

Portais, Passadiços e Pomanders

Ana Magalhães,
Priscila Arantes e
Gilbertto Prado

organização

Portais, Passadiços e Pomanders

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

Organização

ANA MAGALHÃES
PRISCILA ARANTES
GILBERTTO PRADO

MAC ESSENCIAL

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2026

São Paulo
© 2026 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - 04094-050 - Ibirapuera - São Paulo/SP
tel.: 11 2648 0254 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP – Brasil)

Portais, passadiços e pomanders / organização de Ana Magalhães, Priscila Arantes e Gilbertto Prado. – São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2026.
184 p. : il. color. – (MAC Essencial; 24)

ISBN 978-65-87871-13-4

1.Arte tecnológica. 2. Instalação (Artes plásticas). 3. Arte contemporânea – Brasil. 4. Exposições de arte – Brasil. I. Magalhães, Ana. II. Arantes, Priscila. III. Prado, Gilbertto. IV. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

CDD – 700.105

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte tecnológica	700.105
2. Instalação (Artes plásticas)	702.81

Bibliotecário: Anderson Massao Tobita – CRB 8/11421

Ficha do Livro

Autores: Ana Magalhães, Priscila Arantes, Jorge La Ferla, Christine Mello, Ana Avelar, Karen O'Rourke, Fernando Oliveira Fernandes, Artur Cabral, Manuela Naveau, François Soulages, GIlbertto Prado, Poéticas Digitais.

Fotografia: Cecília Bastos (USP Imagens), Clarissa Ribeiro, Eduardo Prado, Gilbertto Prado, Felipe da Silva Borges, Isabelle Millet, Karen O'Rourke, Matheus Montanari, Poéticas Digitais.

Tradução: Gabriel S. Philipson, Gustavo Figo, Luciano Loprete, Priscila Molina.

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Clarissa Ribeiro, Elaine Maziero, Felipe da Silva Borges, Gilbertto Prado, Matheus Montanari.

Diagramação: Matheus Montanari.

Organização: Ana Magalhães, Priscila Arantes, Gilbertto Prado.

realização

Apoio

poeticasdigitais.net

Sumário

Portais, Passadiços e Pomanders: Gilbertto Prado e Poéticas digitais 15
Ana Magalhães e Priscila Arantes

Ecologias do Sensível em Portais, Passadiços e Pomanders 21
Priscila Arantes

Memórias seletivas: A propósito de Portais, Passadiços e Pomanders 39
Jorge La Ferla

Mundos, linguagens e saberes compartilhados em Gilbertto Prado 49
Christine Mello

Colaboração como sistema: Gilbertto Prado e a ética do fazer junto 67
Ana Avelar

Connecting... 77
Karen O'Rourke

Apontamentos sobre a atualização e conservação da obra Desertesejo em sua versão em realidade virtual 85
Fernando Oliveira Fernandes e Artur Cabral

Gilbertto Prado: Em busca de uma nova sensibilidade nos sistemas 97
Manuela Naveau

Choque Criativo de Gilbertto Prado ou a interação entre ex-istência e arte 107
François Soulages

Montagem 118

Trabalhos 140

Biografias 170

Textos originais em língua estrangeira 175

Agradecimentos 183











Portais, Passadiços e Pomanders: Gilbertto Prado e Poéticas digitais

Ana Magalhães e Priscila Arantes

Esta publicação nasce do desejo de colocar em perspectiva a produção artística de Gilbertto Prado e do Grupo Poéticas Digitais, tomando como ponto de inflexão a exposição Portais, Passadiços e Pomanders, apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre setembro de 2025 e janeiro de 2026. Mais do que um desdobramento da mostra, o volume propõe uma reflexão ampliada sobre a relevância da trajetória do artista para a constituição do pensamento contemporâneo em arte e tecnologia.

Ao reunir um conjunto de ensaios de pesquisadores, críticos e curadores, em âmbito nacional e internacional, que acompanham há anos a trajetória do artista, o livro não se limita à documentação da exposição, mas a toma como um entre muitos pontos de acesso a uma produção marcada pela experimentação contínua, pela articulação entre diferentes campos do saber e pela construção de ecossistemas poéticos e tecnológicos.

Os textos aqui reunidos convergem ao compreender essa produção como um campo sensível e relacional, no qual tecnologia, natureza, política e afetos se entrelaçam de maneira indissociável. Nessa perspectiva, as obras deixam de ser concebidas como entidades autônomas para se configurarem como sistemas complexos, capazes de articular dimensões ambientais,[1]sociais e tecnopolíticas. A noção de uma ecologia do sensível (Arantes, 2025) emerge, assim, como chave interpretativa para apreender tais interdependências e situar a obra de Prado no horizonte das urgências contemporâneas.

Paralelamente, a exposição é abordada como um dispositivo crítico que torna visíveis processos mais amplos da prática artística, funcionando como um arquivo vivo que reinscreve trajetórias, reativa experiências e evidencia a constante atualização dessas práticas frente às transformações tecnológicas. Nesse sentido, questões como preservação, obsolescência e mediação institucional assumem centralidade para a compreensão da arte digital contemporânea.

1 Ver, também, o artigo de Priscila Arantes publicado no presente livro.

Outro eixo recorrente nos ensaios diz respeito à dimensão da rede, do compartilhamento e da colaboração. A obra é pensada como sistema aberto, constituído por múltiplas relações entre artistas, pesquisadores, dispositivos, ambientes e públicos. A colaboração, nesse contexto, não se apresenta apenas como método, mas como condição constitutiva dessas práticas, tensionando noções tradicionais de autoria e deslocando o foco para dinâmicas coletivas de criação.

Ao articular essas diferentes perspectivas, este livro busca não apenas revisitar uma trajetória singular, mas também contribuir para o debate crítico sobre os modos pelos quais a arte contemporânea tem incorporado, problematizado e reinventado as tecnologias. Trata-se, assim, de afirmar a produção de Gilbertto Prado como um campo fundamental para pensar as intersecções entre arte, ciência e tecnologia, bem como os desafios estéticos, políticos e epistemológicos que emergem nesse contexto.

A exposição reúne onze trabalhos criados por Gilbertto Prado em colaboração com o grupo de pesquisa Poéticas Digitais que o artista fundou e coordena há mais de uma década, onde se entrelaçam o visível e o invisível, o orgânico e o maquínico, o sensorial e o digital em experiências que tensionam fronteiras e ativam formas de coexistência.

Os portais abrem-se como convites à transição entre o dentro e o fora do espaço expositivo, entre o físico e o digital, entre o museu e seus territórios. Os passadiços são linhas tênues, pontes, travessias por onde se cruzam temporalidades, culturas e técnicas. O pomander, artefato criado na Europa medieval para filtrar os odores do mundo e proteger o corpo por meio do aroma, ressurge aqui como tecnologia sensível; uma presença olfativa que ativa memórias e conecta corpos, ambientes e dispositivos em uma rede de afetos.

Cada obra da exposição ativa uma tecnologia diversa - ancestral, vegetal, eletrônica, algorítmica - para nos colocar em contato com dimensões sensíveis da experiência que escapam à nossa percepção imediata. Árvores que dançam movidas pela poluição do ar (*Amoreiras*), colares-sensores que desenham cartografias invisíveis de presença (*Colar Sensor*), algoritmos que fazem florescer o tempo de uma árvore digital em sincronia com o arco do sol que passa por cima do edifício do museu (*Manacá de cheiro*), uma maçã que carrega memórias inscritas em sua ‘pele’ (*Ruta dos Xardíns*)[2]. Algumas delas, como *Desluz* ou *Pedralumen*, revelam fluxos ocultos de desejo, luz, deslocamento e proximidade.

Desertesejo, uma das obras centrais da mostra, parte do acervo do MAC USP, é um ambiente virtual interativo multiusuário que propõe uma deriva entre desertos simbólicos e geografias imaginadas. Os visitantes assumem a perspectiva de animais — águia, onça, serpente — e percorrem, em mundos como *Ouro*, *Viridis* e *Plumas*, paisagens que remetem tanto ao deserto quanto ao desejo visto aqui como produção, movimento e vontade de potência. A obra nos convida à partilha silenciosa e à construção de trajetos poéticos, ativando questões sobre solidão e conexão com o outro em um espaço que é, ao mesmo tempo, deserto e possibilidade de encontro. Ao seu lado, *Caixa de choque* nos convida a uma experiência sensorial coletiva que remete aos choques culturais e históricos da colonização nas Américas, ao transformar a energia produzida por milho, laranja e pimenta em choques elétricos que ativam máquinas inspiradas nos toqueros[3] do México. No centro da sala, uma TV de tubo emana uma luz azul espectral, sobre a qual repousa um pomander incrustado de cravos — uma homenagem sensível a Yves Klein e Fred Forest, aos sentidos, à imagem e à história da arte.

2 Título da obra originalmente em galego (dialeto da região da Galícia, entre Portugal e Espanha), onde o artista desenvolveu o trabalho aqui presente.

3 Os toqueros são pessoas que aplicam choques elétricos leves em outras pessoas durante festas, eventos ou contextos populares. É uma prática que mistura ritual, brincadeira, desafio e resistência corporal, comum em algumas comunidades mexicanas.



Entrelaçando arte e natureza, muitas das obras da mostra evocam formas de inteligência vegetal e forças invisíveis que regem o mundo natural. Essas criações, para além de representarem a natureza, operam em diálogo com ela traduzindo seus ritmos, sutilezas e transformações em experiências sensoriais e tecnológicas. Seja pela dança das amoreiras movidas pela poluição do ar, pelo florescer digital guiado pelo trajeto do sol ou pela presença orgânica do pomander, as obras da mostra nos convidam a repensar nossos modos de habitar o mundo: a abrir espaço para novas formas de coexistência com a terra, os ciclos da natureza e tudo aquilo que pulsa além da centralidade humana.

Artista pioneiro no Brasil em arte telemática e arte em rede, Gilbertto Prado desenvolve, desde os anos 1980, obras que exploram meios diversos como fax, arte postal, realidade virtual e redes digitais. Sua trajetória é inseparável da própria história da artemídia no país.

Ana Magalhães

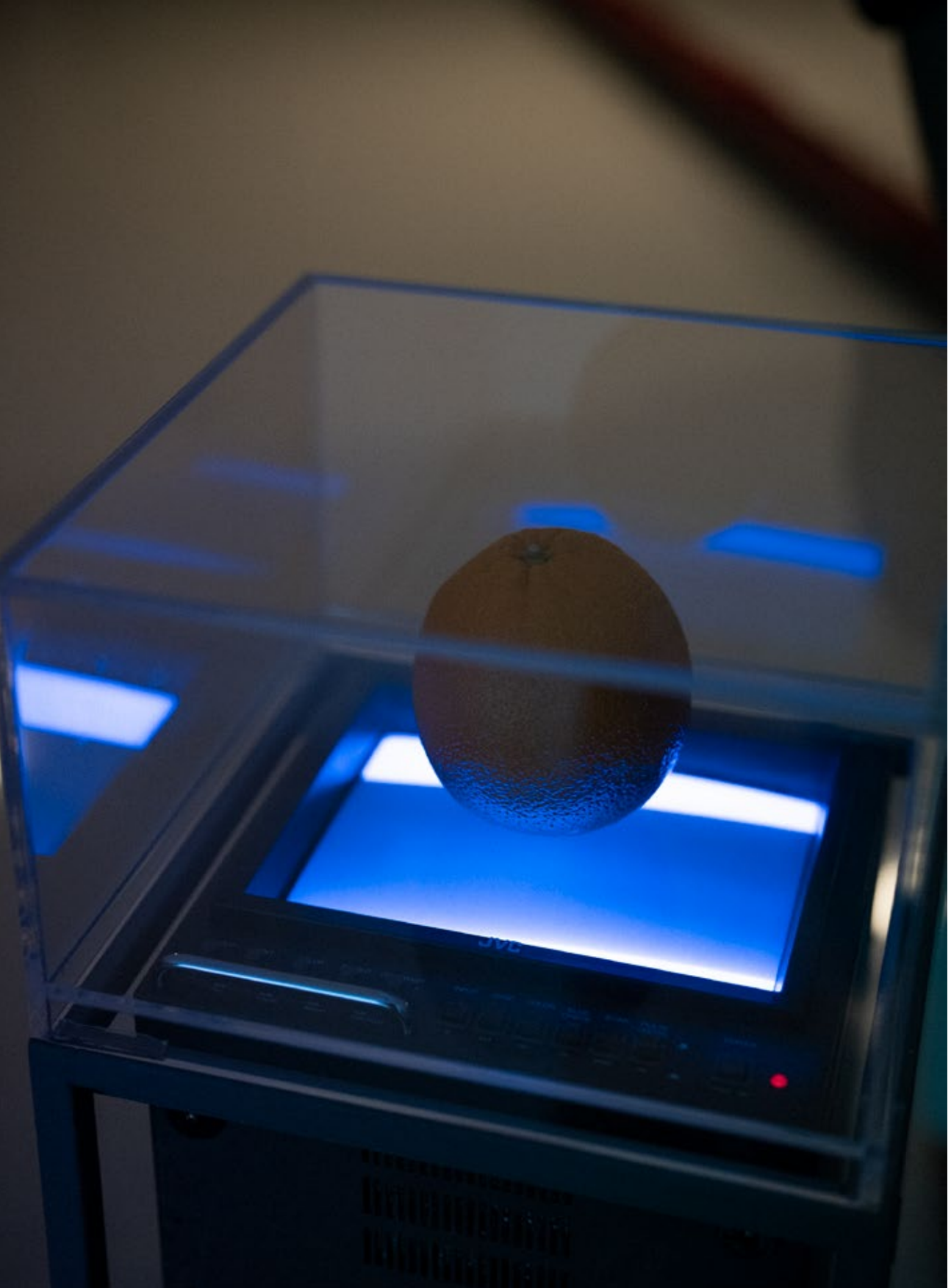
Historiadora de arte, curadora e Professora Titular do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), do qual foi diretora entre 2020 e 2024. É especialista em artes visuais do século XX, com uma abordagem transnacional das artes visuais no século, sobretudo nas relações Itália/Brasil. Foi professora convidada em universidades nos Estados Unidos e na Europa, Pesquisadora Visitante no Getty Research Institute (2016), em Los Angeles, e pesquisadora curatorial na Bibliotheca Hertziana (2019), em Roma. Em 2025, foi Professora Visitante junto ao Curso de Especialização de Museologia da Università degli Studi di Milano, na Itália, instituição com a qual mantém um Acordo de Cooperação Acadêmica desde 2010.

Entre suas publicações, destacam-se Discours aux Tupiniquins ou Nambás de Mário Pedrosa (2015), Classicismo Moderno. Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no MAC USP (2016), e Boccioni no Brasil. Reavaliando Formas Únicas da Continuidade no Espaço e sua História Material (2022).

Priscila Arantes

Priscila Arantes é crítica de arte, curadora, pesquisadora e professora universitária. Professora do Departamento de Artes da PUC-SP, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Arte e Práticas Culturais, foi vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (2020–2023). Atuou como diretora artística e curadora-chefe do Paço das Artes por 13 anos e como diretora-adjunta e curadora do MIS-SP. Sua trajetória articula curadoria, crítica e pesquisa no campo da arte contemporânea, com ênfase nas relações entre estética, política, memória, arquivo, culturas digitais e artemídia.. É autora de livros sobre arte, mídia e cultura contemporânea, entre eles Arte@Mídia e Reescrituras da Arte Contemporânea. Foi pesquisadora colaboradora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2021–2024), onde atuou na curadoria da exposição de longa duração Tempos Fraturados. Recebeu bolsas e prêmios da Getty Foundations e Society for Latin American Studies.





Ecologias do Sensível em *Portais, Passadiços e Pomanders*

Priscila Arantes

Acompanhar a trajetória do artista, pesquisador e professor Gilbertto Prado não é apenas um gesto de admiração pessoal, mas o reconhecimento da centralidade de sua produção para a consolidação do campo da arte e tecnologia no Brasil.

Meu primeiro contato com seu trabalho ocorreu no final dos anos 1990, durante minha pesquisa de doutorado, quando desenvolvi o conceito de *estética da interface* em diálogo com produções de artistas que investigavam criticamente as mediações digitais no contexto brasileiro.

Naquela ocasião, analisei obras como *Depois do Turismo* vem o colunismo, apresentada no Paço das Artes em 1998, e *Desertesejo*, presente em *Portais, Passadiços e Pomanders*. Desde então, além de nos tornarmos grandes amigos, estabelecemos uma parceria fundada no respeito intelectual e na interlocução crítica contínua, seja por meio de curadorias, seja pela elaboração de textos — alguns deles realizados em coautoria.

Falar de Gilbertto Prado implica reconhecê-lo não apenas como um artista pioneiro no campo da arte e tecnologia no país — que, desde os anos 1980, desenvolve práticas em rede por meio de diferentes linguagens (fax art, arte postal, realidade virtual, instalações interativas) —, mas como figura chave para a história e teoria da arte e tecnologia no Brasil.

Através da obra de Gilbertto Prado, é possível observar — como por uma lente de aumento — a própria trajetória da arte e tecnologia no país. Se, no início dos anos 2000, essas produções eram frequentemente marginalizadas ou interpretadas de forma enviesada pela crítica da chamada “arte contemporânea”, hoje é impossível pensar arte, museu e cultura contemporânea sem considerar os meios tecnológicos, os dados e um mundo cada vez mais conectado.

A arte digital produzida no final dos anos 1990 e início dos 2000 tinha um caráter fortemente experimental e buscava romper com os modos tradicionais de produção artística. Movida pelos dispositivos tecnológicos disponíveis na época, operava a partir de estéticas voltadas à interatividade, à colaboração em rede e à construção de obras processuais, muitas vezes situadas fora dos circuitos institucionais e comerciais da arte. Esse período foi marcado por aquilo que denominei “estética da interface”, entendida como a exploração crítica e experimental dos meios e suportes digitais, que possibilitou o hibridismo de mídias, a autoria compartilhada e a problematização dos sistemas hegemônicos de validação.

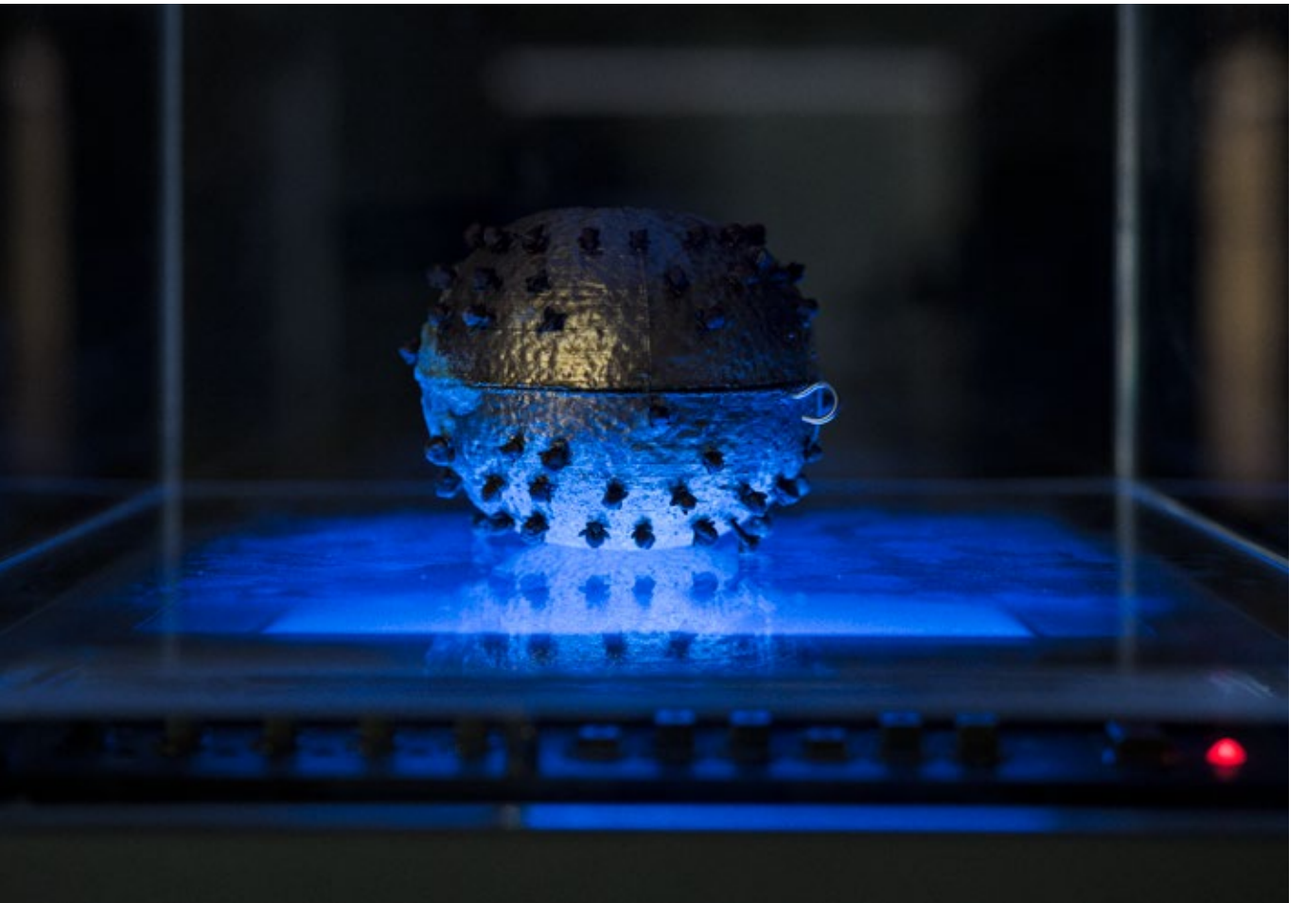
Hoje, com o avanço de tecnologias como inteligência artificial, realidade aumentada e uma cultura imersa em dados e hiperconectividade, a arte tecnológica entra em novo contexto. A interface deixa de ser apenas meio de acesso ou dispositivo técnico de interação para se constituir como campo de disputa simbólica, política e epistemológica.

Dentro dessa perspectiva, muitos artistas contemporâneos investigam não apenas aquilo que permanece visível nas mediações digitais, mas também aquilo que se mantém invisível — algoritmos, protocolos, sistemas de vigilância, opacidades técnicas e estruturas de exclusão. Criam, assim, obras que denunciam, tensionam ou subvertem os sistemas sociotécnicos que moldam nossas formas de percepção, ação e convivência.

Ao acompanharmos o percurso da arte digital desde o final dos anos 1990, é possível perceber, portanto, um deslocamento: da chamada estética da interface, centrada na materialidade, na linguagem e na interatividade dos dispositivos, para aquilo que proponho compreender como uma estética da interface ecossistêmica (ou somente estética ecossistêmica) .Tal deslocamento implica uma ampliação conceitual do próprio entendimento de "interface", que deixa de ser concebida apenas como superfície técnica de mediação entre sujeito e máquina para ser pensada como campo relacional complexo, no qual se articulam humanos, não humanos, sistemas computacionais, ambientes naturais, fluxos de dados e infraestruturas invisíveis. Trata-se, portanto, de uma inflexão ecológica do conceito de interface, que passa a ser pensada em termos de redes interdependentes, fluxos e ambientes sociotécnicos.

É nessa chave que podemos compreender a exposição *Portais, Passadiços e Pomanders*, de Gilbertto Prado e do grupo Poéticas Digitais, apresentada no MAC USP. Composta por 11 trabalhos desenvolvidos desde os anos 2000 até o presente, a mostra nos convida a atravessar limiares sensíveis nos quais mundos biológicos, informacionais, simbólicos e tecnológicos se entrelaçam em ritmos e vibrações compartilhadas. Cada obra opera como um portal ou passadiço, ativando dispositivos de escuta, atenção e presença.

Mais do que representar o presente da arte e tecnologia, a mostra materializa uma prática que responde às urgências do contemporâneo e do agora. Sensível às crises socioambientais, às opacidades da tecnopolítica e à necessidade de imaginar outros modos de existência, o conjunto das obras constitui um convite a experimentar, criticamente as relações de interdependência entre humanos, não humanos e máquinas no cenário atual.



Do prefixo "eco" à ontologia política da interdependência

Nas últimas décadas, o prefixo *eco-* tem sido mobilizado por diversos pensadores para expandir e tensionar os modos como compreendemos saberes, práticas e formas de existência. Em um primeiro momento, esse uso aparece como uma tentativa de deslocar o termo "ecologia" do campo estritamente biológico ou ambiental, empregando-o como chave analítica para pensar sistemas complexos, interdependentes e em constante transformação.

É neste contexto que já em fins dos anos 60 podemos falar em ecologia das mídias como um campo de estudo que investiga como a mídia, a tecnologia e os sistemas de comunicação moldam os ambientes humanos e influenciam a percepção, o pensamento, os valores e o comportamento das pessoas. O conceito foi desenvolvido a partir das ideias de Marshall McLuhan (1964) e formalizado por Neil Postman (1968).

Nesse contexto, "ecologia" refere-se ao meio como um ambiente no qual a cultura humana cresce, assim como bactérias em uma placa de Petri. Ou seja, cada tecnologia cria um ecossistema simbólico e social que estrutura modos de vida. McLuhan destacou que a mídia funciona como extensão dos sentidos humanos, sendo a principal força de mudança social. Sua célebre frase "*o meio é a mensagem*" sintetiza a ideia de que a forma de comunicação importa tanto quanto o conteúdo. De modo amplo, a ecologia da mídia entende a mídia como infraestrutura cultural; ou seja, como um sistema complexo de mensagens que conecta natureza e cultura, influenciando diretamente a evolução das sociedades.

Já nos anos 70 Gregory Bateson desenvolve a noção de *ecologia da mente*, propondo uma visão relacional em que mente, corpo, linguagem e ambiente formam um mesmo sistema comunicativo. Para Bateson, nenhum fenômeno mental pode ser compreendido de forma isolada, já que o pensamento emerge de interações entre organismos e contextos sociais, culturais e ambientais.

No final dos anos 90 Félix Guattari, publica *As Três Ecologias* (1989), denunciando a degradação crescente do planeta e da vida humana, marcada por desequilíbrios ambientais, crises sociais e empobrecimento da subjetividade. Para enfrentar esse cenário, ele propõe pensar três dimensões inseparáveis: a ecologia ambiental, ligada à preservação e ao cuidado com a natureza; a ecologia social, que trata das formas de relação entre indivíduos, instituições e coletividades; e a ecologia mental ou subjetiva, voltada para a reinvenção dos modos de ser, sentir e pensar. A articulação ético-política dessas três esferas constitui o que Guattari chamou de ecosofia, uma proposta filosófica de repensar a vida em comum a partir de práticas transformadoras que rompam com a lógica consumista e tecnocrática, favorecendo novas formas de coexistência entre seres humanos, sociedade e meio ambiente

A partir dos anos 2000, o uso do prefixo eco- ganha novo fôlego, em diálogo direto com as crises climáticas, sociais, políticas e epistêmicas. Autores como Boaventura de Sousa Santos, ao propor uma *ecologia dos saberes*, denunciam o epistemicídio moderno e defendem o diálogo entre formas plurais de conhecimento — indígenas, científicos, populares, ancestrais. Isabelle Stengers, por sua vez, fala em *ecologia das práticas*, defendendo a coexistência de saberes situados sem hierarquizações rígidas. Sua crítica ao universalismo abstrato insiste que práticas científicas, artísticas, espirituais ou políticas devem coexistir diplomaticamente, reconhecendo diferenças sem reduzi-las a verdades únicas e universalizantes.

Ainda que partam de distintos campos e contextos, todos esses autores convergem na recusa à separação moderna entre natureza e cultura, matéria e mente, sujeito e ambiente. O uso do prefixo eco- opera aqui como um gesto conceitual de reconfiguração dos modos de pensar, recusando estruturas lineares e compartimentadas e abrindo espaço para ontologias da interdependência, da coevolução e da multiplicidade. Mesmo autores que não usam diretamente esse prefixo pensam de forma ecológica — ou botânica — como Anna Tsing, com sua análise rizomática dos cogumelos matsutake em territórios arruinados; Donna Haraway, com o pensamento tentacular e simpoético que interliga humanos, animais e máquinas em redes de cuidado e sobrevivência.

No entanto, quando deslocamos o olhar para o pensamento latino-americano — e especialmente para os saberes indígenas e afrodescendentes —, percebemos que o eco- deixa de ser apenas um prefixo teórico ou metafórico. Ele se enraíza como modo de vida, como cosmovisão, como prática ancestral. O “eco”, nesse contexto, é vivido, experimentado e transmitido por meio de relações simbióticas e interde-



pendentes com o território, com os ciclos da natureza, com os seres visíveis e invisíveis que compõem o mundo. Trata-se de uma ecologia radical, que não admite a separação entre natureza e cultura porque opera a partir de cosmologias que nunca realizaram essa cisão.

É o que encontramos no pensamento de Ailton Krenak, que denuncia o Antropoceno como uma abstração colonial e propõe o retorno às cosmologias indígenas, onde a Terra é um organismo vivo e os humanos são apenas mais um entre seus muitos habitantes. Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo) propõe a noção de *biointeração*, em que a relação com a natureza não é de exploração, mas de reciprocidade e coabitação, guiada pelos conhecimentos de mestres e mestras quilombolas. Sua proposta *contracolonial* recusa até mesmo a lógica da "descolonização", por ainda estar referida ao paradigma colonial, e afirma modos de existência que se sustentam em outras bases civilizatórias. Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro também criticam a generalização do Antropoceno, ressaltando que a crise ambiental não é obra da "humanidade", mas de um projeto civilizatório específico, assentado no extrativismo, no consumo e na expropriação.

Nesse horizonte, podemos pensar que o "eco", para os povos originários e tradicionais da América Latina, não é apenas uma metáfora intelectual: é uma forma de estar no mundo. É um código ontológico, uma ética de interdependência, uma política da vida e do sensível.

A partir desse deslocamento, chegamos ao conceito de *estética ecossistêmica*, que não se limita a representar ou tematizar questões ambientais, mas que propõe uma abordagem teórica capaz de pensar a interdependência entre o humano, o ambiental e o sociotécnico como dimensão constitutiva da experiência contemporânea. Trata-se de um modo de compreender o sensível como campo relacional ampliado, no qual percepção, técnica e ecossistemas se co-produzem mutuamente.

No âmbito da estética ecossistêmica, podemos identificar três níveis articulados — o subjetivo, o sociotécnico e o ambiental — não como esferas separadas, mas como camadas interdependentes de um mesmo campo relacional. O nível subjetivo diz respeito aos processos de formação da sensibilidade, da memória e da imaginação; o sociotécnico envolve as mediações tecnológicas, os dispositivos, as infraestruturas digitais e os regimes de circulação que configuram as experiências estéticas; e o ambiental compreende tanto os ecossistemas naturais quanto as ambiências híbridas em que humanos e não humanos coabitam.

Se a ecologia das mídias trata das relações entre diferentes meios de comunicação e seus efeitos na cultura, a *ecologia do sensível* desloca a questão para o plano experiencial: trata das formas concretas pelas quais essas interdependências são vividas, cultivadas e disputadas no cotidiano. Se a estética ecossistêmica é a abordagem — o enquadramento conceitual que nos permite compreender a rede de



interações entre subjetividade, técnica e ambiente —, a ecologia do sensível diz respeito às experiências vividas dessas inter-relações, isto é, às maneiras pelas quais o sentir é moldado, intensificado ou empobrecido nesses ecossistemas.

Partimos, assim, da ideia de que o sensível também é cultivado e, como toda cultura, pode ser submetido a regimes de monocultura. Vivemos hoje sob uma monocultura do sensível, em que determinados afetos — como o ódio, o individualismo exacerbado, a misoginia, o racismo e o preconceito — são hiperestimulados, enquanto outros modos de sentir — como o cuidado, a solidariedade e a partilha — são suprimidos ou ridicularizados. As infraestruturas digitais e os dispositivos de circulação afetiva desempenham papel central nesse processo, modulando intensidades e orientando percepções.

Resistir a essa condição implica imaginar e cultivar outros ambientes sensíveis — outras formas de habitar o afeto e de produzir presença. Criar zonas de respiração estética nas quais a pluralidade dos sentimentos possa emergir sem ser imediatamente capturada por lógicas de aceleração, polarização, consumo ou ódio. Inventar tecnologias da escuta, do toque, da lentidão e da partilha. Cultivar jardins afetivos em meio ao deserto saturado de estímulos reativos.

Pensar a ecologia do sensível implica pensar também — como nos lembra Jacques Rancière — uma política do sensível. Trata-se de intervir nas condições de possibilidade do sentir, de redistribuir aquilo que pode ser visto, ouvido e experimentado. Criar fissuras na superfície homogênea da sensibilidade dominante. Restituir complexidade ao campo dos afetos como gesto de resistência, reinvenção e liberdade.

Ecologias do Sensível e os monstros do nosso tempo

Antonio Gramsci, em seus *Cadernos do Cárcere*, afirma: “O velho mundo está morrendo e o novo tarda a nascer: nesse interregno surgem os monstros.” Essa citação tem sido constantemente retomada para descrever momentos de crise histórica e transição, nos quais os paradigmas antigos já não oferecem respostas e os novos ainda não foram consolidados. É nesse tempo suspenso que emergem figuras disformes, ameaçadoras, os monstros - metáforas para aquilo que é imprevisível, incontrolável, sintoma de uma cultura em colapso.

Na estampa 43 da série *Los Caprichos* (1749–1799), Goya apresenta um homem adormecido, cercado por criaturas fantásticas — corujas, morcegos, felinos — com a legenda: “O sono da razão produz monstros”. Antecipando os impasses da modernidade, Goya nos alerta que os monstros não são apenas mitos distantes, mas efeitos sociais da repressão, da ignorância e dos descompassos afetivos gerados pela racionalidade instrumental.

Esse *páthos* da destruição- como diria Aby Warburg- retorna no contemporâneo como memória sobrevivente. Reemerge na cultura do ódio, nas fake news, na lógica extrativista de uma natureza sabotada, nas crises climáticas e em guerras que colocam em xeque o corolário da cultura antropocêntrica moderna e capitalista — uma cultura que violenta tudo aquilo que escapa à normatividade ocidental e patriarcal hegemônica . A metáfora do monstro ganha, assim, atualidade como figura crítica do colapso sistêmico que vivemos.

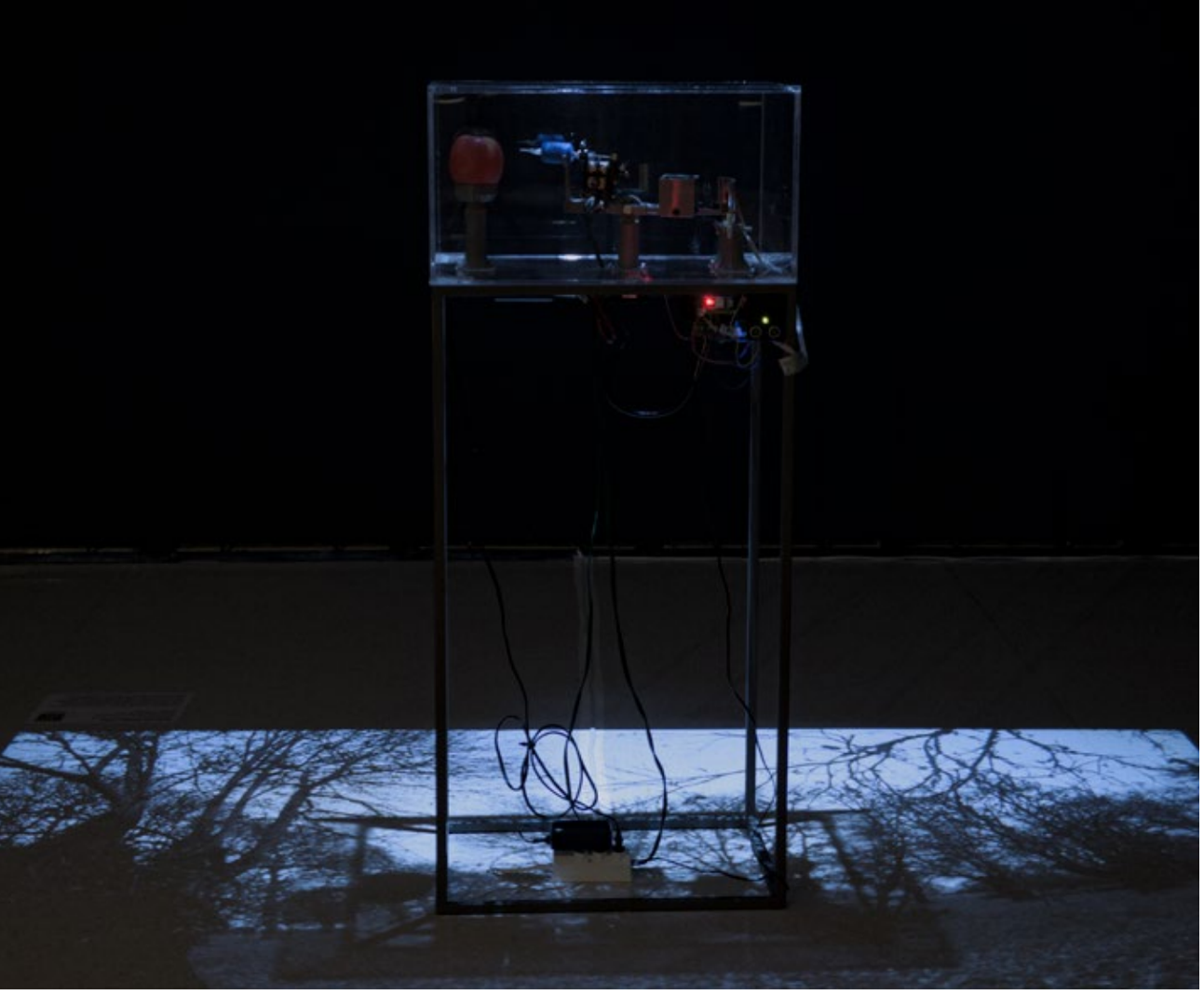
Mas é Vilém Flusser quem nos apresenta uma figura de monstro que talvez dialogue de forma mais potente com as questões que busco levantar aqui. Em sua fábula filosófica *Vampyroteuthis Infernalis*, Flusser descreve o polvo-vampiro do abismo como uma criatura moluscoide que encarna uma crítica radical à perspectiva antropocêntrica da cultura e da memória. Habitando as profundezas oceânicas, o



Vampyroteuthis é uma figura liminar, portadora de uma memória visceral, encarnada, orgástica e não simbólica — uma forma de saber que se expressa por meio de pulsações, retorções e fluxos luminosos, desafiando a linearidade do tempo moderno e a lógica ocidental da codificação. Ao propor essa criatura como espelho invertido do humano, Flusser nos convida a reconhecer que, assim como o molusco, somos produto e reflexo de nosso ecossistema — e que a memória, longe de ser apenas arquivo ou representação, é também corpo, ambiente e fluxo relacional.

Nesse sentido, o *Vampyroteuthis* funciona como uma alegoria do abismo contemporâneo — não como esquecimento, mas como possibilidade de uma memória outra, que escapa à racionalidade instrumental, à gestão algorítmica e ao controle técnico.

É essa mesma lógica, não antropocêntrica, que parece atravessar a exposição *Portais, Passadiços e Pomanders*, de Gilbertto Prado e do grupo Poéticas Digitais. A mostra não propõe representar a natureza, mas a toma como plano vivo de criação — como agente sensível, político e poético. Ao invés de produzir imagens da natureza, as obras instauram ecologias da percepção que nos convocam a experimentar, escu-



tar e habitar o mundo de forma expandida. Trata-se de olhar o mundo com os olhos do molusco abissal, abrindo-nos a modos de percepção descondicionados - não centrados no humano - em que natureza, cultura e tecnologia operam em rede — como forças emaranhadas em um mesmo campo sensível.

Entre raízes e circuitos

A obra *Amoreiras*, instalada logo na entrada do museu, estabelece o tom sensível e conceitual da mostra. Cinco árvores vivas, plantadas em vasos e conectadas a sensores e próteses mecânicas, reagem aos ruídos do ambiente urbano — dançam, vibram e se agitam conforme os níveis de poluição sonora ao redor. Mais do que uma instalação interativa, o trabalho nos convida a reconhecer formas de vida vegetal como agentes sensíveis e responsivos. Como nos propõe Stefano Mancuso em *A Revolução das Plantas*, as plantas possuem memória e capacidade de comunicação — atributos

que desconstroem a visão tradicional da planta como ser passivo e silencioso. *Amoreiras* incorpora essa perspectiva, revelando que há outras formas de cognição e sensibilidade além da humana, e que é possível imaginar uma estética compartilhada com outras formas de vida, capazes de perceber, reagir e nos afetar.

A escolha da amoreira é, também, uma tomada de posição política. Prado relembra que, em São Paulo, a amoreira foi proibida em espaços públicos por “sujar as ruas” com seus frutos. Assim, a obra se configura como uma crítica às lógicas de higienização urbana e à ideia de que é a natureza que suja — quando, na verdade, é o próprio sistema técnico que envenena e polui.

As amoreiras se tornam *plantoides* — organismos híbridos entre vegetal e máquina funcionando como sentinelas ambientais. Equipadas com sensores, elas não apenas captam dados, mas os transformam em movimento, tornando visível a poluição sonora do entorno. Como seres ciborgues, suas respostas sensoriais revelam uma forma expandida de inteligência ambiental, quase como ouvidos vegetais que escutam e denunciam a degradação da vida urbana.

Cinco câmeras de vídeo instaladas na base de cada vaso das amoreiras transmitem imagens em direto das copas das árvores, dos eventuais observadores, e do céu para o quinto andar, no interior do museu. Elas funcionam como um portal de transição entre o lado de fora e o espaço expositivo, nos convidando a adentrar em outro ritmo sensorial. O gesto de atravessar esse limiar reconfigura nossa presença: não mais como espectadores passivos, mas como corpos afetados pelo que pulsa no ambiente.

Esse pensamento reverbera em *Manacá de Cheiro*, obra algorítmica que simula, em um único dia, os ciclos de uma árvore digital sincronizada ao trajeto do sol sobre o edifício do museu. Aqui, o vegetal não é apenas representado, mas reinscrito em um tempo computacional que traduz seus ritmos em uma coreografia digital. A floração e o murchamento da planta acompanham o arco solar, evocando uma temporalidade cíclica e relacional. Não se trata, portanto, de uma simulação ilustrativa, mas da criação de um organismo algorítmico que reinscreve a vida vegetal como processo de interdependência com o meio (neste caso com o trajeto do sol sobre o edifício do museu).

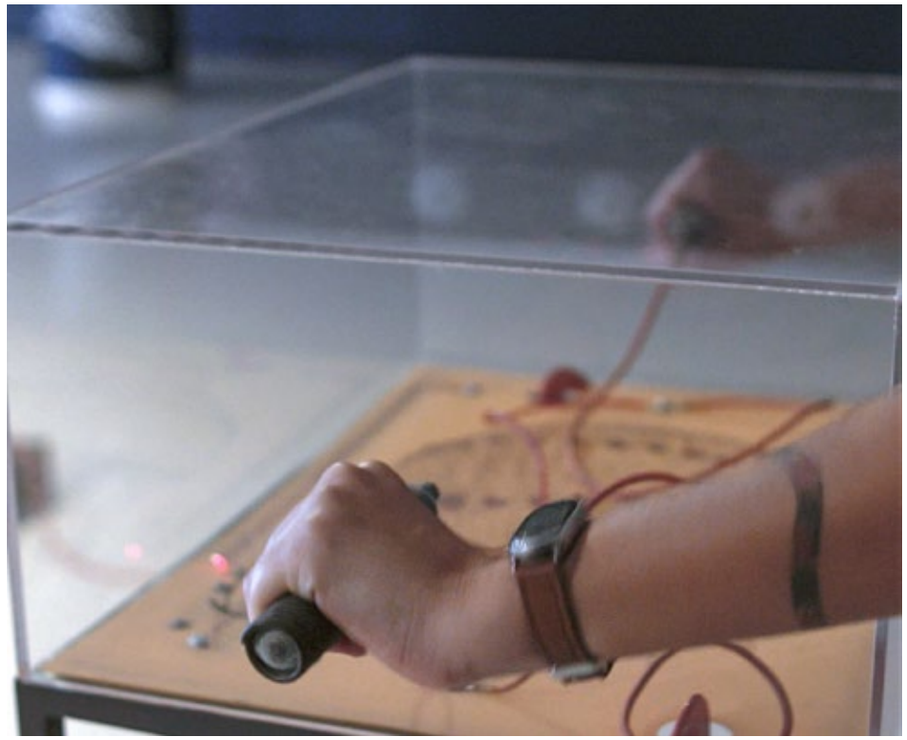
O universo vegetal comparece de forma recorrente em diversas obras da mostra: nas *Amoreiras*, no *Manacá de Cheiro*, mas também em *TV Pomander*, *Caixa de Choque*, *Ruta dos Xardíns* e *Desertesejo*. É essencial, por isso, destacar que a natureza aqui não é apenas “tema” ou “matéria-prima poética”. O que atravessa toda a exposição é uma estética ecossistêmica: uma poética orientada por fluxos, interdependências e redes de coexistência entre humanos, não humanos, máquinas e tecnologias.

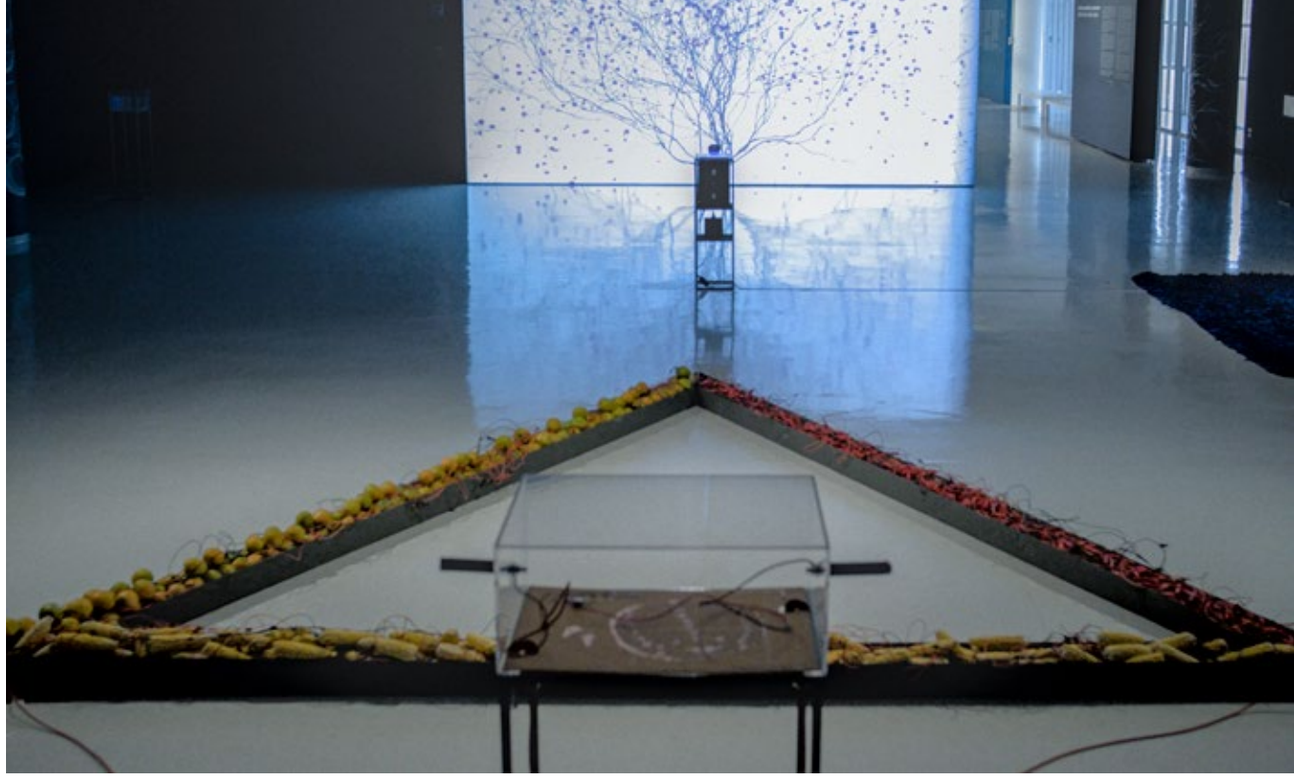
Nesse sentido, *Desertesejo* é uma das obras mais emblemáticas da exposição. Criada em 2000, é uma das primeiras obras de realidade virtual multiusuário produzidas no Brasil e parte do acervo do MAC USP. A obra propõe uma deriva por ter-

ritórios imaginários, geografias afetivas, fragmentos de memórias. Cada usuário, ao acessar o ambiente virtual, assume formas não humanas — águia, cobra, onça — e percorre paisagens digitais que se transformam em tempo real. O corpo se dissolve no código e o desejo se converte em deslocamento.

Poderíamos dizer que a obra dialoga diretamente com a proposta filosófica de *Vampyroteuthis Infernalis*, de Flusser, ao nos chamar a olhar o mundo desde uma outra ontologia: águia, cobra ou onça. Um dos desertos que inspira a obra é também aquele que Gilbertto percorreu no Chile. A referência às “apaichetas” — pequenos montes de pedras usados por povos andinos para marcar passagens — torna-se aqui um gesto simbólico: cada pedra empilhada é um sinal de travessia, um rastro de quem passou, um convite ao reencontro com outras formas de caminhar e habitar o mundo.

Essa transição entre mundos também se projeta fisicamente no espaço expositivo, nas colunas do museu envoltas por desenhos que evocam pinturas rupestres, ilustrações botânicas e artefatos sensoriais. Essas imagens se inscrevem sobre os pilares do edifício, instaurando portais simbólicos entre o natural e o artificial, entre o tempo ancestral e a era algorítmica. É uma intervenção pictórica que transforma o próprio edifício em suporte sensível de uma arqueologia poética das imagens.





Mitos técnicos e rituais algorítmicos

Outro ponto da mostra é a convivência entre tecnologias de diferentes tempos e culturas. Em *TV Pomander(homenagem a Yves Klein e a Fred Forest)* , por exemplo, uma televisão de tubo emite uma luz azul, enquanto uma laranja espetada com cravos exala perfume. É uma obra sensorial, quase ritualística, que funde imagem, aroma e memória. O pomander, artefato medieval de proteção contra doenças e maus odores, é ressignificado como dispositivo híbrido entre natureza, tecnociência e magia. A obra ainda pode ser lida pelo diálogo que constrói com a história da arte, mais precisamente pela cor azul emitida pela tela acesa, que evoca a herança de Yves Klein e a tradição pictórica. A obra remete ainda à própria história da videoarte e às experimentações de Fred Forest, figura central da estética da comunicação.

Esses atravessamentos culturais também se manifestam em *Caixa de Choque.* Inspirada na tradição mexicana dos “toqueros” — que utilizam choques elétricos como prática popular de alívio —, a obra gera energia a partir de pimentas, laranjas e milhos, ativando pequenas máquinas de choque. A descarga, ao mesmo tempo lúdica e inquietante, evoca os choques culturais da colonização e as violências históricas sobre corpos e saberes.

Em *Caixa de Choque*, essa ideia de interdependência atinge uma potência singular. A obra só se realiza por completo quando a presença coletiva se estabelece

— não apenas entre os humanos, mas também entre humanos, vegetais e máquinas. O circuito elétrico, que produz os choques sensoriais, só é ativado quando os corpos se tocam, quando mãos se entrelaçam, formando um elo físico. Ao mesmo tempo, a corrente só circula porque é gerada por frutos como o milho, a pimenta e a laranja — são eles que fornecem energia. É a natureza pulsando no interior da máquina. É a máquina devolvendo essa pulsação ao corpo. Um sistema simbiótico em que o choque não é apenas estímulo, mas linguagem. Linguagem do encontro, da ancestralidade, da tensão e da escuta.

Trata-se, assim, de uma obra que se manifesta apenas em rede, apenas quando há partilha, corpo coletivo, conexão viva entre humanos e não-humanos. O toque que dispara o circuito é também o gesto que rompe com o isolamento, com a lógica do indivíduo separado, com o paradigma do controle. O choque, aqui, é também afeto.

O circuito se completa apenas quando corpos se tocam. Não se trata apenas de participação, mas de simbiose. A energia gerada pela natureza ativa a máquina, que devolve ao corpo um afeto em forma de choque. É a natureza como sistema de cognição, a máquina como meio de transmissão, o corpo como elo condutor de uma sensibilidade expandida.



Essa mesma lógica de ecologia relacional reaparece em *Colar Sensor* e *Pedralumen*. Os visitantes portam colares com beacons que detectam seus deslocamentos e acionam, à distância, um cubo com 512 LEDs. À medida que os corpos circulam pelo espaço expositivo, esses feixes de luz azul se acendem, pulsando conforme a densidade e o fluxo da coletividade. É o corpo como sinal, o gesto como dado, a presença como cartografia. Cada um é luz. Cada um é parte de um sistema de reverberação sensível. Cada presença afeta e é afetada, tornando o espaço um organismo vivo, interdependente, vibrátil.

Talvez aí resida o grande ponto de inflexão da mostra: um convite radical à coexistência, à desprogramação da razão solitária, da lógica binária, da indiferença maquínica. Como diziam os surrealistas, é preciso um choque de realidade. Mas aqui, o choque não é destruição: é reconexão. Um choque coletivo, poético, vital — um gesto sensível de recomposição do mundo a partir de suas bordas vivas; através de desejos de encontro e de partilha com o outro.

Para uma cosmopolítica do sensível

Esse desejo de encontro — que atravessa a mostra como um fio tênue, mas insistente — ganha contornos mais sensoriais e simbólicos em obras como *Desluz* e *Ruta dos Xardíns*. Ambas lidam com pulsões de aproximação, campos de atração e dinâmicas de afeto que se realizam na relação com o outro, com o ambiente e com o invisível.

Em *Desluz* (2009), Gilbertto Prado e o grupo Poéticas Digitais evocam o fascínio dos insetos pela luz infravermelha como metáfora de atração, sedução e deslocamento amoroso. Tal como mariposas desorientadas que orbitam lâmpadas confundidas com a lua, nós também somos atraídos por forças que não vemos, guiados por desejos que não nomeamos. A instalação — um cubo de LEDs infravermelhos que emite ondas imperceptíveis ao olho humano, mas potentes atratores simbólicos — se conecta a caixas de som que vibram ao fluxo de passantes captados por câmeras. Trata-se de um território de aproximações, uma zona de encontros codificados em luz e som, onde o desejo se torna dado e o espaço vira coreografia relacional. Um jogo sutil de aproximação, namoro, desejo partilhado.

Ao mobilizar árvores que escutam a cidade, frutos que geram energia, corpos que ativam circuitos luminosos e desertos virtuais habitados por ontologias não humanas, a mostra desloca o regime perceptivo dominante e nos convida a experimentar o mundo como trama de interdependências. Humanos, vegetais, algoritmos, luzes, sensores e memórias não se organizam em hierarquia, mas em rede.

Nesse sentido, a exposição não representa a crise contemporânea: ela responde a ela. Diante de um mundo atravessado por colapsos ambientais, violências coloniais e monoculturas afetivas baseadas no ódio e na aceleração, as obras instauram zonas de recomposição. Elas não oferecem utopias, mas ensaiam práticas. Não anunciam um futuro redentor, mas exercitam modos de coexistência.

A ecologia do sensível que aqui se delineia é, portanto, também uma cosmopolítica: redistribui o que pode ser percebido, sentido e compartilhado. Amplia o campo do visível para incluir o vegetal, o algorítmico e o invisível técnico. Reinscreve o corpo como elo e não como centro. E, sobretudo, afirma que imaginar outros mundos possíveis não é uma abstração teórica, mas um exercício cotidiano de atenção, cuidado e escuta.

Talvez seja esse o gesto mais radical da mostra: propor que, em tempos de monstros, a resposta não seja o endurecimento da razão, mas a expansão da sensibilidade.

Portais, Passadiços e Pomanders nos lembra que viver — hoje — é aprender a habitar passagens.

Referências

ARANTES, Priscila. Arte@Mídia: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ARANTES, Priscila. Memoria, colonialismo, arte y tecnología: explorando diálogos posibles.ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales n. 14, p. 1-9, marzo. 2024.https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/20636/16486

ARANTES, Priscila. Art, Nature and Coloniality: Critiques of the Anthropocene. DAT Journal, 10(2), 4–21. https://doi.org/10.29147/datjournal.v10i2.995

BATESON, Gregory. Passos para uma ecologia da mente. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

FLUSSER, Vilém. Vampyroteuthis Infernalis. São Paulo: Annablume, 2011.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Papirus, 1990.

HARAWAY, Donna. Seguir com o problema: gerar parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2019.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MANCUSO, Stefano. A revolução das plantas: um novo modelo para o futuro. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

Mbembe, A, A.Democracia como comunidade de vida.SO.N1, 2025

McLUHAN, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill, 1964.

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

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Epistemologias do Sul. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Colonização, quilombos, modos e significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

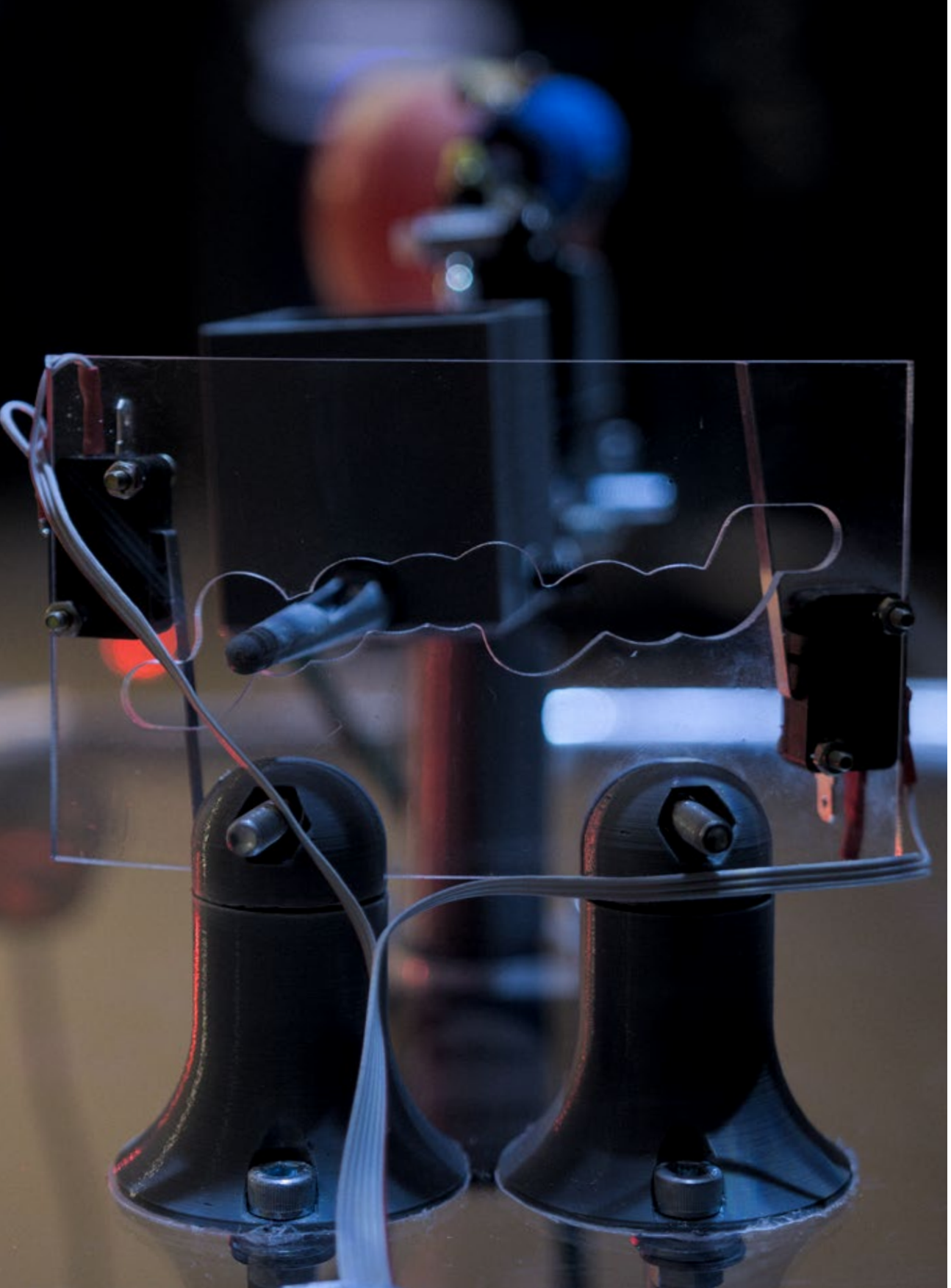
STENGERS, Isabelle. “Notas introdutórias para uma ecologia das práticas.” 2003. Disponível em: https://revistausina.com/2022/12/14/notas-introdutorias-para-uma-ecologia-das-praticas/

TSING, Anna. The Mushroom at the End of the World. Princeton: Princeton University Press, 2015.

TSING, Anna. O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

WARBURG, Aby. A renovação da Antiguidade pagã. São Paulo: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. Der Bilderatlas Mnemosyne. Editado por Martin Warnke e Claudia Brink. Berlim: Akademie Verlag, 2000; 2ª ed., 2002. Versão castelhana: Atlas Mnemosyne. Tradução de Joaquim Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.



Memórias seletivas

A propósito de Portais, Passadiços e Pomanders

Jorge La Ferla

Portais, Passadiços e Pomanders é a exposição individual de Gilbertto Prado e Grupo Poéticas Digitais no Museu de Arte Contemporânea - MAC USP[1] , a qual apresenta novas criações bem como uma seleção de obras referenciais. É uma combinação que reativa novas leituras da notável trajetória de um artista e de um coletivo que marcam a história das artes tecnológicas no continente.

No IV Encontro de Artistas Latino-Americanos, em 1997, na cidade de Bariloche[2], conheci pessoalmente Gilbertto Prado e, desde então, tenho acompanhado seu trabalho e compartilhado momentos de colaboração acadêmica e artística. Neste evento assisti pela primeira vez as palestras de Prado, nas quais ele apresentou sua pesquisa sobre a arte postal e telemática, o vídeo, a prática do telefax e as instalações interativas. Com eloquência e rigor acadêmico, ele argumentou sobre seus estudos a respeito dos meios de comunicação, dos meios eletrônicos analógicos e digitais, e os processos de sua conversão em obras poéticas. Com o passar do tempo, assisti a outras apresentações cujos dispositivos e estratégias se referiam aos detalhes de um projeto, seja um trabalho em andamento ou uma exposição anterior. E foi a partir de *Portais, Passadiços e Pomanders* que consegui reconstruir uma memória de experiências seletivas que ressignificaram minhas leituras da obra de Gilbertto Prado e Poéticas Digitais.

Amoreiras (2010) apresenta seu *display* físico na entrada do museu, recuperando versões anteriores. No entanto, é a imagem dos cinco monitores de circuito fechado que sinaliza o início da exposição no quinto andar do MAC. Esta antessala da exposição oferece uma primeira retórica sobre a natureza transmitida, a qual testemunha uma das linhas de forças da pesquisa do Prado ao longo do tempo,

1 Curadoria de Ana Magalhães e Priscila Arantes. http://www.mac.usp.br/mac/expos/2025/gilberttoprado/index.html Resenha publicada em fevereiro de 2026.

2 O 4º Seminário para Artistas Latino-Americanos (1997), realizado no Camping Musical Bariloche, na Patagônia, foi organizado pela Fundação Antorchas da Argentina, Fundação Andes do Chile e Fundação Vitae do Brasil, juntamente com as Fundações Rockefeller e MacArthur. Jovens artistas de todo o continente reuniram-se durante uma semana para apresentar, debater e trocar projetos de arte contemporânea. Após os três primeiros anos dedicados ao cinema e ao vídeo, este 4º seminário inaugurou uma nova fase focada em arte, ciência e tecnologia.



como a telepresença. Do outro lado do espaço está a projeção de *Manacá de cheiro* (2022)[3], uma imagem em tempo real que simula o ciclo de vida da planta, desde a sua floração até murchar e perecer. Desta vez é através da programação generativa que se reproduzem virtualmente os estágios vitais da planta em relação às variações da luz solar.

Esta imagem de uma espécie vegetal úmida por meio de tecnologia seca evoca metaforicamente o efeito psicoativo do Manacá, acentuando visões e alucinações no visitante enquanto este se desloca entre as onze obras, exibidas sem divisórias ou paredes entre elas. Uma expografia que convida à livre exploração dos trabalhos, tanto na sua individualidade quanto no seu conjunto. Nesse sentido, a importância da obra *Colar Sensor 2* (2018/2025), um colar de acrílico com um circuito impresso encapsulado que emite, por um *beacon* via *Bluetooth*, as coordenadas dos trajetos individuais pela exposição. Essa é uma informação referencial sobre o movimento do corpo de cada visitante e sua ação perceptiva, da qual resultam geometrias virtuais de cada percurso como metadados para a exposição.

Na ala esquerda da exposição reaparece *Encontros* (2012), cuja localização destaca a alegoria entre os elementos mecânicos e objetuais que sustentam os dois dispositivos móveis posicionados frente a frente, recebendo informações em tempo real. Seu movimento constante está associado às imagens das águas em ambas as telas, as quais respondem ao processamento de dados da internet referentes às fases da lua, marés e à confluência de dois afluentes do Rio Amazonas. O jogo semântico com as variações tipográficas em torno do termo encontro, em seus diversos significados idiomáticos, é resultado de uma busca na internet que determina a cadência do movimento dos dispositivos móveis e das imagens em ambas as telas. A palavra encontro remete a um movimento de aproximação e distância, atração e separação, tanto espacial quanto geográfica. A mola que aproxima os dispositivos móveis oferece uma resistência mecânica que, por sua vez, os afasta impedindo seu contato físico.

Uma das exibições de *Encontros* aconteceu na cidade de Resistencia, em 2016, durante a Bienal de Escultura do Chaco, como parte do simpósio organizado na Universidade Nacional do Noroeste, na Argentina. Esta edição da Bienal incluiu, pela primeira vez, a prática da instalação como uma expansão da escultura tradicional. A plataforma que sustentava o mecanismo de dispositivos móveis conectados a redes de computadores surgiu no cenário do evento como um marco na longa história da Bienal, contrastando com os escultores convidados internacionais que trabalhavam com pedra e mármore. Algo similar ocorreu na exposição individual *Circuito Alameda* (2018)[4], de Gilbertto Prado na Cidade do México. Dessa vez, a localização de *Encon-*

3 Trabalho em colaboração com Suzete Venturelli.

4 Gilbertto Prado, Jorge La Ferla, *Circuito Alameda.* Instituto Nacional de Belas Artes | Laboratório Arte Alameda, Cidade do México, 2018.

tros dialogava com a instalação *Biombo Circuito Hidráulico* (2018). Outra das obras site specific da memorável exposição, a qual aludia ao aqueduto que abastecia a idílica Alameda Central da época colonial. O fluxo circulante pelo canal de madeira deu passagem a *Encontros*, onde a representação da água era uma imagem transmitida. Estes displays variados da mesma obra são outra característica dos métodos e da arte de Prado, na qual ele ressignifica um trabalho existente em um local específico, com base em um projeto espacial que varia de acordo com o contexto das exposições, as instituições e seus entornos.

Desertesejo (2000/2025), localizada em uma das extremidades da área central do MAC, constitui outro caso de estudo que se mantém vigente em todas as suas dimensões há mais de 25 anos. Ao longo do tempo assisti a diversas apresentações da obra[5] e ações nas quais o artista, dependendo da ocasião, expõe os detalhes projetuais, suas versões, montagens e displays, incluindo seu complexo processo de restauração. A instalação trata de um ambiente virtual interativo multiusuário realizado em VRML, cuja interface apresenta simulações de percursos por áreas geográficas do nosso continente, em particular o deserto dos altiplanos, descobertos através da navegação. A obra exige uma interação lúdica e performática em frente da tela, diante das opções de trajetos que se visualizam na projeção. É através da metáfora do deslocamento, diante de aparições e miragens, que o visitante se desloca pelas fronteiras territoriais de uma paisagem midiática que precisa ser atravessada para ser compreendida. Integrando o acervo do MAC, *Desertesejo* aborda um dos desafios da arte digital como a rápida obsolescência, a qual caracteriza as obras interativas em sua materialidade, código, algoritmos, interfaces e preservação[6]. Um exemplo, considerando a problemática de conservação dos trabalhos presentes no acervo e coleção permanente do museu.

Retornando à área central da exposição, encontramos *Caixa de Choque* (2018). Pimentas, milhos e laranjas estão interconectados por fios, transmitindo os valores intrínsecos de sua energia elétrica. É na própria caixa de choque onde termina o percurso dos elétrons, proveniente das três espécies. O convite ao toque manual consiste em receber um leve choque elétrico da fiação do triângulo que transmite sua energia ao usuário. Ainda hoje pode ser encontrado o *toquero*, elemento da cultura popular mexicana do século passado, em locais públicos, *fondas* e bares da Cidade do México[7]. Seu uso voluntário revitaliza o frequentador, entorpecido pelos efeitos

5 International Seminar for Cultural Exchange: New Media: From Interactive Installations to Internet Art“, Transnaciones /Goethe Institut , Alemanha (2001); Centro de Estudos Brasileiros, Buenos Aires, (2003); Itaú Cultural, São Paulo (2016); Centro de Documentação Priamo de Losada, Laboratorio de Arte Alameda, Cidade do México (2017).

6 Restauro e Manutenção de obras digitais : duas experiências no Instituto Itaú Cultural”, Marcos Cuzziol em (Arantes, Priscila; Prado, Gilbertto ; Tavares, Mónica eds.) *Diálogos Transdisciplinares: Arte e pesquisa* , ECA/USP, São Paulo, 2016.

7 “El curioso juego de la descarga eléctrica, en México” https://www.lanacion.com.ar/otros/el-curioso-juego-de-la-descarga-electrica-en-mexico-nid24052015/ Acessado em fevereiro de 2026

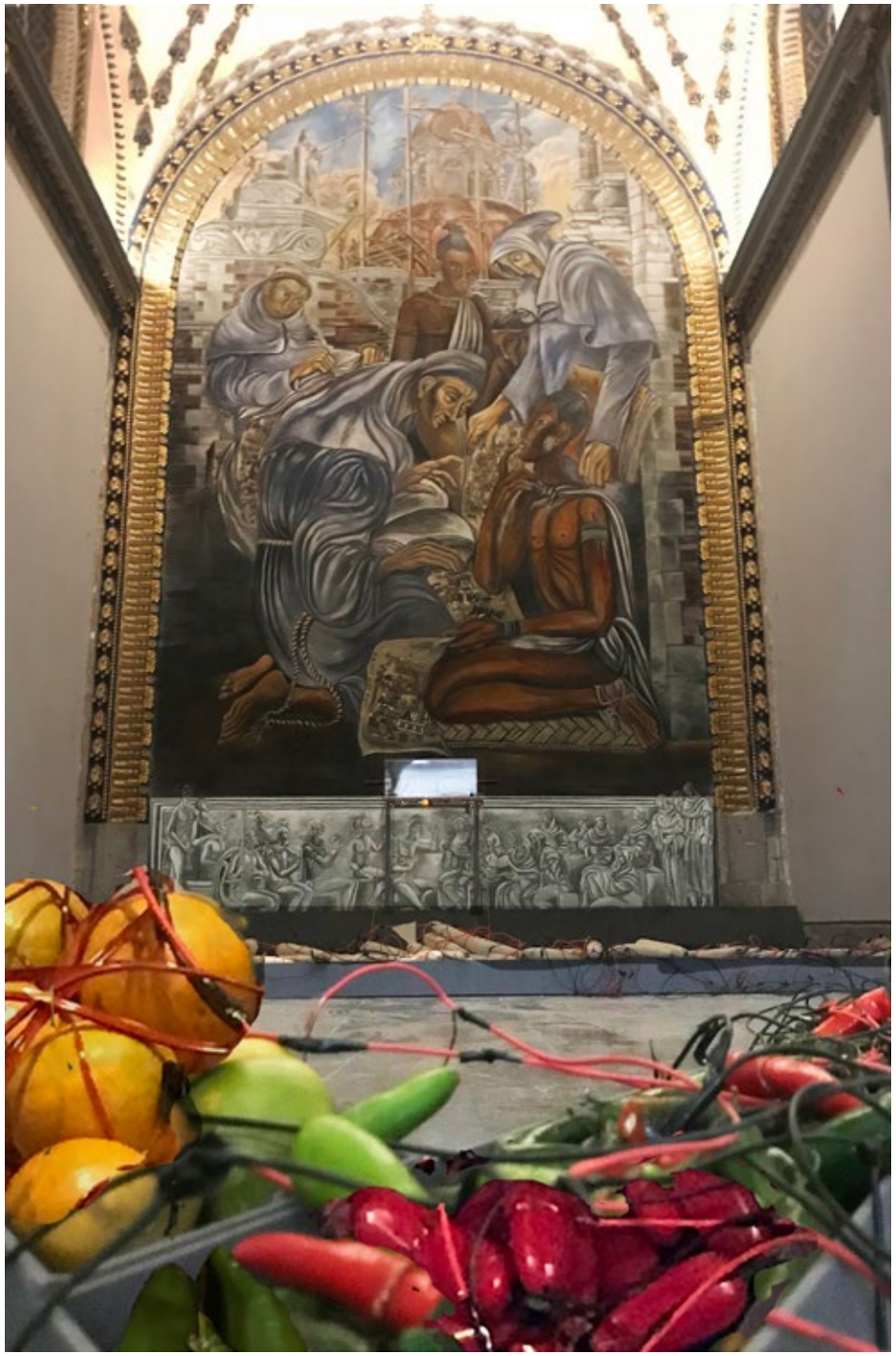






Fig.1 a 3 - Detalhe de Biombo anônimo de final do séc XVII. Museo Franz Mayer, Cidade do México; Croquis da obra Aqueoduto, na nave principal do Laboratório Alamenda. para a exposição Circuito Alameda. Obra Encontros, Gilbertto Prado e Poéticas Digitais (2012), Cidade do México, 2018; Obra Encontros, Gilbertto Prado e Poéticas Digitais (2012), Cidade do México, 2018.

Fig.4 - Caixa de Choque, Gilbertto Prado e Poéticas Digitais, Capilla de Dolores, Laboratorio Arte Alameda, México, 2018.



do álcool, que deseja testar suas habilidades submetendo-se ao choque elétrico de um dínamo. No espaço do museu, essa ação surpreende e revitaliza a percepção do visitante sobre a obra, a exposição e seu contexto urbano. O trabalho composto pelo triângulo e a caixa de choque foi montada na Capela das Lamentações do Laboratório de Arte da Alameda, originalmente destinada à oração, contrição e expiação de pecados. Situado sob as sombras de um oratório dessacralizado, Prado associou sua localização espacial ao recolhimento místico do claustro, assim como aos castigos seculares dos autos de fé do Tribunal da Santa Inquisição que aconteceram no Convento de San Diego (1594).

TV Pomander e Azul eletrônico (homenagem a Klein e Forest) (2025/1991) é outra das obras sincréticas que combina a luz de um tubo de raios catódicos com um elemento natural: a imagem azul e o aroma de cravo-da-índia, inserido na fruta, vincula o olfativo ao visual. O aparelho de televisão dispensa o sinal transmitido e apela à sua essência, o feixe da varredura eletrônica. Evidente que a obra mantém uma conexão com um trabalho histórico, *Telescanfax* (1991), o qual não faz parte da exposição mas coincidentemente se encontra em outro andar do MAC[8]. Sua origem reside no processo de captura da imagem analógica da televisão que é convertida em uma imagem digital estática transmitida via modem de fax. O registro desses stills perdeu sua analogia figurativa e se converteu em ícones abstratos. Era a reminiscência da arte postal em uma deriva que combinava a televisão com os processos da videoarte da época, na transição do analógico para o digital e no desvio do espetáculo televisivo baseado na experimentação com imagens eletrônicas. A presença e a coincidência de *Telescanfax*, de outra exposição e curadoria, nos conectam à primeira época dos percursos de Prado, enfatizando a questão dos bens culturais históricos da arte contemporânea brasileira. São novas leituras baseadas em instâncias expositivas que se apresentam como um arquivo vivo[9], colocando em cena essa história da arte e da tecnologia no âmbito de um museu universitário tradicional. O MAC possui um acervo transcendente sob o legado institucional de conservar e restaurar seu patrimônio, colocando-o em movimento e transformando-o em um laboratório de análise e crítica, uma oficina[10] que defende os princípios fundadores do museu, estabelecidos por seu criador, Walter Zanini.

As 11 estações de *Portais, Passadiços e Pomanders* envolvem um experimento artístico, a partir de um projeto de arquivo, composto por ilustrações, gravuras, imagens programadas, plataformas interativas e dispositivos de telepresença, combina-

8 *Antagonistas: resistências algorítmicas* . Curadoria de Bruno Moreschi , Gabriel Pereira, Heloisa Espada. MAC/USP, 29/11/2025 a 01/03/2026.

9 ARANTES, Priscila. Arquivo Vivo, São Paulo, 2013. https://pacodasartes.org.br/exposicao/arquivo-vivo/ Verificado em fevereiro de 2026.

10 Oficina ou estúdio experimental; um dos exemplos notáveis é o projeto Ouvroir de Chris Marker, um museu virtual navegável em uma plataforma digital com toda a sua obra audiovisual.



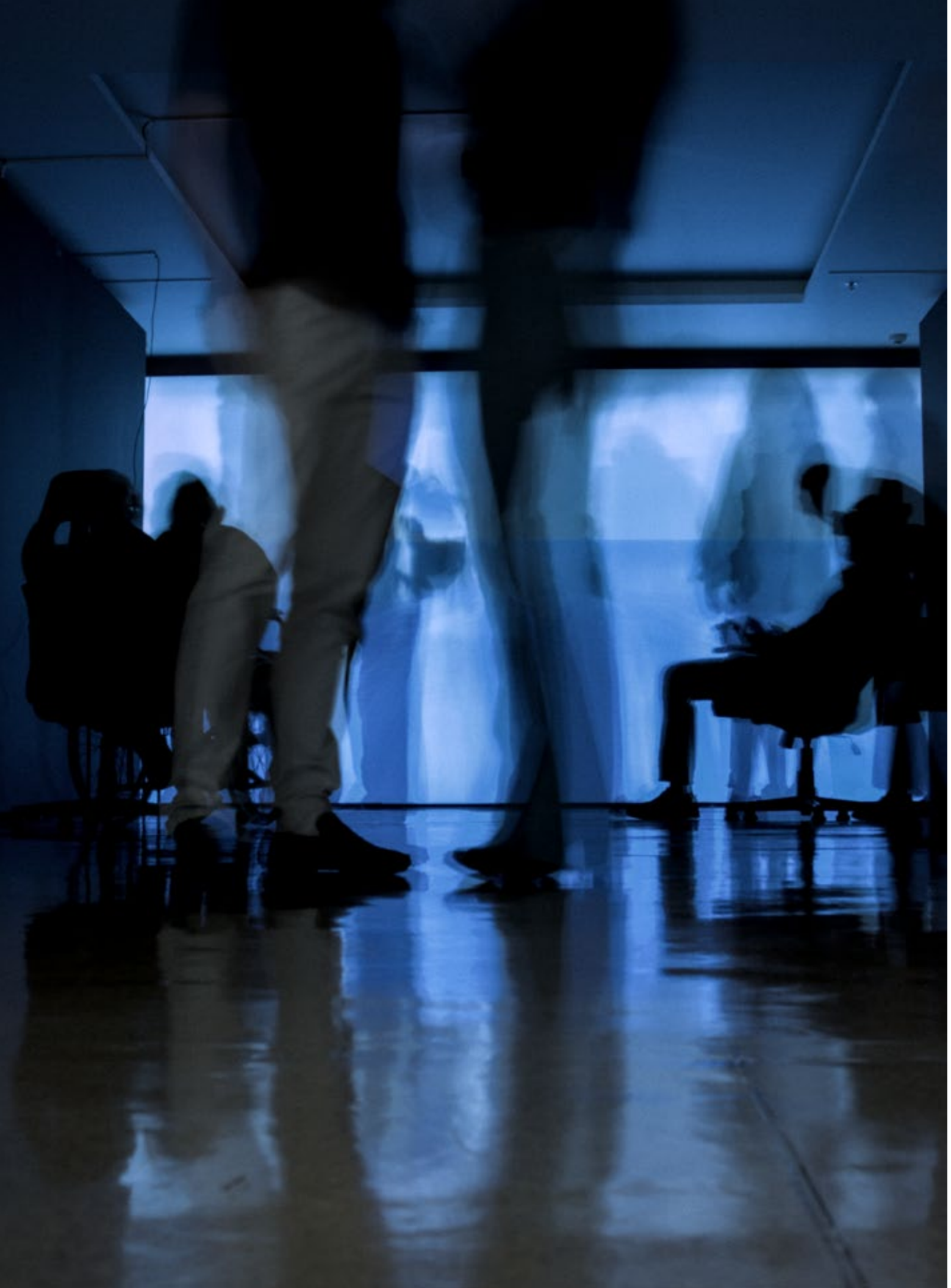
do com elementos da natureza. Se trata do “memorial de um artista que reflete sobre sua própria obra”[11]. Os percursos de Gilbertto Prado confluem no âmbito universitário da USP, tanto no seu trabalho acadêmico como professor da ECA e pesquisador do Grupo de Poéticas Digitais, quanto nas suas atividades no próprio MAC. Esta exposição se constitui em um laboratório de estudo e uma trajetória poética, bem como uma coleção de referência em arte e tecnologia contemporânea.

Tradução de Priscila Molina

11 “Apresentaçao”, Arlindo Machado em: Prado, Gilbertto. Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário, Itaú Cultural, São Paulo, 2003

Jorge La Ferla

Pesquisador em artes e meios audiovisuais. Professor titular, Universidade do Cinema (1991/2026); Chefe de Cátedra, Universidade de Buenos Aires (1992/2024) Mestre em Arte e Graduado do Programa de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Pittsburgh; Licenciado, Universidade Paris 8. Coordenador Acadêmico, Seminários de Vídeo, Cinema e Multimídia, Fundações Antorchas/Vitae/Rockefeller/Mc Arthur. Assessor do Espaço Fundação Telefônica (2007/2014). Programador de mostras na Europa, América Latina e Oriente Médio. Curador, exposições de Andrés Denegri e José Alejandro Restrepo (Buenos Aires); Gilbertto Prado e Gerardo Suter (Cidade do México); Irina Raffo (Montevidéu); Sebastián Díaz Morales, (Buenos Aires). Recebeu reconhecimentos na Alemanha, Argentina, Espanha, Suíça e nos EUA, entre os quais, Personalidad Destacada en el Ámbito de la Cultura, Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, 2025; Media Art Histories Award for Outstanding Contributions to the Field, 2025. Autor e editor de publicações em artes audiovisuais na Argentina, Brasil e Colômbia.



Mundos, linguagens e saberes compartilhados em Gilbertto Prado

Christine Mello

Atravessar o mundo, tomar a medida do acidente que representa o nosso lugar de nascimento e seu peso em termos de arbitrariedade e constrição, abraçar o fluxo irreversível que é o tempo da vida e da existência, aprender a assumir nosso estatuto de passantes, pois essa talvez seja a condição última de nossa humanidade, o alicerce a partir do qual criamos a cultura.

Mbembe, 2021

Há alguns artistas com os quais gosto de imaginar junto, seja porque quero com eles atravessar mundos, seja porque eles me permitem contaminar-me com imagens diferentes de mundos. Trata-se do ato de pensar com o outro[1].

Estudar o papel do compartilhamento de mundos na obra do artista Gilbertto Prado (Santos, SP, 1954) implica, para mim, acompanhar sua relação com o ambiente vivente e as redes comunicacionais que se desenvolvem, sobretudo, a partir do contexto da arte postal dos anos 1970 e 1980, possibilitadas pelos circuitos efêmeros dos correios, que tornam presentes o contato com o outro, mesmo que à distância, promovendo, com isso, diferentes experiências de um mesmo mundo compartilhado, de forma a gerar novas linguagens para o campo da arte e um saber coletivo.

É possível observar na jovem geração de artistas que emerge nesse período, em seu desejo de construção de um projeto emancipatório, embates com o esgotamento das utopias dos anos 1960, com as forças destrutivas de governos autoritários e ditatoriais – como no caso da tortura, da censura e da repressão à liberdade de expressão no Brasil – e com a emergência do neoliberalismo no âmbito global. Como resposta, jovens artistas criam seus próprios circuitos, os chamados circuitos independentes da arte.

Em meio a esse ambiente geracional, emergem, no contexto internacional, os artistas Antoni Muntadas, Jannis Kounellis, Jarosław Kozłowski, Krzysztof Wodiczko, León Ferrari, entre tantos outros. No caso brasileiro, é possível notar um conjunto de artistas que atuam entre a cena local e internacional, como Anna Bella Geiger, Eduardo Kac, Gilbertto Prado, Hudinilson Jr., Julio Plaza, Paulo Bruscky, Regina Silveira, Regina Vater, Tadeu Jungle e Vera Chaves Barcellos.

1 Este trecho inicial do texto parafraseia esta fala de Denise Ferreira da Silva (2020, p. 107): "[...] há algumas pessoas com as quais gosto de pensar junto, seja porque quero destruí-las, seja porque elas me permitem pensar, e quero celebrá-las".

É nesse contexto que Gilbertto Prado participa, em 1981, da 16ª Bienal de São Paulo, com curadoria geral de Walter Zanini, no eixo do Núcleo de Arte Postal, que teve curadoria de Julio Plaza. O trabalho por ele enviado era parte de uma série realizada a partir do deslocamento iniciado em sua cidade natal, Santos, e que se desenrolou ao longo de dois anos, durante os quais ele desenvolveu uma ação performativa, uma viagem em que atravessou os continentes sul e norte-americano até chegar ao continente europeu, mais especificamente à Alemanha. A respeito das cartas encaminhadas pelo correio, que compuseram a ação artística, Prado explica:

> Cada uma ia para um lugar, para uma pessoa diferente, sem relação ou conexão direta entre elas. Eram como "fragmomentos", em que às vezes, eram realizadas intervenções em papéis diversos, ou nas partes externas, ora nas internas de envelopes encontrados ou recebidos, expondo seus avessos, às vezes reescritos ou refeitos, como que retraçando caminhos distintos, reatualizando pontos de uma rota. (Prado, 2024, p. 42)

Decorrente da crítica a um mundo regido pela globalização, as respostas provocadas pela viagem e pelas cartas encaminhadas revelam uma rede intersubjetiva de contatos, que, por meio de afetos e participação ativa, conecta não apenas diferentes pessoas, mas também diferentes contextos e culturas plurais. Há também, em seu gesto, a transmutação de formatos tradicionais da arte para experiências que assumem o estatuto do artista como o de um *passante*[2], um viajante (oposto do turista) a partir de processos vivenciais e colaborativos.

Ao propor uma viagem pelos mais diferentes pontos da América e da Europa (em especial, da Alemanha) como projeto artístico compartilhado em rede, é possível observar que Prado compreende arte como experiência de vida, como agenciamento de pontos de encontro, antecipando, desse modo, as práticas artísticas com a internet dos anos 1990 e 2000, que se apresentam como um pensamento simultaneamente de navegabilidade e conexão.

A ética-poética de Gilbertto Prado, ao considerar o artista como um passante, um viajante, traz a dimensão do artista como aquele que tem a capacidade de conectar *fragmomentos* e reatualizar pontos de uma rota, coincidindo com o caráter daquele que agencia com o outro o direito de circular livremente entre mundos, linguagens e saberes, que "abraça o fluxo irreversível que é o tempo da vida e da existência" (Mbembe, 2021, p. 207).

Tal dimensão do artista implica reconhecer nele um regime ético que o relaciona não apenas à sua capacidade poética, a seus *modos de fazer arte*, mas também a seus modos de ser com a arte, aos "usos que tem e os efeitos que induzem" (Rancière, 2005, p. 28-29). Desse modo, o regime ético-poético do artista comumente produz desconcertos, estranhamentos, fricções e, mais que tudo, embates com o sistema da arte.

Com a arte postal, a cultura do compartilhamento se instaura nas práticas ético-poéticas de Gilbertto Prado. Trata-se de um tipo de cultura baseada na problematização da dinâmica dos circuitos, da economia de trocas, da rota dos percursos, da produção de comunidade, da abertura da prática artística aos fluxos temporais e às transformações que ocorrem no espaço da ação, na experiência de contato com o outro e na livre circulação da arte.

A geração da qual Gilbertto Prado é parte produz um deslocamento das práticas ético-poéticas para outros tipos de circuitos ao ressignificar a própria noção de circuito no campo da arte. De um lugar de circulação de objetos permanentes, perenes e palpáveis, geralmente exigidos pelos museus, galerias e demais circuitos fechados e tradicionais da arte, e produzidos através de meios e técnicas canônicas, tal geração se organiza a partir do espaço vital, da impermanência, da autoria compartilhada, do agenciamento coletivo, do contexto que se realiza fora-dentro do espaço expositivo, entre o espaço da participação e da interação. Esses artistas propõem, assim, uma crítica à modernidade ao quebrarem tanto a noção de autonomia do objeto de arte quanto a ideia de meio e linguagens específicas da arte.

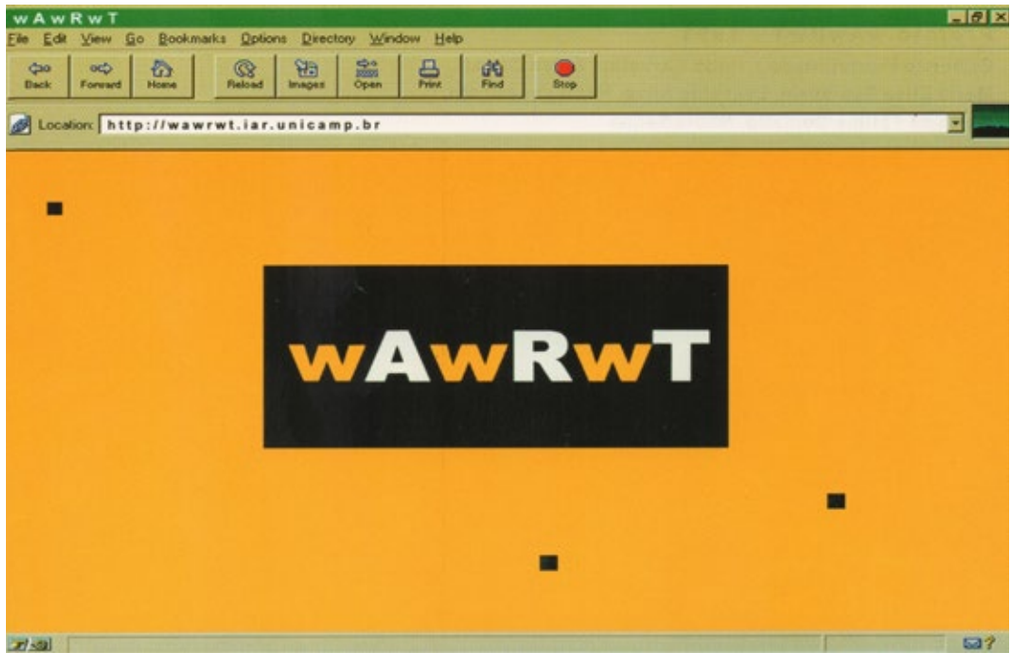


Fig. 1 - Projeto wAwRwT, Gilbertto Prado, 1995, que utilizava o endereço alterado na raiz (wawrwt ao invés de www), que já era o padrão (http://wawrwt.iar.unicamp.br).

2 O termo "estatuto de passante" tem como referência os modos como Achille Mbembe o designa em seu ensaio "A ética do passante", que integra o livro *Políticas da inimizade* (2021).



Fig. 2 - Welcomet Mr. Halley", Gilbertto Prado, Centro de Convivência Cultural de Campinas, agosto de 1985; Paço das Artes, São Paulo, fevereiro de 1986



Fig. 3 - Videoscópio: vídeo-encontros na rede de arte postal, Gilbertto Prado e Lúcia Fonseca, 1987-1989 (Prado; La Ferla, 2018, p. 65).

A partir da produção de relações, incorporam tanto a transitoriedade de meios e linguagens quanto a experiência compartilhada dos afetos, em que a potência das histórias vividas não reside em dominar o fluxo, mas em se apresentar como lugar de resistência e desvio em relação à noção instituída, mainstream, de arte.

Em 1985, próximo ao atravessamento do Cometa Halley na órbita terrestre, Gilbertto Prado organiza a mostra de arte postal *Welcomet Mr. Halley*, que reuniu, no Centro de Convivência Cultural de Campinas, 257 artistas de 31 países, com itinerância posterior para o Paço das Artes, em São Paulo. Em 1988, com o Núcleo de Arte Postal da Unicamp, promove a mostra A Terra e seus terráqueos, com 263 artistas de 29 países, que deixa como legado milhares de cartas e postais que integram hoje o acervo do Museu de Artes Visuais (MAV) da Unicamp. Esse legado de cartas e postais foi apresentado recentemente na exposição Nada como um dia depois de outro, entre 4 de outubro de 2025 e 14 de fevereiro de 2026, com curadoria de Gabriel Zacarias, fruto de uma parceria entre o MAV-Unicamp e o Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC).

Atravessamentos entre mundos e linguagens

É interessante observar como, a partir de tais deslocamentos ético-poéticos próprios à cultura do compartilhamento, da qual faz parte a arte postal produzida nos anos 1970 e 1980, muitos dos artistas que a praticam passam a desenvolver também a experimentação de práticas colaborativas em novos meios e linguagens, partindo do mesmo desejo de agir numa dada situação coletiva, num dado contexto, numa dada ação corpórea e midiática, ampliando, com isso, circuitos de produção e recepção. Esse é o caso da arte feita com xerox, fax, vídeo e videotexto, bem como de uma variedade de apropriações de linguagens midiáticas que resultam, nos anos 1990 e 2000, nas experiências da arte em redes telemáticas, em realidade virtual, assim como na arte situada em contextos das redes sociais, a partir dos sites e das plataformas online da internet.

Ao longo das últimas cinco décadas, a trajetória artística de Gilbertto Prado ocupa um lugar singular como este, de atravessamentos entre mundos e linguagens, por meio de experiências pioneiras entre arte e tecnologia na cena brasileira e internacional.

Na passagem da arte postal para a artemídia, é possível observar, por exemplo, experiências como *Videoscópio: vídeo-encontros na rede de arte postal* (1987-1989), em que, com uma câmera de vídeo, Gilbertto Prado e Lúcia Fonseca vão pessoalmente ao encontro dos artistas que integravam sua rede de arte postal, com o objetivo de conhecer como a rede funciona por dentro, viver a experiência de aproximação e contato, assim como documentar em vídeo os contextos de conexão, permeados por estranhamento e intimidade.

Na sequência, é realizado, por Prado, um conjunto de ações performativas com linguagens midiáticas que circulam entre mundos analógicos e digitais, como é o caso de *Connect* (realizado por meio de fax) e *Telescanfax* (realizado por meio de imagens de televisão, scanner de mão e fax), que acontecem entre 1990 e 1992, atuando nas relações entre arte e redes telemáticas, como dispositivos de conexão e encontro.

Circuitos midiáticos são aqueles por onde trafegam as mídias e em que dados são armazenados, processados e distribuídos pelas redes de comunicação. Baseados no engajamento da audiência, são como zonas de trânsito, favorecendo linguagens compartilhadas e misturas entre diferentes meios.

Atravessados pelos circuitos midiáticos, o estado de conexão nas proposições artísticas de Gilbertto Prado implica afecções e dissenso, limites e entrecruzamentos. Para ele, importa "construir com um parceiro distante (e eventualmente desconhecido) uma imagem híbrida e composta em tempo real" (Prado, 1994, p. 43). Desse modo, em seu trabalho, o outro é sempre um diferente, não gera consenso nem homogeneidade. É na copresença e no intercâmbio com o outro – com o estranho – que a obra se realiza.

Em trabalhos como *Connect* e *Telescanfax*, Prado coloca em prática o desejo de presença, de estar em contato com o outro sob a forma de uma rede contaminada entre diferentes realidades, ativando traduções de mundos interconectados. Tais obras revelam o campo de experimentação do artista em seu caminho ético-poético de produzir trocas e diálogos na errância das redes, nas distorções realizadas com as falhas das transmissões em tempo real, em que, diferentemente da arte postal, espaço e tempo não são separados por distâncias geográficas. Conforme Prado, interessa, a partir disso, imagens de mundo de aspecto "decomposto, embaralhado, enigmático" (Prado, 1994, p. 42).

Não se trata, portanto, de lidar com contextos neutros e isolados, mas de compreender que, no ápice de uma sociedade midiatizada, já se aproximando das plataformas digitais online do século 21, dos seus processos de vigilância e rastreamento, é justamente do lugar de tensionamento com as redes que Gilbertto Prado busca o enfrentamento com o mundo cotidiano.

Há, nesse tipo de experiência, novas atribuições para o estatuto do artista como *passante*, viajante, a partir das potências e diálogos que suas obras, em constante deslocamento, em estado de devir, produzem. São rupturas de protocolos das linguagens dominantes no campo da arte e da comunicação digital, em contato com os fluxos algorítmicos, que se conectam com outros fluxos de natureza intersubjetiva, entre humanos e não humanos, que ativam a diferença nas redes artístico-telemáticas.

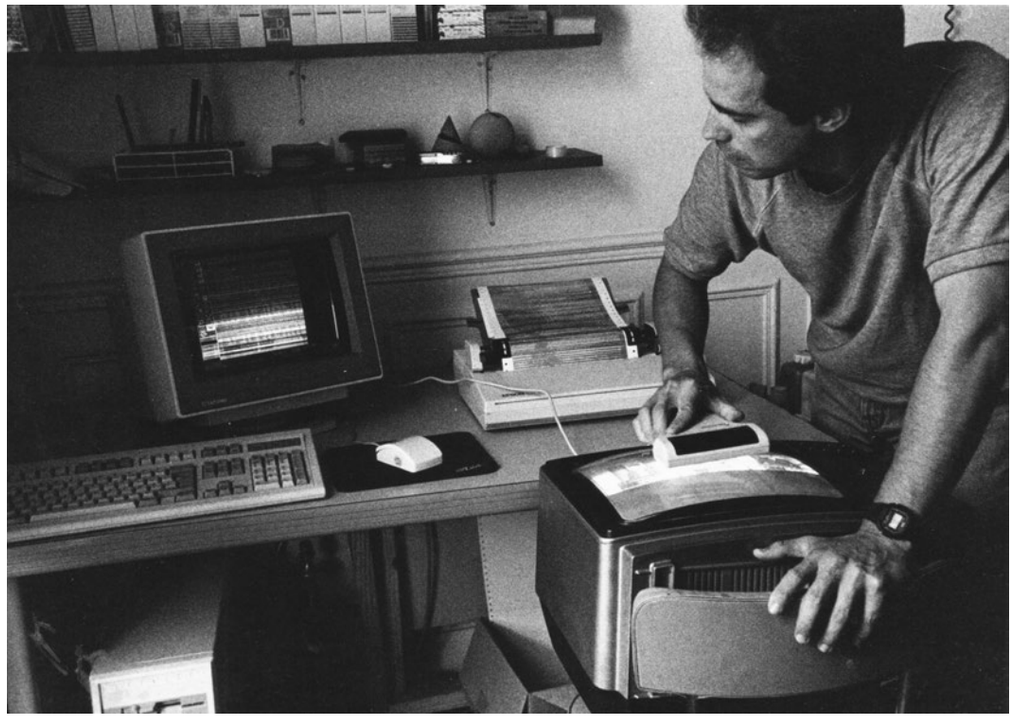




Fig. 4 - Telescanfax, La vendeuse de fer à repasser, Gilbertto Prado, 1991 (foto Isabelle Millet).
NFT 8, A vendedora de ferros de passar roupa, Gilbertto Prado, 2022.

> Em 1995, Gilbertto Prado realiza, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), M.A (desejo), uma instalação interativa que, entre outros elementos, disponibiliza uma câmera de vídeo que permite ao espectador ver-se em posição de observador. Em 1998, ele apresenta no Paço das Artes, em São Paulo, a web-instalação Depois do turismo vem o colunismo, que consiste em um portal monitorado por duas web-câmeras. De acordo com Prado, a "imagem local capturada em tempo real era mesclada com as de um banco de imagens e disponibilizada via rede pelo planeta. Outros participantes, distantes da parte física da instalação, via webcam, podiam espiar o espaço com a câmera e a fusão com as imagens geradas. O trabalho se pautava com humor sobre a presença, o olhar estrangeiro e o canibalismo cultural". (Mello, 2008, p. 215)

Trata-se de observar práticas artísticas realizadas entre mundos analógicos e digitais, nas travessias sígnicas, vivenciais e colaborativas, articuladas tanto pelo contato com tecnologias emergentes quanto por ambientes virtuais desconcertantes, como lugares de conflito e de passagens.

Potência viva das redes como poder de afeto e expansão do comum

Com curadoria de Ana Magalhães e Priscila Arantes, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), entre 13 de setembro de 2025 e 25 de janeiro de 2026, é apresentada a exposição *Portais, passadiços e pomanders: Gilbertto Prado e Poéticas Digitais*, tendo como participantes Gilbertto Prado (coordenador do grupo), Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Djalma Albuquerque, Felipe da Silva Borges, Gabriela Fune, Guilherme Menegasso, Luciana Ohira, Matheus Montanari e Sérgio Bonilha.

A exposição traz, em seu título, sentidos plurais para a noção de portal, articulando a ideia de portais ancestrais, energéticos – considerados lugares de conexão, pontos de encontro entre o físico e o espiritual, simbolizando, portanto, transição de realidades – , à ideia de portais na internet, que funcionam como porta de entrada para diversos conteúdos, com o objetivo de agilizar o acesso às informações. Trata-se de pensar aquilo que é dado como estrutura (in)visível de atravessamento, próprio daquilo que é passadiço, como espaço de passagem, em diferentes dimensões. Ou seja, para além das conexões, a curadoria evoca simultaneamente lugares de travessia e de abertura aos saberes.

Embora boa parte dos trabalhos da exposição tenha sido apresentada no quinto andar do MAC USP, seu ponto de partida é o piso térreo do Museu, numa área externa próxima a um dos principais corredores de trânsito da cidade de São Paulo, que



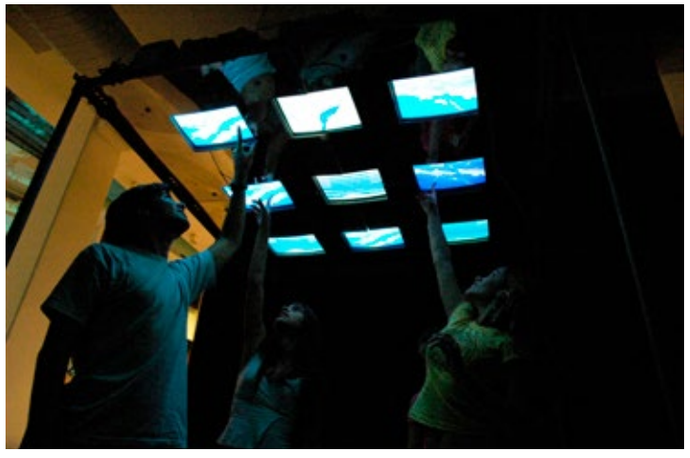




Fig. 5 a 7 - M.A.(desejo), Gilbertto Prado, Exposição Arte e Tecnologia, MAC USP, 1995; 9/4 Fragmentos de Azul, Gilbertto Prado, Exposição Mediações, Itaú Cultural, 1997. Exposição Corpos Virtuais, Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2005 (foto); Acaso 30, exposição Cinético Digital, Itaú Cultural, 2005.

conecta as zonas norte e sul, a avenida 23 de Maio. Como um lugar situado, somos introduzidos na exposição por meio de uma obra sob a forma de um portal, a *Amoreiras*.

Amoreiras ativa nossa presença, nosso corpo, em relação à realidade circundante, como uma potência viva em rede, a partir da nossa relação com cinco pequenas árvores plantadas em vasos, que traduzem a captação da poluição sonora da cidade por meio de microfones, um computador, cinco placas Arduino *bluetooth* (uma para cada árvore), cinco caixas de acrílico com três motores independentes, varetas e mecanismos de transmissão, como "próteses motorizadas", uma para cada árvore (Prado, 2010), com o objetivo de medirem as variações e as discrepâncias dos ruídos da avenida 23 de Maio.

Conforme Prado, quanto "maior o ruído dos motores, das buzinas dos carros e do vozerio dos transeuntes, mais a 'árvore' balança" (Prado, 2010, p. 116). O movimento vibratório de cada árvore, o balançar de seus galhos, é gerado a partir de um algoritmo de aprendizado artificial, que mostra que as árvores são capazes de aprender em resposta ao ambiente. No caso, a performatividade, o comportamento de cada árvore, "é autônomo e se dá em resposta à intensidade do som ambiente" (Prado, 2010, p. 118).

No século 21, em tempos de emergências climáticas e do Antropoceno, a cultura do compartilhamento é articulada na direção de uma revisão crítica de nossa relação com a natureza. Nesse contexto, é possível observar que a estrutura (in)visível de atravessamento, em *Amoreiras*, diz respeito aos tensionamentos propiciados entre as relações humanas e os sistemas vivos e os tecnológicos. Para o teórico de arte Claudio de Melo Filho, trata-se da "virada ecossistêmica" no campo da arte, "compreendendo os outros-que-humanos como partes constituintes das estruturas que regem nossas ações na biosfera" (Melo Filho, 2025, p. 8).

Não se trata de pensar, no entanto, os espaços da arte e os espaços da vida regidos pela biotecnologia (como na bioarte, arte biológica) como tema das discussões. Ao contrário, em *Amoreiras,* trata-se de notar como as negociações e agenciamentos entre esses espaços oferecem um outro modo de questioná-los e nos percebermos a partir disso, como espaço de passagem, potência de afeto e expansão do comum. Desse modo, ao evocar tal tipo de conexão, a obra *Amoreiras* pode ser compreendida simultaneamente como lugar de atravessamento entre mundos e diferentes linguagens, assim como de abertura a outros tipos de saberes.

Como um portal de passagem da condição terrena, a potência dos afetos presente em *Amoreiras* faz com que realmente possamos sentir que essa condição não é mesmo exclusivamente humana. No entanto, com a obra, vivenciamos experimentos que são como chaves de acesso aos afetos, relacionados à coexistência entre mundos, linguagens e saberes expandidos. De modo ético-poético, a obra *Amoreiras*, de Gilbertto Prado e do Grupo Poéticas Digitais, convoca à participação, ativando, dessa maneira, a possibilidade de pensarmos, de um outro lugar, o nosso estatuto de *passantes* pela Terra.

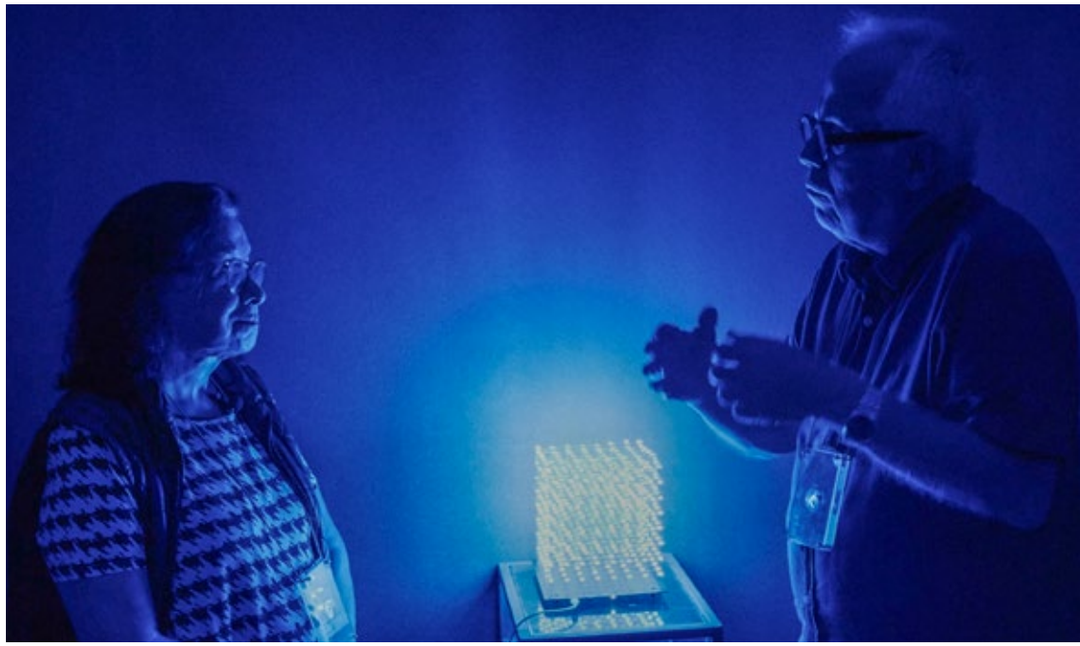
Desertesejo: o espectador como viajante

Com *Amoreiras*, como num *continuum* do tempo, o espaço expositivo de Portais, passadiços e pomanders conecta o piso térreo ao quinto andar do Museu. Somos introduzidos a esse piso por meio de um circuito interno de vídeo, formado por um conjunto interligado de monitores de TV, posicionados de forma horizontal, que transmitem em tempo real as cinco pequenas árvores situadas próximas à avenida 23 de Maio.

O conjunto expositivo do quinto andar, que reúne outras dez obras, é acessado pelo visitante a partir da passagem por esse portal formado pelo circuito de vigilância em torno de *Amoreiras*, simbolizando, portanto, uma transição de realidades. Esse gesto possibilita pensar que *Amoreiras* é como o outro da exposição, como uma estrutura (in)visível de atravessamento.

Situada no extremo oposto da entrada da exposição, é posicionada a obra *Desertesejo.*

> Desertesejo é um mundo a ser navegado em ambiente de realidade virtual interativo, multiusuário, que permite a presença simultânea de até 50 participantes. Uma narrativa com características imersivas: o visitante/viajante entra nesse mundo como um avatar – termo denominado, na filosofia hindu, como corpo físico – e é transportado como uma onça, uma cobra ou



> uma águia. Nele, percorre paisagens desérticas, na tentativa de estabelecer contato humano mediado por outro avatar. Em um desses ambientes, Viridis, uma webcam, é conectada à internet para captar imagens do céu em tempo real, de acordo com a geolocalização de cada visitante. Cada viajante imprime, assim, o seu próprio céu. O resultado é um céu coletivo, gerado online. Encontros virtuais, altamente sensorializados, repletos de silêncio mítico e associações oníricas. (Mello, 2002, p. 167)

Para o teórico de arte Boris Groys, na virada do século 21, a arte entrou numa nova era.

> [...] meios de comunicação contemporâneos e redes como Facebook, MySpace, Youtube, Second Life e Twitter dão a populações globais a possibilidade de apresentar suas fotos, vídeos e textos de uma maneira que não pode ser distinguida de qualquer trabalho de arte pós-conceitual, incluindo obras de arte com base no tempo (Groys, 2010, p. 126).

Groys reflete que as imagens compartilhadas nas redes sociais propiciam que, na atualidade, qualquer pessoa possa tornar-se artista. Se, por um lado, ele questiona como pode o artista hoje sobreviver a esse tipo de fenômeno, por outro, ele observa a mudança de estatuto do espectador: “Os espectadores contemporâneos são espectadores em movimento; primariamente, eles são viajantes. A *vita contemplativa* contemporânea coincide com a circulação ativa permanente” (Groys, 2010, p. 126).

Ao comentar o nomadismo digital e a participação ativa referente aos agenciamentos presentes nas plataformas online, Groys nos leva a pensar na transmutação de posições entre o estatuto do artista e o estatuto do espectador como viajante.

Tal tipo de fenômeno remete à obra *Desertesejo*, que possuiu como destaque, na exposição *Portais, passadiços e pomanders*, uma versão atualizada acrescida de óculos de realidade virtual. Com eles, o espectador tem a sensação ampliada, de caráter tangível, sensorial, táctil, proporcionada pela viagem imersiva no ambiente virtual em que a obra opera.

Como habitar um deserto? Como atravessar um deserto? O deserto é vivo e exige agenciamentos.

Para a teórica e psicanalista Suely Rolnik, é pelo afeto que as práticas artísticas trazem a perspectiva ética, tensionando a presença vital, “a presença viva do outro em mim” (Rolnik, 2021, p. 69), situação essa em que o outro não se encontra fora do meu corpo, mas é uma presença vital nele. O filósofo Achille Mbembe fala da *ética do passante*, que consiste não apenas no ato de passar de um lugar a outro, mas também no modo como é possível, com ela, o reconhecimento recíproco da vulnerabilidade e o desejo do encontro do outro. Para ele, a ética do passante permite sermos

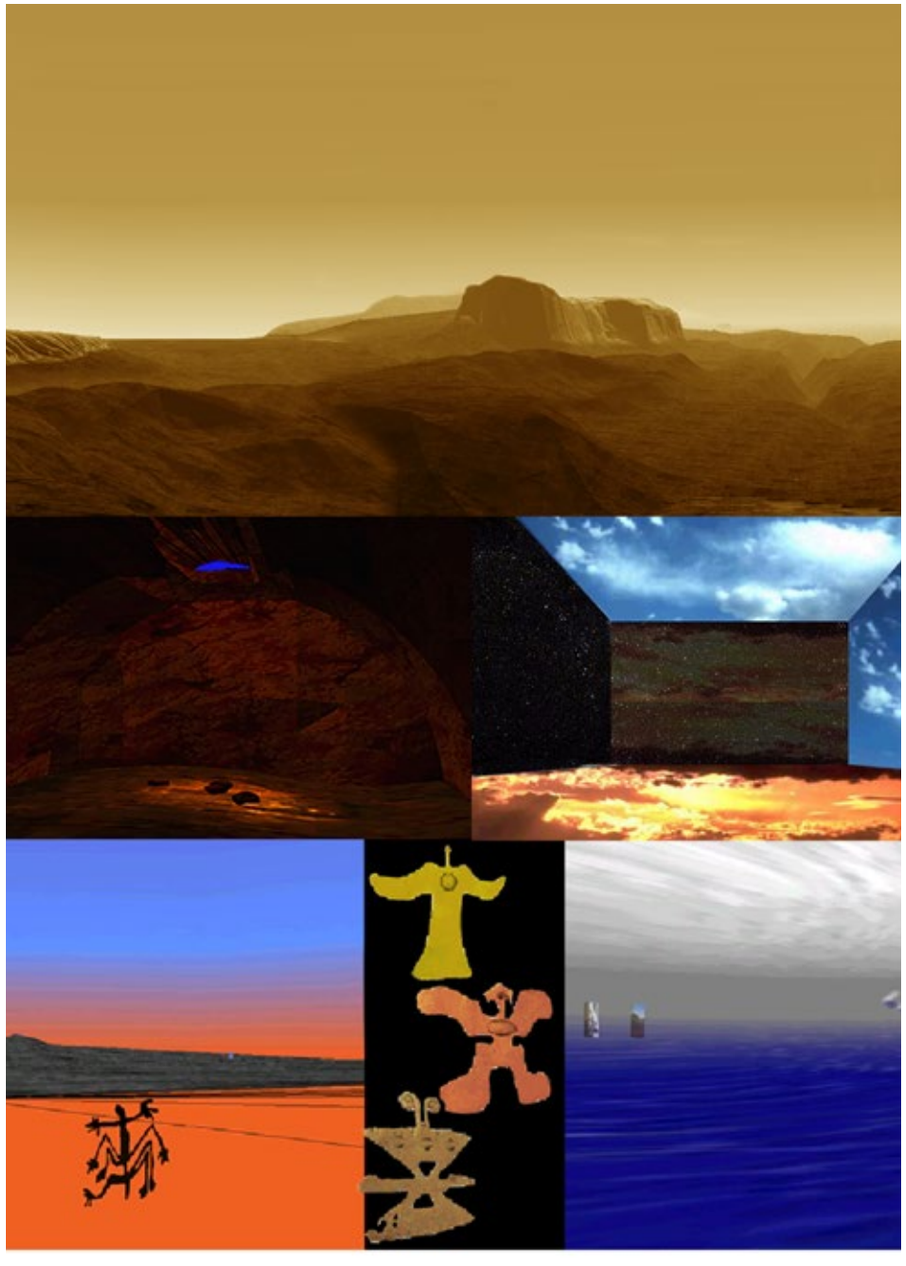


Fig. 8 - *Desertesejo,* ambiente virtual multiusuário, Gilbertto Prado *(2000, 2014, 2025).*

tocados pelo outro e pelo mundo, assim como forjar com cada um dos lugares “um duplo vínculo de solidariedade e desprendimento” (Mbembe, 2021, p. 210).

Em Desertesejo, encontramos esse reconhecimento recíproco da vulnerabilidade e o desejo do encontro do outro, entre o silêncio e a lentidão, nas extremidades com o outro. Nele, temos a perspectiva da ética de desejo como encontro com as singularidades, na organização de um corpo em rede ativado pelo outro, que abre passagem aos fluxos vitais. Desse modo, Desertesejo trata da dimensão do corpo em contato com o outro no espaço virtual, como produção de espaço de diálogo, como experiência plural de encontro e alteridade. Entre a noção híbrida de deserto e desejo, a obra faz com que o *estar junto* signifique a negociação das diferenças, como um processo simultâneo de contato e heterogeneidade.

Nesse ambiente multiusuário, a metáfora criada entre o deserto e o desejo fascina tanto pela ideia de liberdade e autonomia, como espaço utópico, comunitário, quanto pela tendência ao silêncio existente na viagem, sob diferentes visões de um mesmo mundo virtual compartilhado em tempo real. Se não há interação, é como um deserto. O que faz ser desejo é o encontro das pessoas no ambiente virtual.

Desertesejo ressignifica a noção de circuito no século 21. É um espaço silencioso, experimentado de modo lento, performático, em ambiente de realidade virtual. Com ele, experimentamos a noção de portal por meio de outro tempo, outra velocidade, com a qual há passagens entre o tempo orgânico da natureza e o tempo conectivo das redes digitais.

Atravessamentos com o século 21

Em um mundo em crise planetária, na era da economia digital, do capitalismo cognitivo e da Inteligência Artificial (IA), a cultura do compartilhamento é aqui considerada como uma força dissidente diante das forças hegemônicas tanto do excepcionalismo humano quanto da inimizade que rege as práticas sociais em rede. Em torno do desejo emancipatório de um *comum* partilhado[3], os procedimentos de compartilhamento ocupam, ainda hoje, lugares extremos e importantes para situar problemas no campo da arte.

Como modo de resistência, na ativação da ação recíproca entre nós e o mundo (pós) globalizado, Gilbertto Prado exerce, em sua obra, a ética-poética do compartilhamento entre as décadas de 1980 e 2020 sob a forma do passante. Portanto, a partir da observação de sua trajetória, é possível compreender a experiência de rede como espaço crítico, como espaço compartilhado de conflito e tensionamentos, como ação de conexão com o outro, como circuito poético e pluralidade.

3 Para Jacques Rancière (2005, p. 15), o comum partilhado diz respeito à “maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.

É desse lugar da viagem como fluxo irreversível entre o tempo da vida e o da existência que a ética-poética em Gilbertto Prado propicia abandonar a dimensão da forma-estrutura estável em favor da forma-processo vulnerável, instável, desmaterializada, colaborativa e em fluxo temporal. É possível, assim, pensar junto com Prado ressignificações dos circuitos da arte como forma de atravessar mundos assim como nos contaminarmos com imagens diferentes de mundos, produzindo, com ele, passagens entre linguagens e saberes compartilhados em redes.



Referências

DONATI, Luisa Paraguai; PRADO, Gilbertto. Artistic environments of telepresence on the World Wide Web. Leonardo, [Oakland], v. 34, n. 5, p. 437-442, 2001.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. Caderno Sesc_Videobrasil, São Paulo, v. 6, n. 6, p. 119-127, 2010.

MBEMBE, Achille. Políticas da inimizade. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELLO, Christine. Na rede = On the net. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 25., 2002, São Paulo. [Catálogo] Brasil. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 163-168. Tema: Iconografias metropolitanas.

MELLO, Christine. Por outras imagens do mundo: arte, mídia e política. In: CYPRIANO, Fabio; ARANTES, Priscila (org.). Artes e práticas culturais. São Paulo: Educ, 2024. cap. 9, p. 175-194.

MELO FILHO, Claudio de. A virada ecossistêmica: assembléias cognitivas entre sistemas vivos e tecnológicos em obras de bioarte. 2025. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2025.

PRADO, Gilbertto. Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. (Rumos Itaú Cultural Transmídia).

PRADO, Gilbertto. As redes artístico-telemáticas. Imagens, Campinas, n. 3, p. 41-44, 1994.

PRADO, Gilbertto. Diálogos e processos: conversas sobre o percurso artístico. In: BASTOS, Marcus; ARANTES, Priscila (org.). Arte, memória e mídia: diálogos possíveis. São Paulo: Educ, 2024. cap. 3.

PRADO, Gilbertto. Grupo Poéticas Digitais: projetos Desluz e Amoreiras. Ars, [São Paulo], ano 7, n. 16, p. 111-124, 2010.

PRADO, Gilbertto; LA FERLA, Jorge. Circuito Alameda. Ciudad de México: [s. n.], 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. Antropofagia zumbi. São Paulo: n-1 edições, 2021. (Coleção Lampejos).

SILVA, Denise Ferreira da. Entrevista de Hans Ulrich Obrist com Denise Ferreira da Silva. In: OBRIST, Hans Ulrich. Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras, vol. 2. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 103-120, 2020.



Christine Mello

Teórica, crítica de arte, curadora e pesquisadora de pós-doutorado no PPG Artes da UERJ/Instituto de Artes (2025-2026) e no PPG Artes Visuais da USP/ECA (2007-2009). Doutora (2004) e Mestre (1999) em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Pesquisadora Visitante da UERJ com Bolsa PAPD da FAPERJ (2022-2024), é professora da PUC-SP, atuando no PPG Comunicação e Semiótica e no Mestrado Arte e Práticas Culturais. Como curadora e crítica de arte, trabalhou em instituições brasileiras como Bienal de São Paulo, Itaú Cultural, Videobrasil, Funarte, Sesc e Paço das Artes assim como em instituições internacionais como Museo Reina Sofia (Madrid), Laboratorio Arte Alameda (México DF), Centro Cultural de España (Buenos Aires) e Museo de Arte Moderno/MAMBO (Bogotá). Autora de Extremidades do vídeo (Senac São Paulo, 2008), entre outras publicações, coordena o Grupo de Pesquisa eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea e a Coleção eXtremidades (www.extremidades.art).



Colaboração como sistema: Gilbertto Prado e a ética do fazer junto

Ana Avelar

A produção de Gilbertto Prado insere-se em uma linhagem da artemídia brasileira que compreende a tecnologia não como ferramenta neutra, mas como campo relacional. A colaboração — entre artistas, técnicos, humanos e sistemas computacionais, humanos e natureza — constitui a própria ontologia das obras desse artista.

As pesquisas do Grupo Poéticas Digitais, coordenado por ele na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), evidenciam que a lógica de rede, a experimentação coletiva e a articulação entre universidade, circuito artístico e cultura digital são elementos estruturantes de sua prática. Autores como Priscila Arantes (2005) – curadora desta mostra – e Maria Amélia Bulhões (2022) enfatizando a dimensão processual e colaborativa da artemídia situando sua produção no contexto da estética digital brasileira.

Desde os anos 1980, sua produção articula arte, tecnologia e rede, estruturando-se em formatos coletivos. O Grupo Poéticas Digitais constitui exemplo consistente dessa prática: um núcleo interdisciplinar no qual diferentes profissionais trabalham em regime de coautoria. Como observa Gasparetto (2016), a artemídia brasileira consolidou-se a partir de redes universitárias nas quais o artista atua como articulador de sistemas complexos. No caso de Prado, essa mediação é estruturante.

Em diversos trabalhos — *Amoreiras, Colar Sensor, Desluz, Pedralumen* — ativam-se tecnologias ancestrais, vegetais, eletrônicas e algorítmicas para tornar perceptíveis fluxos invisíveis. A colaboração não é apenas humana: envolve poluição atmosférica, deslocamentos urbanos, memória inscrita na matéria. Essa perspectiva aproxima-se da noção de interdependência entre agentes na arte e tecnologia brasileira contemporânea: o artista não controla integralmente o sistema; ele o organiza.

Encontros e Manacá de cheiro

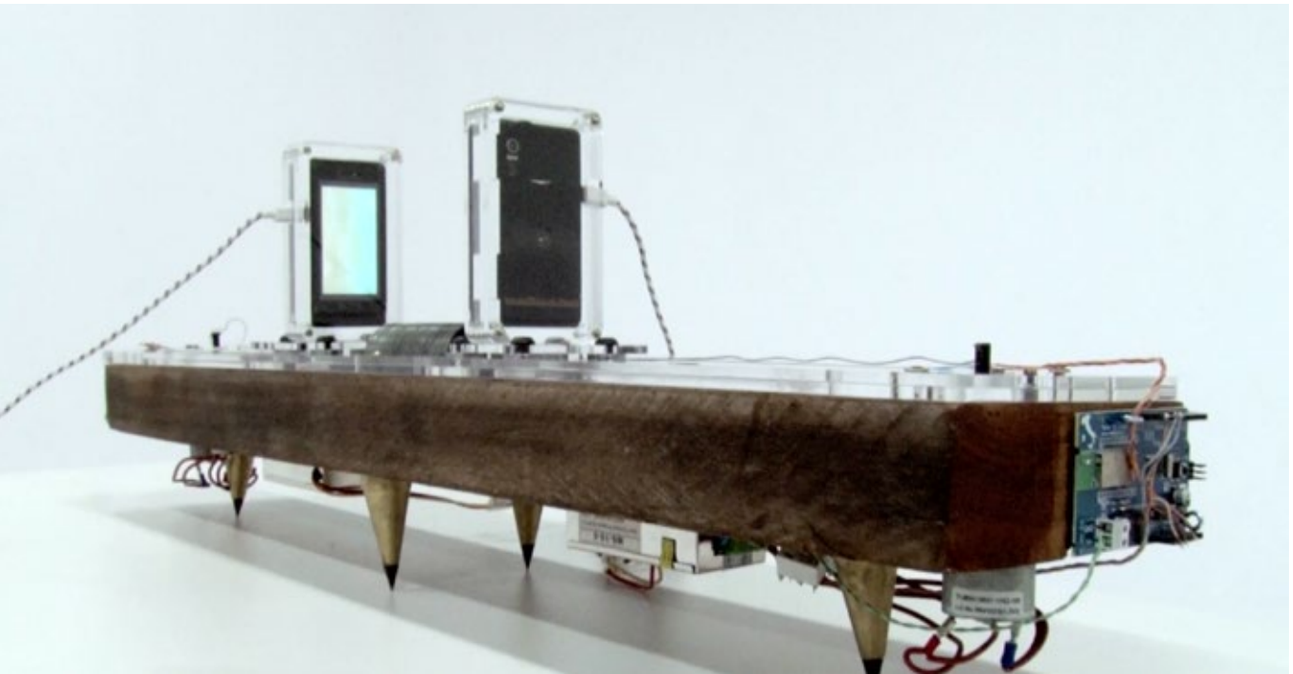
Escrever para o catálogo de Portais, Passadiços e Pomanders implica reconhecer que a exposição no MAC USP constitui, ela própria, um dispositivo de rede. O título sugere atravessamentos que dialogam diretamente com o modo como Prado constrói suas obras: como sistemas de mediação entre agentes.

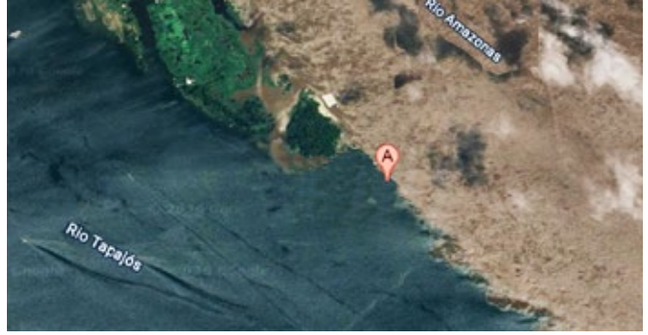
Neste ensaio, investigo a colaboração na obra de Prado focalizando *Encontros* (2012) e *Manacá de cheiro* (2022), valendo-me de produções acadêmicas recentes

sobre artemídia no Brasil e de textos do próprio artista, dada sua condição de artista-professor. A presença dessas obras tanto na exposição Atualização do Sistema (Academia de Curadoria, 2024) quanto em Portais, Passadiços e Pomanders revela como a dimensão colaborativa é característica constitutiva das obras, contribuindo para os modos de exibição e circulação institucional.

Em *Encontros* (2012), de Prado em parceria com o Grupo Poéticas Digitais, dois celulares exibem fluxos do Rio Amazonas — águas negras e barrentas — enquanto um sistema busca dados em tempo real sobre marés, fases da lua e incidência da palavra "encontro" em diferentes idiomas. Uma mola tensionada mede a distância entre os aparelhos. A obra articula múltiplas camadas: colaboração técnica — integração entre hardware, base de dados e programação; colaboração natural — sincronização com ciclos lunares e marés; colaboração linguística — circulação global da palavra "encontro"; colaboração poética — diálogo entre artistas no desenvolvimento do dispositivo. O quase-toque das águas e a impossibilidade plena do encontro tensionam a própria ideia de conexão, sugerindo que as características de cada ambiente podem impedir a união dos corpos, mesmo quando as espécies são iguais.

Já em *Manacá de cheiro* (2022), realizado em parceria com Suzete Venturelli, um algoritmo generativo simula os ciclos de crescimento e floração de um manacá – planta típica da mata atlântica – , orientado pela posição geográfica do edifício e pelo arco solar. O ciclo vegetal é condensado em um dia. Aqui, a colaboração extrapola o humano: o sol torna-se agente coautor; a arquitetura do museu integra o sistema; o algoritmo traduz ciclos naturais em tempo computacional.









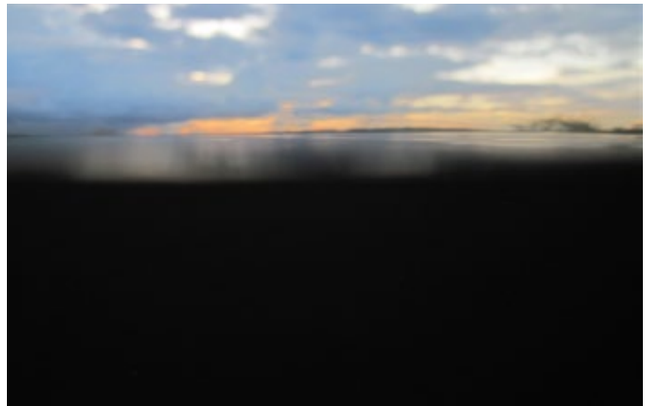


Fig. 1 - Encontro das águas: confluência das águas azul-esverdeadas do Rio Tapajós com as águas barrentas do Rio Amazonas que correm lado a lado por quilômetros sem se misturar (Imagem do Google Maps, de uso público).

Fig. 2 a 4 - O mergulho do artista na confluência entre os dois rios, visto das perspectivas do Tapajós e do Amazonas. Still de vídeos feitos pelo artista de dentro dos rios no encontro das águas na região de Santarém.

A arte telemática: presença, autoria e experiência compartilhada

A publicação *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário* (2003), de Gilbertto Prado, constitui chave decisiva para compreender o caráter colaborativo que atravessa sua produção. O livro formula uma reflexão estrutural sobre as transformações da prática artística a partir da incorporação das telecomunicações e tecnologias digitais. A colaboração não é traço circunstancial, mas fundamento ontológico de seu modo de operar.

Prado situa a arte telemática na intersecção entre arte, tecnologia e telecomunicações — não como mera soma de meios técnicos, mas como campo experimental que reconfigura os modos de produção, circulação e recepção da arte. As redes digitais alteram as relações entre artista e público, deslocam a centralidade do objeto e instauram o processo comunicacional como núcleo da experiência estética. A obra deixa de ser produto estável para tornar-se evento, fluxo, acontecimento relacional.

Quando a comunicação em rede passa a ser matéria e meio da obra, o sentido não pode ser determinado unilateralmente pelo artista. Ele emerge do intercâmbio entre participantes, das trocas em tempo real, da interação entre agentes humanos e técnicos. A criação torna-se distribuída, processual e coletiva. A colaboração, nesse contexto, não é adjetiva, mas condição estrutural.

A rede constitui espaço social, simbólico e poético; assim, a arte em rede envolve intercâmbio, participação, complementaridade. Cada intervenção altera o campo relacional, e o sentido emerge desse diálogo contínuo. Diante disso, a noção de autoria sofre transformação profunda. O modelo tradicional do artista-autor, centrado na assinatura e na obra fechada, é deslocado por uma lógica de coautoria e abertura permanente. O público torna-se interventor; a obra permanece em construção.

Essa dissolução da autoria não implica apagamento do artista, mas redefinição de seu papel. Ele passa a ser articulador de sistemas, mediador de processos, organizador de dispositivos comunicacionais — posição visível tanto nos projetos telemáticos iniciais quanto na atuação à frente do Grupo Poéticas Digitais.

Ao traçar genealogia da arte telemática, Prado retorna à Mail Art como uma das primeiras práticas artísticas transnacionais estruturadas em rede. Com a introdução de fax, modem e sistemas eletrônicos nas décadas de 1970 e 1980, ocorre a passagem do assíncrono ao síncrono. A colaboração deixa de ser troca diferida e torna-se co-criação simultânea.

A colaboração não se restringe aos participantes humanos. Os dispositivos técnicos participam ativamente do acontecimento estético como agentes que modulam tempo, materialidade e forma da interação. Surge uma configuração relacional: humano, máquina e rede constituem sistema interdependente.

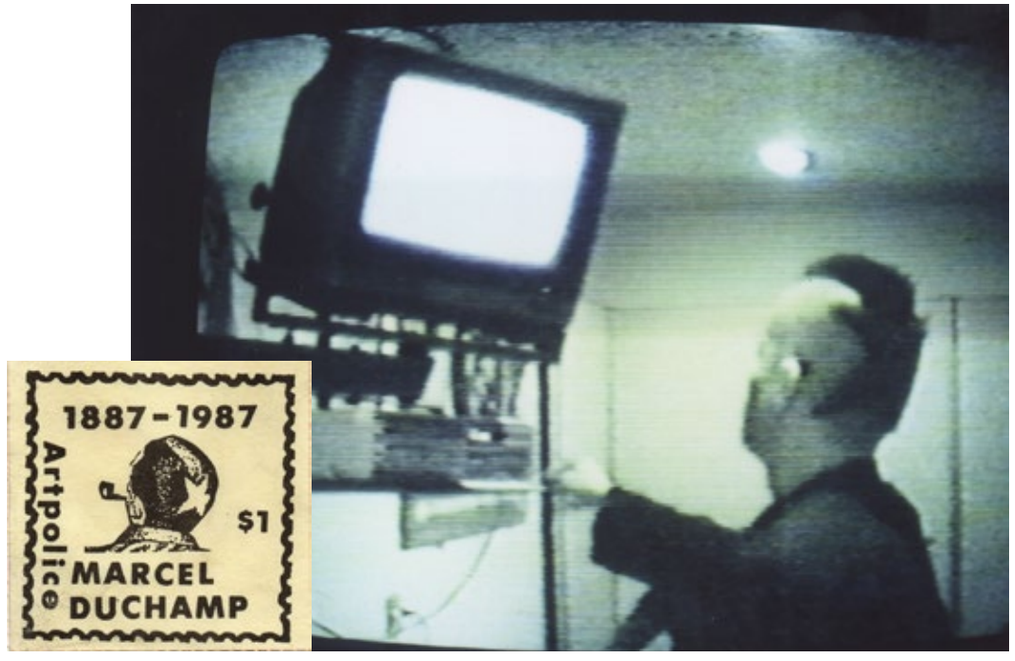


Fig. 5 a 7 - Selo Marcel Duchamp, Artpolice, 1987; A terra e seus Terráqueos em 88, performance e Mail Arte, Gilbertto Prado, Clube de Criação de São Paulo, 1988; Depois do turismo vem o colunismo, Web-instalação, Gilbertto Prado, Paço das Artes - São Paulo, exposição City Canibal, 1998

A noção de estética da comunicação, formulada por Prado, sintetiza essa perspectiva. A arte telemática é entendida como mobilização de energia comunicacional, fluxo espaço-temporal, evento interativo em tempo real. A obra deixa de ser objeto e passa a ser campo relacional — formulação que ilumina sua produção posterior, inclusive obras apresentadas em exposições recentes.

Obra como evento processual: a participação segundo Junqueira

A compreensão da obra de Prado como processo colaborativo aprofunda-se à luz das formulações de Flávia Campos Junqueira (2019). Ao investigar a produção tecnológica brasileira, a autora propõe deslocamento decisivo: a obra deixa de ser objeto fechado e passa a ser sistema processual que se realiza na relação entre os interagentes. Junqueira afirma que o foco da arte tecnológica deve recair sobre o que acontece "no entre" — isto é, na relação público-obra. Ao adotar o conceito de interagentes, desloca o eixo da análise da estrutura técnica para a dimensão relacional. A obra não é aquilo que está dado, mas aquilo que se atualiza na interação.

Tal formulação converge com a compreensão da obra telemática como evento colaborativo. No caso de Prado, a rede não é apenas meio técnico, mas espaço de constituição estética. A participação atua como condição ontológica da obra — ideia que encontra respaldo na afirmação de que a arte tecnológica contemporânea se organiza como processo e sistema, não como objeto estático.

Essa noção aproxima-se da ideia de terceiro grau de abertura, mobilizada a partir de Júlio Plaza. Nesse nível, a participação não é interpretativa, mas estrutural. A obra depende da ativação efetiva dos interagentes para existir enquanto experiência estética. As práticas colaborativas de Prado exemplificam essa radicalização: a autoria distribui-se e o resultado permanece indeterminado até a ativação coletiva.

Entre os três modos de participação identificados por Junqueira — ação, imersão e conexão — é sobretudo a categoria da conexão que oferece maior subsídio para a leitura da obra de Prado. A participação contemporânea radicaliza-se quando a obra articula sistemas diversos (digitais, biológicos, sociais), integrando fluxos de dados e estabelecendo relações entre múltiplos agentes.

Essa dimensão sistêmica é central na produção de Prado. A rede não é apenas infraestrutura, mas campo relacional onde se dão trocas, sobreposições, negociações. Junqueira fornece arcabouço teórico para compreender projetos colaborativos como estruturas conectivas nas quais a produção estética emerge do fluxo comunicacional. A autora reforça ainda que processos colaborativos não são apenas formais, mas implicam modos de convivência, negociação e co-presença — dimensão ética e política da colaboração.



Colaboração como sinergia sistêmica: o aporte de Vares

A leitura da obra de Prado sob a chave da colaboração ganha densidade teórica quando colocada em diálogo com Manoela Freitas Vares (2022). Ao deslocar o eixo da análise da obra individual para o sistema institucional que a torna possível, Vares oferece instrumental decisivo para compreender a colaboração como estrutura constitutiva do campo da Arte e Tecnologia no Brasil.

Vares propõe observar as relações que articulam Programas de Pós-Graduação, docentes, Grupos de Pesquisa e redes interinstitucionais. Emerge um modelo sistêmico no qual a produção artística resulta de trama de interdependências. Essa noção permite reler a obra de Prado como parte de ecossistema colaborativo que opera nos níveis estético, técnico e institucional.

Segundo Vares, a consolidação da Arte e Tecnologia no Brasil depende de relações "sinérgicas" na universidade pública. Sua atuação universitária — articulando ensino, pesquisa e criação — não é circunstância biográfica, mas elemento estrutural de sua poética. Projetos telemáticos e dispositivos interativos demandam colaboração interdisciplinar e continuidade investigativa. O contexto universitário é campo ativo de produção.

Sinergia é o conceito-chave: relação sistêmica em que o resultado excede a soma das partes, sendo que a sinergia implica interdependência estruturante e retroalimentação contínua. Os elementos transformam-se mutuamente.

Aplicado à obra de Prado, esse conceito desloca a compreensão da colaboração do plano metodológico para o plano estrutural. A criação em rede expressa dinâmica sistêmica em que cada agente contribui para a emergência do resultado.

Nessa perspectiva, a obra é fenômeno emergente que surge da interação entre intenção autoral, dispositivo, participação do público, máquinas, redes e instituições — sistema cuja complexidade só pode ser compreendida relacionalmente.

Assim, a colaboração em Prado ultrapassa a ideia de participação pontual. Ela integra um sistema amplo de relações epistemológicas e institucionais — rede que envolve estudantes, pesquisadores, técnicos, programadores e instituições culturais, articulando formação acadêmica, desenvolvimento tecnológico e circulação artística.

Vares enfatiza que os grupos de pesquisa desempenham papel central na consolidação do campo como núcleos de produção contínua e formação de pesquisadores. Nesse sentido, Grupo Poéticas Digitais é dispositivo sinérgico onde criação artística e investigação acadêmica retroalimentam-se.

Se na arte telemática a comunicação em rede constitui matéria estética, na leitura sistêmica de Vares a própria produção do campo artístico configura-se como rede institucional. Em ambos os casos, o foco desloca-se da unidade para a relação. A colaboração torna-se condição ontológica da produção.

A contribuição de Vares permite sustentar que a colaboração na obra de Prado não deve ser tratada como característica formal ou temática, mas como estrutura organizadora. O artista não apenas representa redes; mas opera dentro de redes. Não apenas tematiza a comunicação; mas produz em sistemas comunicacionais complexos.

Assim, pode-se falar em sinergia estética: a obra não é objeto fechado, mas campo relacional que integra dispositivos técnicos, participantes humanos, dados e contextos institucionais. Cada elemento transforma o outro. A máquina participa, o público intervém, o pesquisador desenvolve, o artista articula. O sistema produz o acontecimento estético.

Considerações finais

Ao escrever sobre a produção de Prado no contexto expositivo atual, podemos afirmar que a colaboração é coerência interna de sua trajetória. A arte telemática forneceu fundamentos conceituais para a complexificação da ideia de autoria, a centralidade do processo e a emergência do sentido no intercâmbio. O que se vê nas obras e nos projetos coletivos não é simples escolha metodológica, mas posicionamento estético e político.

Em última instância, a arte de Prado e suas parcerias demonstra que a tecnologia não é incorporada para exibir inovação técnica, mas para problematizar formas de convivência, subjetividade e partilha. Desse modo, a arte não apenas utiliza a rede: ela a transforma em experiência sensível. A colaboração, portanto, não é ornamento discursivo, mas condição de possibilidade de uma prática artística que compreende a comunicação como matéria viva.

Referências

ARANTES, Priscila. Arte e mídia: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BULHÕES, Maria Amélia. Desafios: arte e internet no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2022.

GASPARETTO, Débora Aita. Arte digital no Brasil e as (re)configurações no sistema da arte. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

JUNQUEIRA, Flávia Campos. Poéticas participativas contemporâneas: o engajamento dos sentidos na arte tecnológica brasileira. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

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

VARES, Manoela Freitas. Arte e Tecnologia no Brasil: as sinergias no contexto universitário para pensar uma historiografia. 2022. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

Ana Avelar

Ana Avelar é professora de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. Escreve regularmente sobre pessoas artistas estabelecidas no Brasil, com foco em arte abstrata e artes digitais. Como curadora, realizou exposições em espaços como Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte (CCBB-BH), Farol Santander (SP), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e SESC Pompéia. É conselheira do Prêmio Pipa e integra júris de prêmios nacionais, como o Rumos Itaú Cultural e Centro Cultural São Paulo. Suas exposições receberam prêmios da Associação Brasileira de Crítica de Arte – ABCA, com seu Grupo de Pesquisa Academia de Curadoria, e Arcanjo.



Connecting...

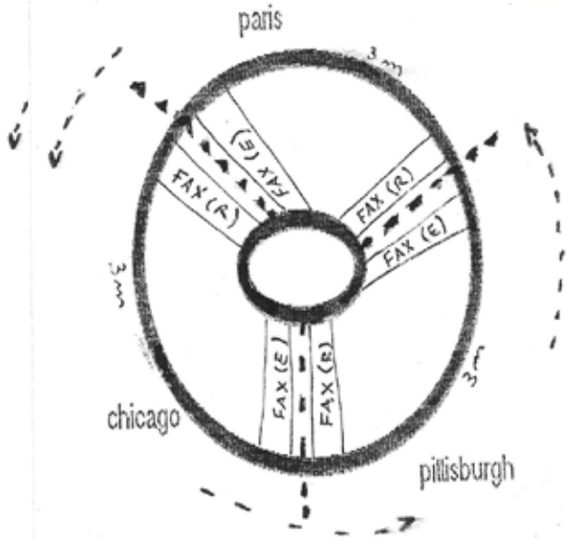
Karen O'Rourke

Seis pares de mãos posicionados em intervalos regulares ao redor de uma mesa circular com um orifício no centro; uma das mãos parece segurar um lápis, outra, uma régua, enquanto outra ainda parece estar de mãos dadas com sua parceira. Um segundo diagrama mostra três pares de caixas planas [máquinas de fax] conectadas por fitas onduladas [papel de fax]. A dupla no topo é ligeiramente maior que as demais: uma das caixas está rotulada E [emissor] e a outra, R [receptor], em referência a Shannon e Weaver. Pequenas setas indicam a direção que o papel deve seguir. Um terceiro diagrama simplifica ainda mais a fita curva para formar um logotipo com uma letra em cada junção, de modo a escrever a palavra c o n [n] e c t.

As máquinas de fax dos anos 1980 e início dos anos 1990 eram equipadas com rolos de papel térmico, o que permitia a impressão de um rolo contínuo. O projeto Connect (1991), de Gilbertto Prado, ocorreu simultaneamente em várias cidades do mundo. Em cada local, os participantes desenhavam no papel que se desenrolava à medida que saía de uma máquina, antes de ser encaminhado para outra, e os resultados eram transmitidos para a cidade seguinte. Os milhares de quilômetros que separam Paris de Pittsburgh, Chicago ou São Paulo eram comprimidos, "corporificados", nos cerca de dois metros que separavam as duas máquinas, traçando assim o que Prado chamou de "um loop no espaço telemático." Aqui, a localização era indicada pelo código de tempo e pelo nome da máquina, registrados automaticamente pelo receptor de fax. O resultado formava uma única imagem contínua, que podia ser lida ao desenrolar o papel ou visualizada ao ser fixada na parede.

A primeira fase dessa "ação por fax" envolveu duas cidades, Paris e Pittsburgh. Em Paris, as máquinas de fax foram dispostas sobre uma mesa longa, a dois metros de distância uma da outra. Gilbertto preparou as imagens iniciais por meio de carimbos e colagens sobre o papel, às vezes pisando nele para deixar pegadas; depois disso, as trocas passaram a consistir em reações em tempo real às imagens dos correspondentes, à medida que elas saíam da primeira máquina a caminho da segunda. O ritmo de impressão dava aos participantes entre quatro e cinco minutos para responder antes que o papel desaparecesse no alimentador da máquina, com a lâmina de corte desativada para que pudéssemos ter uma só bobina de papel contínua com 35 metros de comprimento. As máquinas frequentemente precisavam de ajuda humana para que o processo fluísse: fotos do evento mostram Gilbertto e Christophe Le François orientando o movimento do papel para garantir que ele chegasse ao destino sem emperrar, enrolar, dobrar ou escorregar da mesa. A ação era




paris
chicago
pittisburgh
FAX (E)
FAX (R)
FAX (E)
FAX (E)
FAX (R)
3 mn
3 mn
3 mn

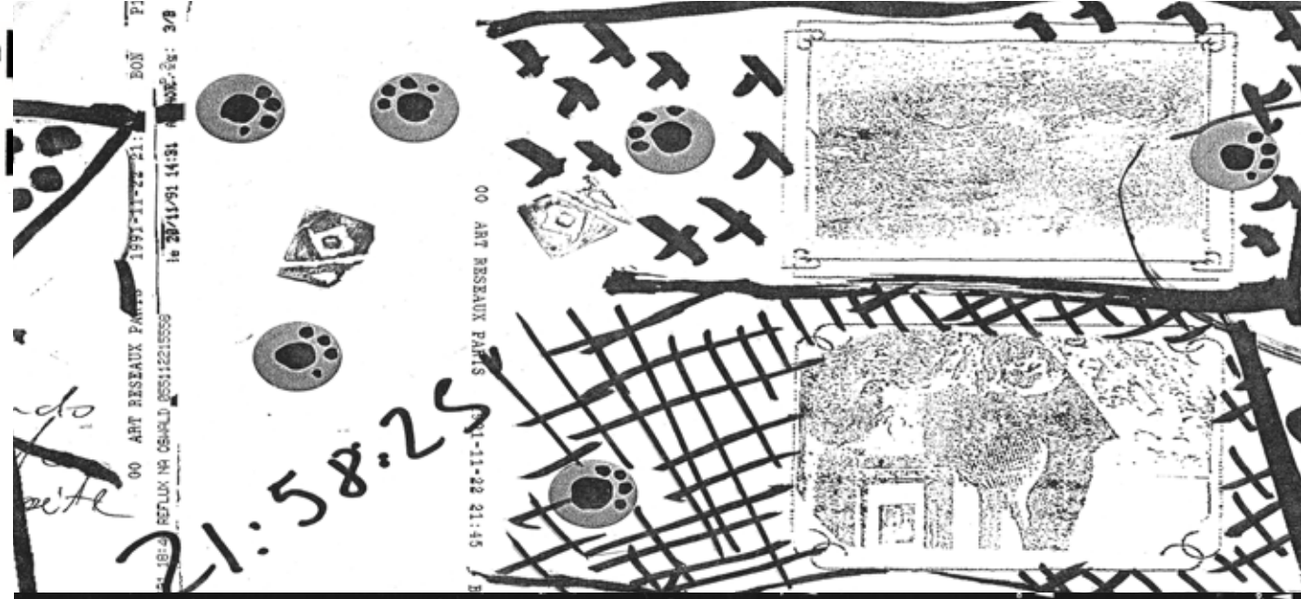
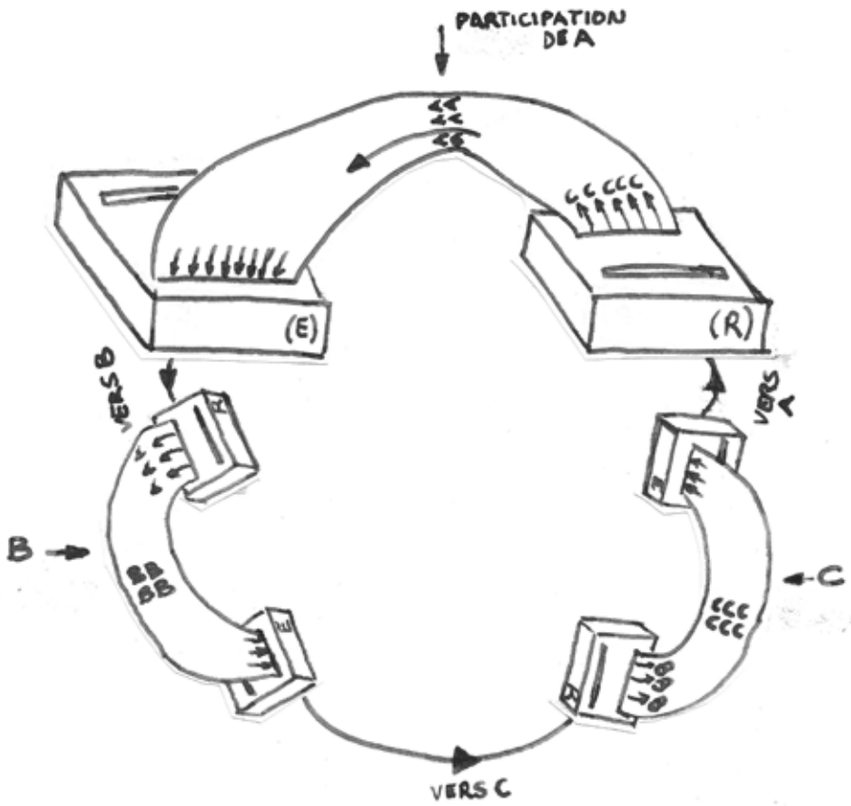

00 ART RESEAUX PARIS
21:58:25


Foto: Karen O'Rourke
ILFORD HPS PLUS


PARTICIPATION DE A
(E)
(R)
VERS B
VERS A
B
C
VERS C



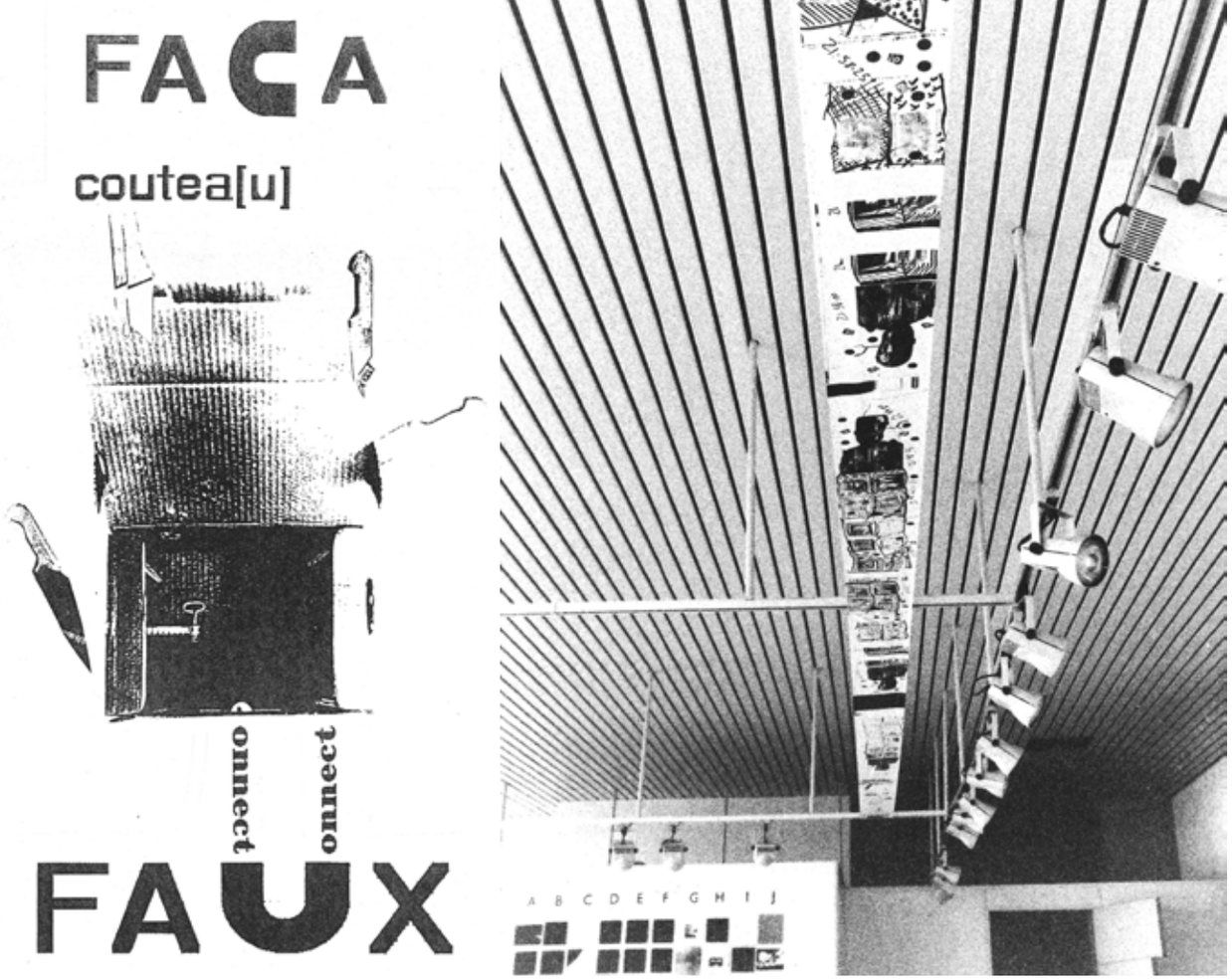


Fig. 1 a 3 - Diagram do projeto Connect (página anterior); Folha de contato de Karen O'Rouke (página anterior); Faca Faux, Connect, Gilbertto Prado, 1990. Galerie Bernanos, (No alto bobina de fax em loop, projeto Connect), Exposição La Fabrique, Grupo Art-Réseaux, París, 1992.

acompanhada, em intervalos regulares, por sons de chamado e resposta, os gemidos característicos dos modems de conexão discada, reproduzidos acusticamente.

No Art-Réseaux, nós estávamos participando de um ato de comunicação? Sem dúvida. Uma sessão espírita? Ao tocar nossa parte do papel de fax em movimento, estávamos nos comunicando com os ausentes, neste caso, nossos correspondentes invisíveis[1] em Pittsburgh, que a maioria de nós jamais havia conhecido. Para Gilbertto, o percurso imaginário percorrido pelo fax evoca a imagem do Ouroboros grego – a serpente que morde a própria cauda, símbolo do eterno retorno e da circularidade do

1 Artur e Maria Matuck, Rachel Allard, Jeniffer, ShowBin e Pamela. Em Paris, o grupo incluía Gilbertto Prado, Karen O'Rourke, Christophe Le François, Claudine Romeo, Isabelle Millet e Patricia Franca.









Fig. 4 a 7 - Vista do «Atelier des Réseaux», na exposição «Machines à Communiquer», La Villette - Paris, Nov 1991 - Jul 1992; Vista do Eletronic Cafe International (ECI) de Kassel (Documenta IX), na Alemanha; La Face Cachée de la Lune, Gilbertto Prado,1992 (fotos Isabelle Millet)

tempo –, mas tendemos a esquecer o que acontece depois que o papel de fax entra na máquina E. A força da metáfora é tal que vemos uma linha contínua, possivelmente uma fita de Möbius, quando na verdade o papel, depois de escaneado, é expelido pela máquina e deixado na bandeja de saída, inerte. Já não é mais ator, mas sim mera testemunha, apenas uma etapa da obra em evolução. Gilbertto Prado reuniu na mesma bobina de papel todos os estados dos faxes produzidos nas diferentes iterações do protocolo Connect[2] para apresentar a obra na Galerie Bernanos, em Paris, em abril de 1992, como parte de "La Fabrique", uma exposição do grupo Art-Réseaux. Uma faixa em loop de 35 metros de comprimento que ele fixou no teto, entre as luminárias fluorescentes. A ação das luzes ao longo do período da exposição foi gradualmente desbotando o papel fotossensível, até apagar os desenhos e fazer com que o papel retornasse à sua cor original.

Hoje, com o desaparecimento quase completo das máquinas de fax dedicadas e com as pessoas comuns interagindo diariamente com correspondentes do outro lado do mundo por meio de aplicativos de videoconferência, esse dispositivo rudimentar carrega uma forte carga metafórica. Traços de Connect podem ser encontrados em muitas obras posteriores de Gilbertto Prado: a transformação de pegadas em sinais acústicos antecipa as ressonâncias animistas de Desertesejo; o círculo de mãos sobre a mesa, o círculo de pessoas compartilhando o choque em Caixa de Choque, etc. Em grande parte de sua obra, encontramos tentativas de conectar pessoas e coisas (Amoreiras, Encontros, Caixa de choque), colaborações (com exceção de Desertesejo e Manacá-de-Cheiro, este último realizado com Suzete Venturelli, todas as obras da exposição foram colaborações com o Grupo Poéticas Digitais), e protocolos que integram dispositivos tecnológicos e métodos científicos à sensibilidade artística...

A questão hoje é como (se é que é possível) conectar-se de forma significativa quando o mundo está cambaleando diante do caos desencadeado por autocratas desequilibrados.

Tradução de Gustavo Figo

2 Outras iterações ocorreram como em Reflux, de Artur Matuck, na Bienal de São Paulo de 1991. Na mesma época outros projetos de intercâmbio de imagens via fax e computador ocorreram como parte do Atelier des Réseaux, de Jean-Louis Boissier, na exposição Machines à communiquer, na Cité des Sciences de la Villette, em 1991; como parte do Electronic Café, de Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz, na Documenta de Kassel de 1992, entre outros.



Karen O'Rourke

Americana radicada na França, é artista e professora emérita de arte na Universidade Jean Monnet em Saint-Etienne, França. Ela possui doutorado em estética (1985) e HDR (Habilitação para Dirigir Pesquisas) em artes visuais (2011) pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, onde foi professora de 1989 a 2014. Publicou mais de 50 artigos em publicações científicas como Leonardo, AI & Society, Figures de l'art e antiAtlas Journal, e coletâneas como Art-Réseaux, Territoires, Art++. Seu livro Walking and Mapping: Artists as Cartographers foi publicado pela MIT Press em 2013.



Apontamentos sobre a atualização e conservação da obra Desertesejo em sua versão em realidade virtual

Fernando Oliveira Fernandes e Artur Cabral

Introdução

No contexto da arte contemporânea no Brasil, a década de 1990 e o início dos anos 2000 são marcados pela profusão de trabalhos de arte que usam tecnologias computacionais. Consequentemente, em razão da rápida obsolescência tecnológica e das sucessivas mudanças de padrões técnicos nas últimas décadas, tais obras podem sofrer um processo contínuo de depreciação, comprometendo suas condições de exibição.

Nesse cenário, pesquisadores, artistas e instituições intensificaram ações na busca por estratégias de preservação que possam mitigar a obsolescência desse tipo de produção e viabilizar sua atualização e compatibilização com novos ambientes tecnológicos, de modo a assegurar sua continuidade de circulação, acesso e fruição (FERNANDES; PRADO, 2025).

No Brasil, discussões relacionadas à preservação de obras em Arte e Tecnologia têm se estruturado a partir de iniciativas institucionais de longo prazo. Entre elas, destaca-se a atuação do Itaú Cultural, fundado em 1987 e, desde 2019, incorporado à Fundação Itaú (ITAÚ CULTURAL, [s.d.]). Nesse contexto, desde sua formação, a instituição articula experimentação artística, produção de conhecimento e constituição de acervos, sustentando não apenas a apresentação pública das obras, mas também sua documentação e continuidade, diante da instabilidade material de seus suportes e da rápida obsolescência tecnológica.

No campo específico da relação entre arte e computação, programas como o Edital Rumos, criado em 1997[1] , a Bienal Emoção Art.ficial[2] e o desenvolvimento de coleções e frentes curatoriais voltadas à arte e tecnologia desempenharam um papel estruturante. Essas iniciativas contribuíram para a consolidação de um ecossistema no qual criação, pesquisa, circulação e preservação passam a ser pensadas de forma integrada. Esse movimento abriu espaço para debates sobre restauração, atu-

1 ITAÚ CULTURAL. Rumos. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/rumos. Acesso em: 12 fev. 2026.

2 EMOÇÃO Art.ficial. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/138579-emocao-art-ficial . Acesso em: 12 fev. 2026.

alização tecnológica e sustentabilidade dessas produções no tempo. A partir desse campo de práticas e discussões que se é possível compreender como reconfigurações tecnológicas são institucionalmente documentadas e legitimadas.

Partindo desse panorama, o texto toma como recorte o processo de atualização e viabilização da versão em Realidade Virtual (VR) do trabalho *Desertesejo*, realizado em 2025, analisando-o como um estudo de caso das potencialidades e oportunidades que novas tecnologias oferecem à preservação e à atualização tecnológica de obras digitais, a fim de ampliar sua fruição e preservar sua integridade conceitual.

Criação e atualização tecnológica

A obra *Desertesejo*, realizada por Gilbertto Prado em 1999/2000, é um marco na história da arte computacional e telemática no Brasil. Desde sua concepção, a obra se estrutura como um ambiente virtual multiusuário em rede, no qual a experiência do deslocamento, presença compartilhada e paisagem simbólica assumem papel central. O deserto, elemento recorrente na poética de Prado, não se configura apenas como cenário, mas como metáfora de travessia, silêncio e reflexão, transposta ao ambiente digital por meio de sistemas computacionais (PRADO, 2000).



Fig. 1 - Captura de tela da obra. Fonte: Lebrel (2025). Arquivo interno.

A produção de *Desertesejo* insere-se no contexto de consolidação da arte computacional no Brasil, sobretudo a partir da década de 90, quando artistas passaram a explorar de forma sistemática redes digitais, ambientes interativos e sistemas colaborativos. Como observa Arlindo Machado, essas produções se caracterizam pela indissociabilidade entre obra e dispositivo técnico, uma vez que o meio não atua como simples suporte, mas como elemento constitutivo da forma e da experiência estética (MACHADO, 2007).

Essa perspectiva é fundamental para compreender a obra *Desertesejo*, cuja existência depende integralmente de infraestruturas técnicas específicas. Desde sua versão inicial em VRML (*Virtual Reality Modeling Language*), a obra requer sistemas capazes de sustentar ambientes tridimensionais navegáveis e a presença simultânea de múltiplos participantes. Configura-se, assim, como um sistema dinâmico em que código, interface e interação se articulam para produzir a experiência estética.

Suzete Venturelli contribui para esse debate ao definir a arte computacional como a criação de sistemas cujo comportamento da obra emerge da interação entre algoritmos, ambiente e usuário. Para a autora, o caráter processual e instável dessas obras exige abordagens específicas de análise e preservação (VENTURELLI, 2015).

Ao longo de mais de duas décadas, *Desertesejo* passou por atualização tecnológica (2014, 2018 e 2025) que possibilitaram sua continuidade expositiva e seu reposicionamento diante dos avanços técnicos (FERNANDES et al., 2025). Esses processos evidenciam questões fundamentais da preservação da arte computacional, especialmente quanto à obsolescência de linguagens, softwares e dispositivos. Nesse sentido, a obra posiciona-se como um estudo de caso relevante para compreender como práticas de atualização, reconstrução e experimentação podem operar como estratégias de preservação.

Trajetória técnica e atualizações da obra

A versão original de *Desertesejo* foi desenvolvida em VRML , linguagem amplamente utilizada no final dos anos 1990 para a criação de ambientes tridimensionais acessíveis via web. Essa escolha técnica estava alinhada às possibilidades técnicas do período, permitindo a construção de um espaço virtual compartilhado e acessado remotamente (PRADO, 2000). Com o avanço tecnológico e a consequente obsolescência da linguagem de programação utilizada, a manutenção da obra tornou-se um desafio.

Em 2014, a obra passou por um processo de atualização significativa, sendo reconstruída no motor gráfico Unity 3D, uma plataforma de desenvolvimento voltado à criação de experiências interativas em 2D e 3D, que permite a modelagem de espaços virtuais, jogos e simulação em tempo real (FERRACIOLI, 2025). O processo envolveu não apenas a migração de plataforma, mas também a reconstrução cuidadosa de ambientes, objetos e interações, preservando a lógica conceitual da obra. Prado (2014)

ressalta que essa atualização exigiu decisões curatoriais complexas, nas quais a fidelidade conceitual se sobrepôs à simples reprodução formal (PRADO, 2014).

Em 2018, *Desertesejo* foi atualizada novamente, com a incorporação de experimentações iniciais em dispositivos de realidade virtual. Naquele momento, limitações técnicas relacionadas à resolução, ao desempenho e à estabilidade dos equipamentos impediram a adoção plena desse suporte. Contudo, os testes indicaram o potencial da realidade virtual para intensificar a experiência imersiva da obra (PRADO, 2018).

Atualização e Preservação Ativa da Versão VR

A atualização realizada em 2025 caracteriza uma nova etapa no percurso de *Desertesejo*. Embora a versão em VR tenha sido criada em 2018, esta é a primeira vez que a versão da obra passa por um processo de atualização tecnológica, sendo apresentada em dispositivos de realidade virtual imersiva de nova geração. Desenvolvida como ação experimental do MediaLab da Fundação Itaú, a atualização dialoga com a perspectiva de Fernandes e Prado (2025), para quem a preservação da arte digital demanda incorporar a atualização tecnológica como dimensão constitutiva do trabalho de conservação. A perenidade dessas obras não depende de manter um estado fixo, mas de rearticular seus elementos conceituais diante das transformações tecnológicas (FERNANDES; PRADO, 2025).

A versão em VR opera como conservação ativa da versão, em vez de tratar a obra como “arquivo”, mantém-se sua operabilidade como sistema. Em trabalhos interativos, a experiência estética depende de uma cadeia de mediações técnicas, respectivamente: hardware, sistema operacional, drivers, motor gráfico, bibliotecas e rede. Quando essa cadeia se rompe, a obra perde sua condição de encontro público e sobrevive apenas como registro (vídeos, capturas de tela, relatos).

Nesta versão, o acesso foi reconstituído por meio de uma arquitetura PCVR (realidade virtual via computador), com headset conectado a um computador. A solução opera no sistema operacional Windows 10 ou superior e suporta conexão por cabo ou Wi-Fi, facilitando montagem e reapresentação em espaços expositivos. Ao concentrar a execução no computador, reduz-se a dependência de ecossistemas específicos de headset e amplia-se estabilidade operacional, a mesma aplicação pode ser testada, replicada em diferentes contextos e migrada entre máquinas.

Para evitar que a atualização se distancie da versão original, o projeto adota uma separação metodológica entre invariantes e variáveis. As variáveis como motor gráfico, plugins, formatos de build (processo de conversão do código em versão executável), e requisitos de hardware, acompanham o ciclo de renovação tecnológica. Enquanto as invariantes constituem o núcleo poético-operativo: (a) dramaturgia espacial em quatro cenários conectados; (b) travessia por portais como princípio de montagem; (c) economia de ações simples (aproximar-se, olhar, interagir); e (d) presença do outro como dado ambiental quando a obra está online.

Essa separação é sustentada por uma documentação interna estruturada em camadas (visão geral, experiência do usuário, modo de execução, resumo técnico e descrição detalhada). Preserva-se, assim, uma descrição transmissível tanto da experiência que o público vivencia quanto dos procedimentos que a equipe técnica precisa executar. O documento funciona como guia para recriações consistentes diante de alterações no suporte tecnológico, ao reunir instruções e registros em diferentes graus de detalhamento (MARTÍNEZ, 2019).

A obra se organiza em quatro cenas: Uter, Ouro, Plumas e Viridis. Uter opera como prólogo e “máquina de atribuição”. Ao escolher uma pedra, o participante recebe aleatoriamente um animal (cobra, onça ou águia) e é transportado para a cena Ouro. O sorteio define regimes de locomoção no deserto: rasteiro e lento (cobra), rápido (onça) ou aéreo (águia). A estratégia de preservação consiste em manter essa regra: o deserto é atravessado por um corpo que muda de perspectiva, reorganizando o tempo da exploração.

Em Ouro, a vastidão é sustentada pela repetição do terreno e pelo reposicionamento do participante nas bordas da área, produzindo a ilusão de um deserto indefinido. A agência concentra-se nas apachetas (empilhamentos de pedras) e nos portais (cilindros que conectam cenários). A distância entre elementos preserva uma estética de isolamento; a redistribuição de alguns portais reduz tempos de busca sem abolir o vazio.

Viridis desloca a experiência para um salar especular, onde nuvens interativas revelam um panorama cúbico de céus. Cada novo participante altera o conjunto de céus exibidos, associando fuso horário a imagens de luz e clima. A presença do outro emerge como ambiente, configurando uma telepresença “meteorológica”. Plumas explicita a dimensão multiusuário ao apresentar 24 avatares pictográficos em 2D, materializando “outros viajantes” conectados.

As decisões técnicas sustentam essa continuidade. A adoção do Unity 6 e do padrão OpenXR, ao favorecer a interoperabilidade entre dispositivos de VR, contribui para reduzir dependências de plataformas específicas. A camada de rede (Netcode for GameObjects), por sua vez, sustenta cenas multiusuário e possibilita builds de servidor dedicado. Estratégias de performance, como limitar colisores em terrenos adjacentes, assumem o desempenho como componente estético, crucial em VR, onde quedas na taxa de quadros comprometem a fruição.

A atualização se completa no protocolo expositivo. Ao explicitar controles (desktop, VR e joystick), rotinas de reinício, requisitos de hardware e contingências (como operação offline), o projeto reconhece que a obra em VR é inseparável de condições materiais: ergonomia, latência, autonomia energética integram a experiência e a permanência do público.

Em síntese, esse processo constitui uma metodologia de preservação por recriação: estabiliza-se o que a obra faz (regimes de percepção, travessias, sociabilidade ambiental) e flexibiliza-se o que usa (motores, plugins, hardware). A documentação em camadas amplia a capacidade de *Desertesejo* atravessar novas ondas de VR preservando seu núcleo poético. Parte-se de uma abstração de "caixa-preta" para descrever o comportamento do sistema, mas, para fins de conservação, busca-se tornar essa caixa transparente, compreender a implementação, preservando propriedades significativas e permitindo recriações consistentes diante da obsolescência tecnológica (MARTÍNEZ, 2019).

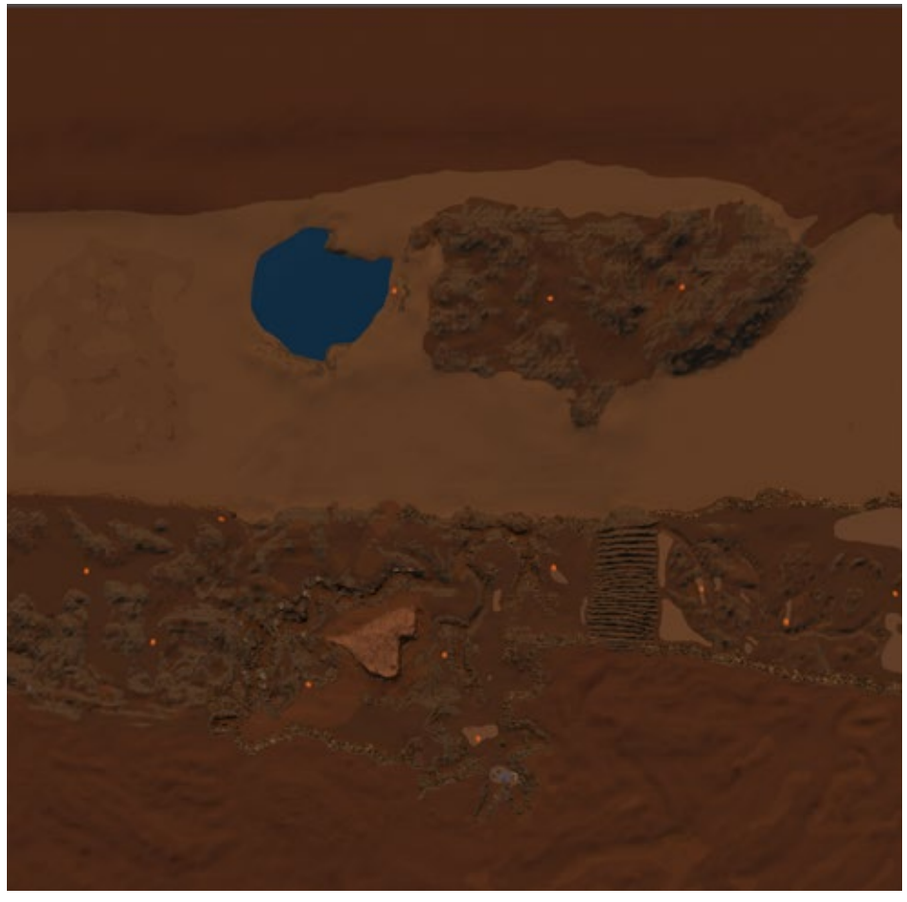


Fig. 2 - Mapa com os pontos de interação Fonte: Lebrel (2025). Arquivo interno.

Preservação da arte computacional e integridade da experiência

A preservação da arte computacional impõe desafios específicos às instituições culturais, pois essas obras dependem de software, hardware e sistemas operacionais sujeitos à rápida obsolescência. Landerdahl e Santos (2020) defendem que a preservação deve ser entendida como um processo contínuo, que envolve documentação, atualização técnica e decisões curatoriais recorrentes (LANDERDAHL; SANTOS, 2020).

Gobira e Corrêa (2023) destacam o papel das práticas curatoriais na criação e manutenção de acervos de arte computacional. Para os autores, preservar essas obras exige considerar, de modo integrado, seus componentes técnicos e conceituais, estabelecendo protocolos que viabilizem atualizações sem comprometer a intencionalidade estética e conceitual da obra (GOBIRA; CORRÊA, 2023). *Desertesejo* exemplifica esse desafio ao demandar reconfigurações técnicas frequentes para sustentar a experiência proposta.

No debate internacional, Oliver Grau (2011) observa que as mídias digitais introduzem uma temporalidade marcada pela instabilidade tecnológica e pela dependência de sistemas complexos. Nessa perspectiva, a preservação requer estratégias que articulem documentação, reconstrução e atualização, reconhecendo o caráter processual e mutável das obras digitais (GRAU, 2011). Assim, *Desertesejo* pode ser compreendida como uma obra em transformação contínua, cuja permanência depende de escolhas técnicas e curatoriais reiteradas.

Considerações finais

A atualização de *Desertesejo* para realidade virtual (VR), concluído em 2025, transcende a resolução de problemas técnicos de portabilidade. O processo consolida uma mudança de paradigma na gestão de acervos da Fundação Itaú, na qual a preservação tem deixado de ser uma atividade de "guarda passiva" para tornar-se uma "conservação ativa" e laboratorial. Ao enfrentar a obsolescência da linguagem de programação, frameworks e software, a instituição não apenas protege uma obra seminal de Gilbertto Prado, mas também propõe diretrizes metodológicas para um protocolo metodológico para o ecossistema de arte e tecnologia. O impacto para o acervo é significativo. A obra deixa de ser vista como um arquivo estático e vulnerável, passando a ser compreendida como um sistema dinâmico cujas "invariantes poéticas" guiam as futuras recriações. Dessa forma, o investimento institucional em cultura converte-se em memória viva e acessível.

Ao longo de mais de duas décadas, *Desertesejo* consolida-se como uma obra-processo, cuja permanência depende tanto das transformações tecnológicas quanto das estratégias de preservação mobilizadas em diferentes contextos institucionais. A atualização da versão em realidade virtual, realizada em 2025, amplia as



possibilidades expositivas e de fruição, e evidencia questões centrais do debate sobre a perenidade da arte computacional e o papel das instituições culturais na manutenção ativa de acervos digitais.

Nesse contexto, a atuação da Fundação Itaú, em diálogo com outras instâncias de guarda e pesquisa, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), aponta para um papel institucional que ultrapassa a condição de mera detentora de acervo. Ao articular infraestrutura, memória técnica e mediação crítica, a instituição cria condições para que uma nova instância tecnológica seja reconhecida e legitimada como atualização consistente do trabalho, ampliando suas possibilidades de conservação e circulação.

Referências

FERNANDES, Fernando de Oliveira; PRADO, Gilbertto. Conservación del arte digital: desafíos, oportunidades y estrategias innovadoras. Revista ANIAV, 2025. Disponível em: https://revistaniav.org. Acesso em 23 dez 2025.

FERNANDES, Fernando Oliveira; CABRAL, Artur.; RODRIGUES, Tania. F.; SILVA, Bruna. F. Memória e preservação na arte e tecnologia. In: #25 ART. Anais do #25 ART. #10. art, v. 10, 2025, p. 127-137.

GOBIRA, Pablo; CORRÊA, Fernanda. Como preservar a arte computacional? Ações curatoriais para a criação e manutenção de acervos. Belo Horizonte, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br. Acesso em: 23 dez 2025.

GRAU, Oliver. Virtual art: from illusion to immersion. Cambridge: MIT Press, 2011. Disponível em: https://mitpress.mit.edu. Acesso em: 23 dez 2025.

LANDERDAHL, Renata Ferreira; SANTOS, Nara Cristina dos. Arte computacional: preservação e arquivamento na contemporaneidade. Porto Alegre, 2020. Disponível em: https://www.ufrgs.br. Acesso em: 23 dez 2025.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. São Paulo: Zahar, 2007. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br. Acesso em: 23 dez 2025.

VENTURELLI, Suzete. Arte computacional. Brasília: Editora UnB, 2015. Disponível em: https://editora.unb.br. Acesso em: 2025.

ITAÚ CULTURAL. Quem somos.. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/quem-somos. Acesso em: 11 fev. 2026.

MARTÍNEZ, Diego Mellado. Software- and Data-based art conservation from the artist studio practice: Engineering approaches to documentation as a tool for artwork definition and conservation. Master's thesis. Danube University Krems, 2019.

FERRACIOLI, Filipe Moreira. Unity 3D: estudo dos seus recursos e a aplicação no desenvolvimento de artefatos digitais. 2025. Trabalho acadêmico. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2025.

FERNANDES, Fernando Oliveira; CABRAL, A.; RODRIGUES, T. F.; SILVA, B. F. Memória e preservação na arte e tecnologia. In: #25 ART. Anais do #25 ART. #10.art, v. 10, 2025, p. 127-137.



Fernando Oliveira

Atua há mais de 20 anos na área de tecnologia, com trajetória na interseção entre inovação digital, arte e cultura. É mestre em Design, Arte e Tecnologia pela Universidade Anhembi Morumbi, com pesquisa sobre preservação de arte computacional, e bacharel em Administração com habilitação em Análise de Sistemas (UNICID). Possui especializações em Gestão de Projetos (Mackenzie) e em Gestão e Políticas Culturais (Universidade de Girona/Itaú Cultural). Desde 2012, integra a Fundação Itaú, onde é gerente do MediaLab, coordenando iniciativas estratégicas em tecnologia, cultura e educação. Atua em projetos como Itaú Cultural Play, Escola da Fundação Itaú e Enciclopédia Itaú Cultural, além da gestão técnica dos editais da Fundação Itaú, como Rumos. Destaca-se na concepção e organização de exposições de arte e tecnologia e participa ativamente de congressos e publicações nacionais e internacionais sobre preservação digital e arte computacional.

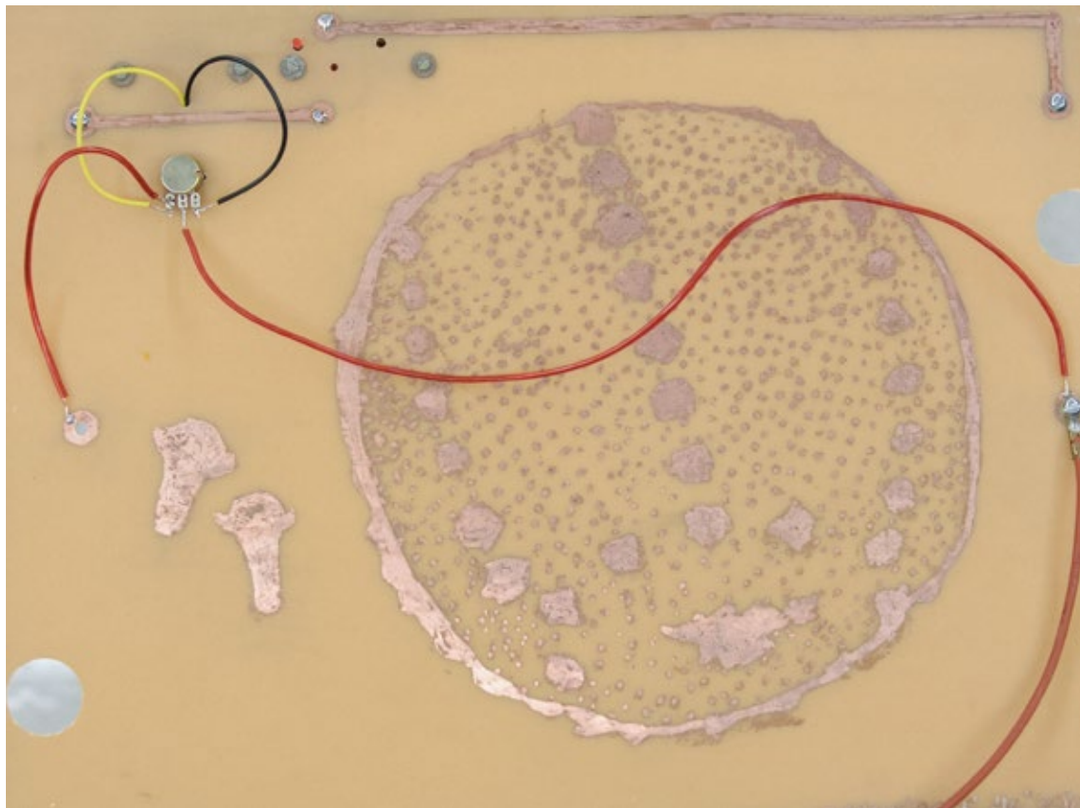
Artur Cabral

Artur Cabral é artista e designer, pesquisador na interseção entre arte, design e tecnologia. Mestre e doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/UnB, integra os grupos de pesquisa registrados no CNPq NANO (UFRJ) e Design_Arte Computacional (UAM). Sua prática transita entre o desenvolvimento de interfaces e a reflexão crítica sobre o impacto das novas mídias na cultura contemporânea, explorando tecnologias emergentes e processos técnicos como investigação poética. Participou de exposições coletivas em várias cidades do Brasil e no exterior, por sua atuação, foi indicado ao Prêmio PIPA (2021). Atualmente, atua como Analista Sênior no MediaLab da Fundação Itaú, onde desenvolve projetos de pesquisa e desenvolvimento voltados à inteligência artificial, visualização de dados e experimentações aplicadas aos campos da arte, educação e cultura.

Gilbertto Prado: Em busca de uma nova SENSIBILIDADE NOS SISTEMAS

Manuela Naveau

Existem apenas poucos artistas que, para mim, inscrevem tão profundamente em sua obra seu amor ao ser humano e, ao mesmo tempo, à natureza. E é por isso que me alegra tanto atender esse convite a contribuir e a refletir sobre os trabalhos artísticos de Gilbertto Prado. O entrecruzamento entre ser humano, natureza e tecnologia, especialmente reconhecíveis na obra de Prado, não são temas que apenas recentemente ele passou a abordar. Desde os anos 1980, Prado persistentemente tem se dedicado a refletir sobre suas relações complexas, multicamadas. Baseando-me nesse interesse temático nos trabalhos do artista multimídia brasileiro Gilbertto Prado, gostaria de pôr em foco também os trabalhos da artista austríaca Christa Sommerer e do artista francês, que mora na Áustria, Laurent Mignonneau (eles trabalham e vivem juntos), pois os artistas do Brasil, da Áustria e da França compartilham mais do que apenas seus interesses na dinâmica desses temas. Eles compartilham uma atenção pronunciada e zelosa. Em contrapartida, particularmente o tema da interface forma um momento



que compartilham de suas próprias criações artísticas. São centrais neles questionamentos sobre como as relações entre ser humano, natureza e tecnologia podem ser a cada vez novamente abstraídas e experimentadas – no espaço físico-real, no virtual-real e também no metafísico. Pesquisando e analisando essas interfaces, as destrincham até suas menores partes. São eles os pioneiros significativos da artemídia, que encalçam atentamente as contínuas mudanças e transformações na tecnologia, na sociedade e no meio-ambiente. Justo em tempos de crescente embrutecimento, de aumento de agressividade, assim como de sentimentos coletivos de impotência e de angústia, eles proporcionam, graças à particular sensibilidade de suas práxis artísticas, uma compreensão minuciosa de como nossa realidade se desloca e adquire novas formas[1].

Com Gilbertto Prado, a própria vida – o vivente, o frágil, o entrecruzamento complexo entre natureza e ser humano – é abordada e posta sobre o palco da arte para ali ficar visível. Na artemídia contemporânea e internacional, a obra do brasileiro marca uma passagem decisiva da arte conceitual, a arte em redes, a arte por meio das tecnologias de comunicação, para uma estética de sistemas vivos, híbridos[2]. Como pioneiro da arte telemática no Brasil, Prado descreve, desde o final dos anos 1980, um caminho que se desenvolve dos primórdios dos experimentos de conexão em rede, ainda anteriores à ampla disseminação da internet – como “Faxarte I” (1989) e “Connect” (1991) – até os ambientes multiusuários virtuais complexos e instalações cibernéticas autônomas – como a apresentada aqui na exposição.

A prática artística de Prado possui uma ressonância profunda com desenvolvimentos centrais da artemídia internacional, em particular com o trabalho da dupla austríaco-francesa Christa Sommerer e Laurent Mignonneau. Ambas as posições

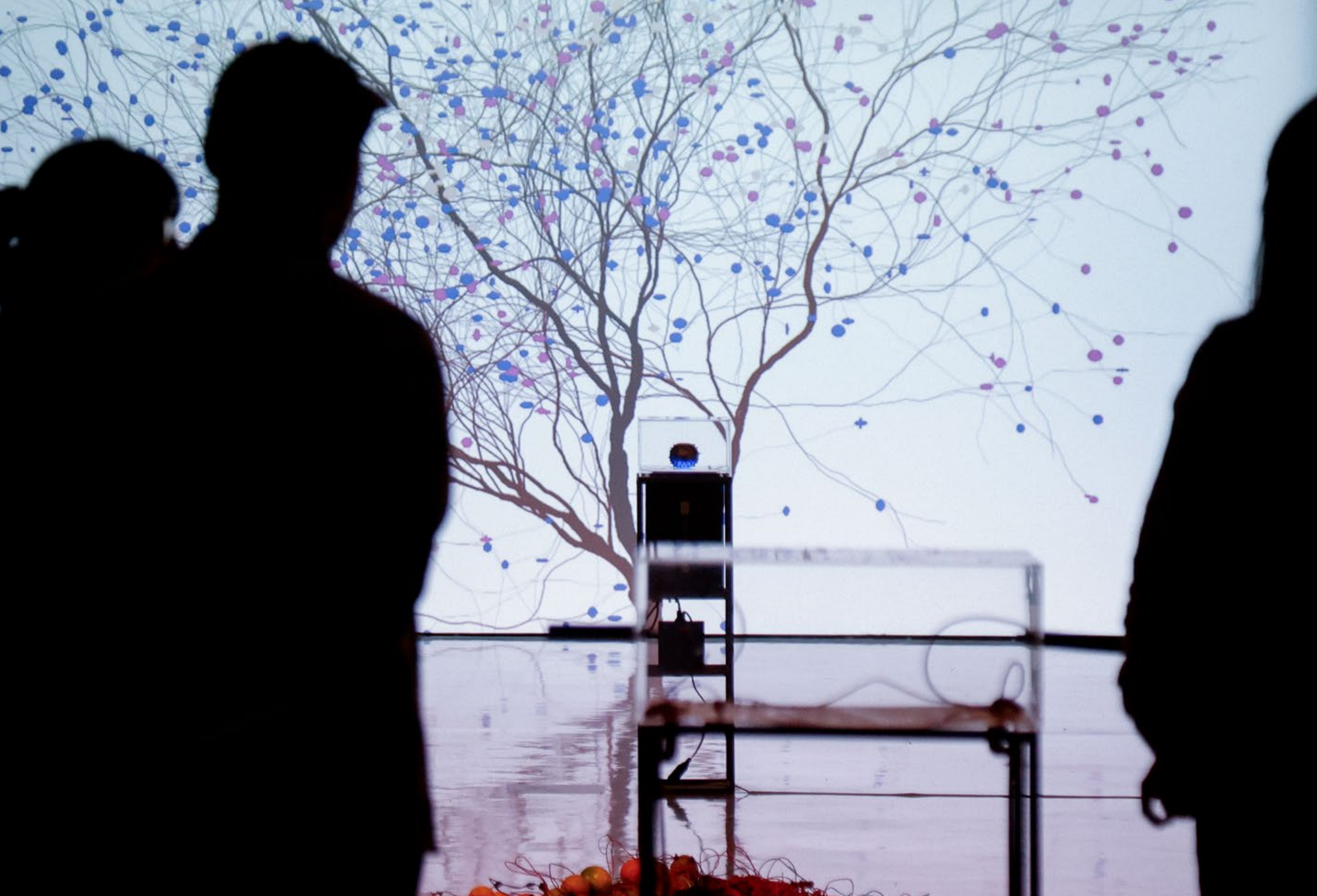
1 Este texto é marcado por uma inclinação pessoal e reflete, ao lado dos notáveis trabalhos artísticos, as pessoas e personalidades impactantes atrás deles. Conheci Gilbertto Prado em 2012 na conferência “Possible Futures” [Futuros possíveis] na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), organizada por Giselle Beiguelman e Ana Gonçalves Magalhães. Desde então, nossos caminhos se cruzam aqui e ali e a cada vez fico impactada pela sua franqueza extrema, pelo seu caráter ponderativo, pela atenciosidade carinhosa e pelo interesse pelas pessoas. Para gestar este texto, Gilbertto consentiu em realizar uma entrevista online, na qual me apresentou detalhadamente os trabalhos da exposição. A apresentação dos trabalhos, seus pensamentos, os panos de fundo e as perspectivas e posições gerais me levaram a escolher o tema “sensibilidade em sistemas”. Com Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, por sua vez, tenho me associado, além disso, por colaboração e amizade, um conhecimento sobre os modos como trabalham, uma enorme estima perante tudo o que possam atacar, enfrentar ou se ocupar. Christa é também uma das minhas mentoras mais importantes e tem uma enorme influência no caminho que pude tomar e tomei.

2 Gilbertto mencionou na entrevista que seu processo artístico se baseia na ideia de sistema. Ele não quer dizer com isso reação/interação imediata e direta, mas uma estrutura complexa na qual ele se envolve e cujos efeitos ele só compreende ao longo do processo para só então reagir a eles. Formas de adaptação e diálogo no e com o sistema.



partilham uma compreensão precursora da obra de arte como “sistema vivo”[3] que se concebe como estrutura aberta de interação, processualidade e influência mútua. Um elo essencial em seus trabalhos reside no abandono de perspectivas antropocêntricas. “Vivo” não designa aqui apenas a simulação da vida, mas, ao contrário, a tentativa de desenvolver um entendimento que aponta para além de uma perspectiva exclusivamente humana e que possibilita uma sensibilidade ampliada para a relacionalidade entre atores naturais e tecnológicos. Nas instalações de Prado, o ser humano não é posto como sujeito dominante que domina a técnica ou a natureza, mas como participante no interior de uma estrutura complexa. Uma amostra exemplar disso é a obra “Amoreiras”, apresentada pela primeira vez em 2010 e parte da exposição mencionada aqui. Amoreiras foram dispostas diante do edifício da exposição (naquela ocasião, na Av. Paulista), cujos ramos eram movimentados por

3 A história de quase 30 anos de obra de arte, da dupla de artistas austríaca-francesa, Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, culminou no “The artwork as a Living System” [A obra de arte como um sistema vivo], uma exibição retrospectiva e publicação em livro dos dois artistas. https://interface.ufg.ac.at/christa-laurent/Retrospective_1992-2022.html, acessado em 13 de fevereiro de 2026.



inteligência artificial, por “próteses” motorizadas. Essas próteses reagiam à poluição sonora da região por microfones. No início, as árvores o faziam ainda de maneira vacilante, quase desastrada, contudo, foram desenvolvendo ao longo da exposição uma maneira de reagir aos dados acústicos cada vez mais diferenciada, aparentemente autônoma. Com o crescente aumento do barulho, as vibrações dos ramos e das folhas se intensificaram – como se a árvore pudesse tentar se livrar das emissões da região urbana, uma vez que, na verdade, após sua floração, estava ocupada com a formação de seus frutos[4].

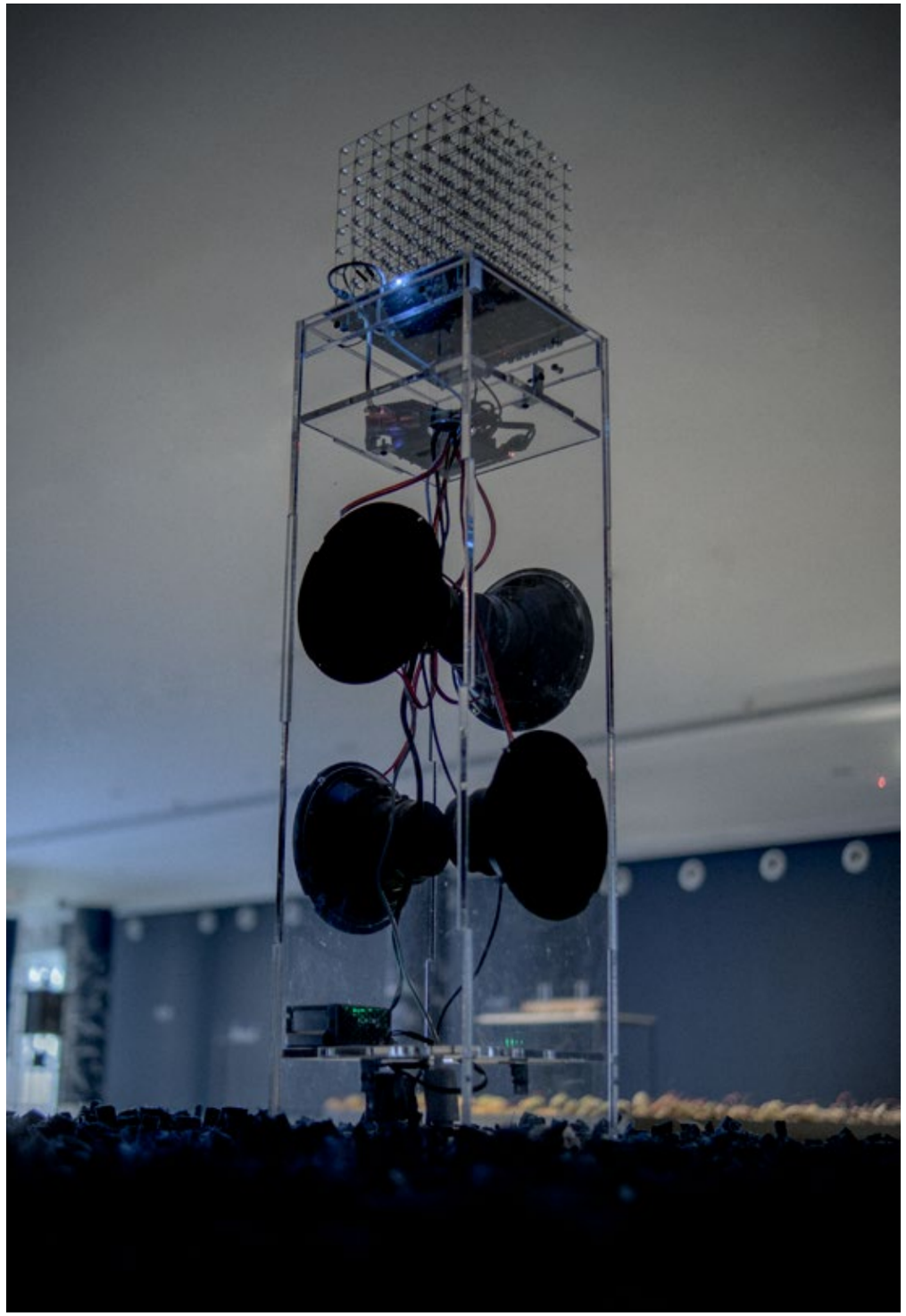
Essa forma de “inteligência vegetal” se reflete também no clássico de Sommerer e Mignonneau “Interactive Plant Growing” [Crescimento vegetal interativo] (1992). Aqui também plantas autênticas servem de interface viva: quando o visitante toca nas plantas, modificações eletromagnéticas provocam o crescimento de samambaias e musgos virtuais em uma tela. A natureza aparece aqui não como mera reprodução imagética, mas como parceira ativa em um circuito cibernético. Nas duas abordagens artísticas, o ser no mundo é concebido como um emaranhado de impulsos biológicos, ampliações tecnológicas e uma sensibilidade dirigida a um vínculo metafísico.

Os trabalhos mais recentes de Prado, como “Manacá de cheiro” (2022), aprofundam esse tema ao conectarem algoritmos generativos diretamente com os ciclos da natureza. Um manacá virtual cresce e floresce dependendo das coordenadas geográficas do percurso do sol pelo edifício do museu. Esse entrecruzamento de espaços – o espaço expositivo, o espaço artístico do trabalho e o espaço cômico – convida ao desenvolvimento de uma sensibilidade por esses espaços e de uma postura nossa de como lidar com espaços conhecidos e recém experienciados, ao mesmo tempo que rejeita profundamente uma ocupação agressiva de novos espaços. Adicionalmente gostaria de mencionar aqui o trabalho ativista dos e das artistas. Eles não enxergam suas vidas separadas da arte, mas estão empenhados ativamente por esses espaços[5].

Em um primeiro olhar, sobretudo os mundos virtuais dos artistas mencionados aqui podem parecer espaços utópicos, mas eles se desdobram como heterotopias: espaços reias “outros” que admitem ilusões, ao mesmo tempo que, contudo, preenchem funções específicas. No conhecido ambiente multiusuário “Desertesejo” (2000/2025), por exemplo, Prado cria uma ilusão imersiva na qual os participantes

4 Na entrevista, Gilbertto relatou que a amoreira começa com a formação das amoras em setembro – no início da exposição, portanto – depois da fase floral nos meses mais frios. Nessa época, pássaros estavam se reunindo em número cada vez maior na entrada do museu, e até visitantes começaram perceber e a provar as amoras maduras. O período das amoras praticamente coincidiu com a duração da exposição – uma coincidência temporal conscientemente escolhida por Gilbertto e pelos curadores.

5 Gostaria de indicar aqui os protestos de Christa Sommerer que atualmente tem se empenhado de maneira ativa contra o desmatamento de árvores no espaço urbano onde mora, em Linz, na Áustria, reivindicando também politicamente esses assuntos.



estão simultaneamente presentes, podendo se movimentar por diferentes estados – como onça, águia ou cobra. Eles mesmos escolhem se querem caminhar, rastejar ou voar, deixando pedras como rastros. O trabalho é, por um lado, uma pesquisa poética sobre solidão e comunidade, e abre, por outro lado, uma experiência de empatia e sensibilidade sobre o estranho e desconhecido. De maneira semelhante ao trabalho "A-Volve" (1994) de Sommerer e Mignonneau, o espaço virtual é utilizado como campo de empatia. Em Sommerer/Mignonneau surgem organismos artísticos que se desenvolvem e perecem, com o que desaparecem as fronteiras entre o espaço físico – a mão no tanque de água cujos movimentos influenciam a vida dos seres vivos virtuais – e o espaço virtual. Esse momento de empatia é especialmente importante nos trabalhos. Os mediadores dessas situações interativas são tomados constantemente do reino animal (onça, águia ou cobra em Prado, formigas e moscas em Sommerer/Mignoneau) e intermediam a proximidade e o momento de identificação em sua estranheza total simultânea. Apenas em diálogo aparece aqui a criação da vida artística, sendo possível apenas na relação com os sistemas respectivos. O processo é menos influenciado pela representação de um ato de criação ao modo divino do que por um olhar e reconhecer atentos de formas e dinâmicas ocultas já estabelecidas que pela interação se tornam visíveis.

Gilbertto Prado pesquisa a invisibilidade dos sistemas em colaboração com o grupo Poéticas Digitais no trabalho "Desluz" (2009). Ele utiliza aqui tecnologia infravermelha para remeter à comunicação invisível para os seres humanos. Um cubo de LEDs infravermelhos reage aos fluxos dos movimentos das pessoas em um lugar distante, e os torna visíveis por câmeras de celular – uma analogia aos sistemas de orientações das mariposas, que ficam desorientados na luz artificial. Pode-se comparar com ele o trabalho "Phototropy" (1994) de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, no qual se experimenta o papel ambivalente da luz como doadora de vida e, ao mesmo tempo, fator potencialmente destrutivo no interior de um sistema ecológico artificial. A frequência da luz não apenas torna as coisas visíveis, mas devém em elemento dirigente, influenciando o crescimento, o comportamento, o equilíbrio e os organismos digitais e tematizando a fragilidade dos sistemas.

É surpreendente quão cedo os artistas começaram a tratar de temas como transparência em sistemas tecnológicos, considerando que o computador pessoal só tenha surgido no começo dos anos 1980 e a internet apenas em meados da década de 1990. Para concluir, gostaria de enfatizar que a criação de pioneiros como Gilbertto Prado, Christa Sommerer ou Laurent Mignonneau é uma práxis essencial de sensibilização, na medida em que, pela imbricação de elementos orgânicos, maquinais e digitais, levam dimensões até então invisíveis de nossa experiência ao âmbito da percepção imediata. As obras de Gilbertto Prado, em particular, atuam como tecnologias sensíveis que requerem uma atenção profunda para com os seres humanos, os ritmos da natureza e os efeitos (com frequência despercebidos) de nossas próprias ações. Esse processo fomenta uma forma de empatia que compreende ser humano e natureza como parte de uma rede frágil de afetos e como parceiros em uma simbiose criativa com processos autônomos. Por fim, Prado nos convida a provar novas formas de coexistência com nosso planeta e seus ciclos naturais, o que faz dele e de seu trabalho ardorosos mediadores por um ser no mundo mais responsável e mais sensível.

Tradução de Gabriel S. Philipson

Manuela Naveau

Manuela Naveau, PhD (*Linz, Áustria), é professora universitária, curadora independente e pesquisadora em arte. Por quase 18 anos, atuou como Head of Ars Electronica Export, um programa que ela iniciou e liderou operacionalmente desde sua criação. Desde 2020, Manuela Naveau é professora universitária de Critical Data no Departamento de Interface Cultures da Universidade de Artes de Linz, que ela dirige desde fevereiro de 2023, tendo também iniciado o Critical Data Research Group nesse período. Anteriormente, ocupou cargos de docência na Universidade Paris Lodron, em Salzburgo, na Universidade do Danúbio Krems, entre outras, e foi convidada como professora visitante na Universidade Técnica de Viena (Future.Lab). Sua monografia "Crowd and Art – Kunst und Partizipation im Internet" foi publicada pela transcript Verlag, Alemanha. O livro é baseado em sua dissertação, pela qual recebeu o Award of Excellence do Ministério Federal de Ciência, Pesquisa e Economia.



Choque Criativo de Gilbertto Prado ou a interação entre ex-istência e arte

François Soulages

O barulho, o choque, o sangue, o drama
sempre nos surpreendem.
Kamel Daoud

A obra de Prado nos choca.

Porque é uma criação.

A rotina, o esperado, a moda, não nos chocam, porque estão de acordo: vêm como o esperado. Em contrapartida, com Prado o inesperado acontece, com suas árvores e seus odores, com suas imagens no chão, com suas máquinas e suas luzes: caímos, amamos, chocamo-nos; e esse choque é criador e nos recorda a ex-istência; é também isso a arte, quando não é convencional, como muitas vezes acontece, sobretudo na arte contemporânea, quando ela se faz criativa em vez de ser criadora, quando mimetiza as mídias e a comunicação, quando não é ex-istencial.

Porque é necessário – e Gilbertto Prado sabe fazer isso há 40 anos com sua obra – que a arte atinja e se una ao nosso ex-istencial; então o museu não é mais um lugar de passeio, mas um lugar de ex-istência, ou seja, um lugar de saída de si mesmo. Só os consumidores dizem “a arte é a vida”; claro que não é a vida, plana, rotineira, egocêntrica, satisfeita; enfim, aquela dos últimos homens que Nietzsche fustiga. Jérôme Garcin (*Écrire et dire*, Paris, Équateurs/ France culture, 2024) tem razão: “Eu só tenho um desejo agora, de me dedicar a outras vidas que não a minha.”; isso é se abrir à arte; isso é abertura à exterioridade e à alteridade – Prado nos faz não apenas experimentar, mas também amar a ex-terioridade, e isso é bom. É por isso que, com esse artista, arte é existência. E só os últimos homens confundiram vida e existência; deixemo-los no mundo das mercadorias e do dinheiro, pequeno-burgueses sem alma e sem drama. Arte é o som de um tiro em um concerto, sangue em um parto. A arte dá à luz o novo.

E Prado nos permite fazer essa experiência com “Portais, passadiços e pomanders”, como vivenciamos na exposição de São Paulo em 2025. E se arte é ex-istência, é porque ela é passagem, transição, intermediários.

Graças a esse trabalho, entendemos ainda melhor que esse choque desempenhe um papel essencial inicialmente na existência de um sujeito: é a própria essência da existência[1]. De fato, ex-istir é sair – ex – du stare, é sair de si; é o paradoxo do sujeito humano que existe apenas quando está fora de si mesmo [2]; mas o que pode produzir essa saída de si mesmo, se não um choque? O que não significa, é claro, que todo choque produz um sujeito ex-istente, mas sim que não há sujeito ex--istente sem choque. Choque externo? certamente; choque interior? isso é possível, embora mais complexo, porque pressupõe a simples não-unidade do sujeito; mas é verdade que o sujeito não é unido, mas constituído por uma pluralidade.

Choque externo e é o co-ator da obra, aquele que vem depois de Prado, que está diante de sua obra, mas que faz sua obra ex-istir; por se tratar de uma obra inter-ativa, é um belo exemplo de inter-humanidade. Para dar sentido à inter-humanidade, é melhor partir da palavra humanidade ou da palavra inter ? Vamos apostar que o Prado diria que a gente deve partir do inter, trabalhar o inter, e é o que sua obra, de alguma forma, faz. Vamos ouvir o poeta Mardonio Carballo, em Ni Xochiti ni Kuikatel. O Cântico das Flores (tradução de Nahuati, P. Saurin, JBE Books, 2024.): ilumina metaforicamente o procedimento que está em uma obra de Prado:

Pegue esta lua,

pegue o dedo que a mostra para você,

pegue as linhas da mão desse dedo,

pegue aquele a quem pertence essa mão.

(...) Pegue esse homem,

pegue sua mão.

Prado nos ensina a sentir: sentir frutas, sentir cheiros, sentir movimentos, sentir luz. Sentir para en-tender. E isso há muito tempo: já com Desertsejo em 2000 com os visores que capturam e compreendem a realidade virtual... Aqueles já eram bons tempos em que as novas tecnologias eram questionadas a fim de fazer ex-plodir a criação. Assim, Prado nos faz amar a imagem, porque com ele a imagem choca, é convulsiva, sob risco de crise, como foi há um século com os surrealistas. Estamos

1 Ver F. Soulages (ed.), *Existence & littérature* (Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, série Filosofia, 2023), *Existência & digital* (idem) e *Existência & fotografia* (idem, 2022): nestes três livros, o problema da ex-istência é questionado a partir da filosofia e da arte encontrando a questão do choque.

2 A palavra francesa existence vem da palavra latina exsistensia que vem do verbo exsistere; o uso do latim torna possível encontrar a sistere, manter-se que a palavra francesa ocultou. Existir, portanto, é ficar fora de (ex). Mas todo o problema está nesse ponto: fora de quê? Fora de algo ou de alguém ou de si mesmo? Mas como alguém poderia ficar fora de si mesmo? Essa é a natureza e o paradoxo da existência: o necessário e o impensável fora de si mesmo da existência. De fato, não podemos nos limitar à frase de Levinas: "A existência é concebida como uma persistência no tempo. (Levinas, *De l 'existence à l' existing*, Paris, Vrin, 1990, p. 128.)

longe da imagem narcisista; e o perigo para a inter-humanidade é o narcisismo, o egocentrismo e o egoísmo.

A interumanidade para a qual a obra de Prado nos direciona não pode ser decretada; ela exige um longo caminho em direção a ela; talvez nunca seja realmente realizada; é uma demanda motriz, sempre a ser retomada, sempre a ser perseguida. O que importa é o movimento e o trajeto até ela. A inter-humanidade não é uma inter--humanidade de autoridade, mas uma inter-humanidade de apelo. Somos chamados a ela, por ela, para ela; ela nos ultrapassa; ela ultrapassa a humanidade; é ela que lhe dá sentido.

É daí que, nesse artista, vêm as passagens através das matérias, através dos espaços. As viagens intermediárias. E é um choque, porque é um confronto com a extrema diferença, com a louca diferença entre o exterior e o interior do museu, entre o interior e o exterior da obra, entre o interior e o exterior do sujeito diante da obra. Estamos, então, em um fluxo de trânsito; o sujeito está transitando em direção a algo, mas não sabe em direção a quê: ele não pode ser senhor de seu fluxo, de seu movimento de seu desfecho. Ele não é mais o homenzinho com seu aparelho na mão, não é o homem aparelhado; ele é o sujeito que passa pela experiência de um espaço ao mesmo tempo separativo e constitutivo com o qual ele pode brincar.



Porque esse é também o trabalho de Prado, um espaço lúdico, um espaço de transição onde o sujeito não só vem, mas advém. Tudo se torna passagem, porta, portal, enfim, abertura indefinida que se revela maliciosamente como infinita. A heterotopia emerge e se espalha e, assim, prende o sujeito; e isso é bom, porque é a princípio um choque, mas um choque criador. E a interumanidade está então dentro de nós, porque somos múltiplos, porque seremos múltiplos, porque fomos múltiplos – reler Platão e Pessoa. Assim foi jogado!

Daí a passagem pela obra de Prado do ser para o devir, do universo para o pluriverso[3]. Daí a pericorese intrasubjetiva e não apenas extrassubjetiva. A obra de Prado, portanto, é a complexidade: como um conjunto dinâmico, mas também para alcançá-la. E, assim, ela engendra perplexidade. Uma estética da interumanidade é, com esse artista, necessária, mas é complexa, porque a interumanidade é complexa. Logo, ela causa perplexidade. Portanto, é necessário, para pensá-la, articular a filosofia necessária da complexidade e a filosofia perplexa da perplexidade – tarefa nobre, mas complicada e nunca acabada (sistemicamente).[4]

3 François Soulages (ed.), *Le plurivers d 'un artiste*. De Bernard Kœst,Paris, L'Harmattan, coleção Eidos, 2024.

4 Colóquio de São Paulo *Complexidade/Perplexidade*, dir. François Soulages, Gilbertto Prado & Suzete Venturelli, 24/26 de junho de 2024.



Assim, nos termos de Daoud, o choque com Prado, assim como o acontecimento, como o inesperado, "sempre surpreende"[5]. "Sur-prise" (sur-presa/sobressalto), então, como a ex-istência, rotina como a essência; o choque é um dos constituintes do paradoxo ontológico e existencial do sujeito na arte, especialmente com obras como as de Prado: o choque na recepção da obra e o choque interno à obra. Gide escreveu em 1925 em Os moedeiros falsos : "Gostaria, ao longo da minha vida de, ao menor choque, fazer um som puro, probo e autêntico." O choque seria o que tornaria possível qualquer criação artística. Mas seria isso válido para qualquer choque – o "menor choque" seria suportável para uma pessoa hipersensível? – ou válido apenas para um choque particular, aquele cujos efeitos nunca param, aquele que nos coloca fora do tempo, ou seja, o trauma, ou mesmo a "ferida" citada por Genet?

> A beleza não tem outra origem senão a ferida, singular, uma diferença que, oculta ou visível, toda pessoa guarda em si, preserva e é para onde se retira, quando quer deixar o mundo, numa solidão temporária mas profunda. [...] A arte de Giacometti me parece querer descobrir essa ferida secreta de todo ser, e até mesmo de todas as coisas, para que ela os ilumine[6].

Que ferida está na origem do trabalho de Prado? É da conta dele, deixemos isso com ele. Mas saibamos que a intensidade de seu trabalho tem uma causa misteriosa, talvez um trauma, um trauma certamente; um trauma que o faz criar cada vez mais. Trabalhar é uma ótima maneira de lidar com seu trauma.

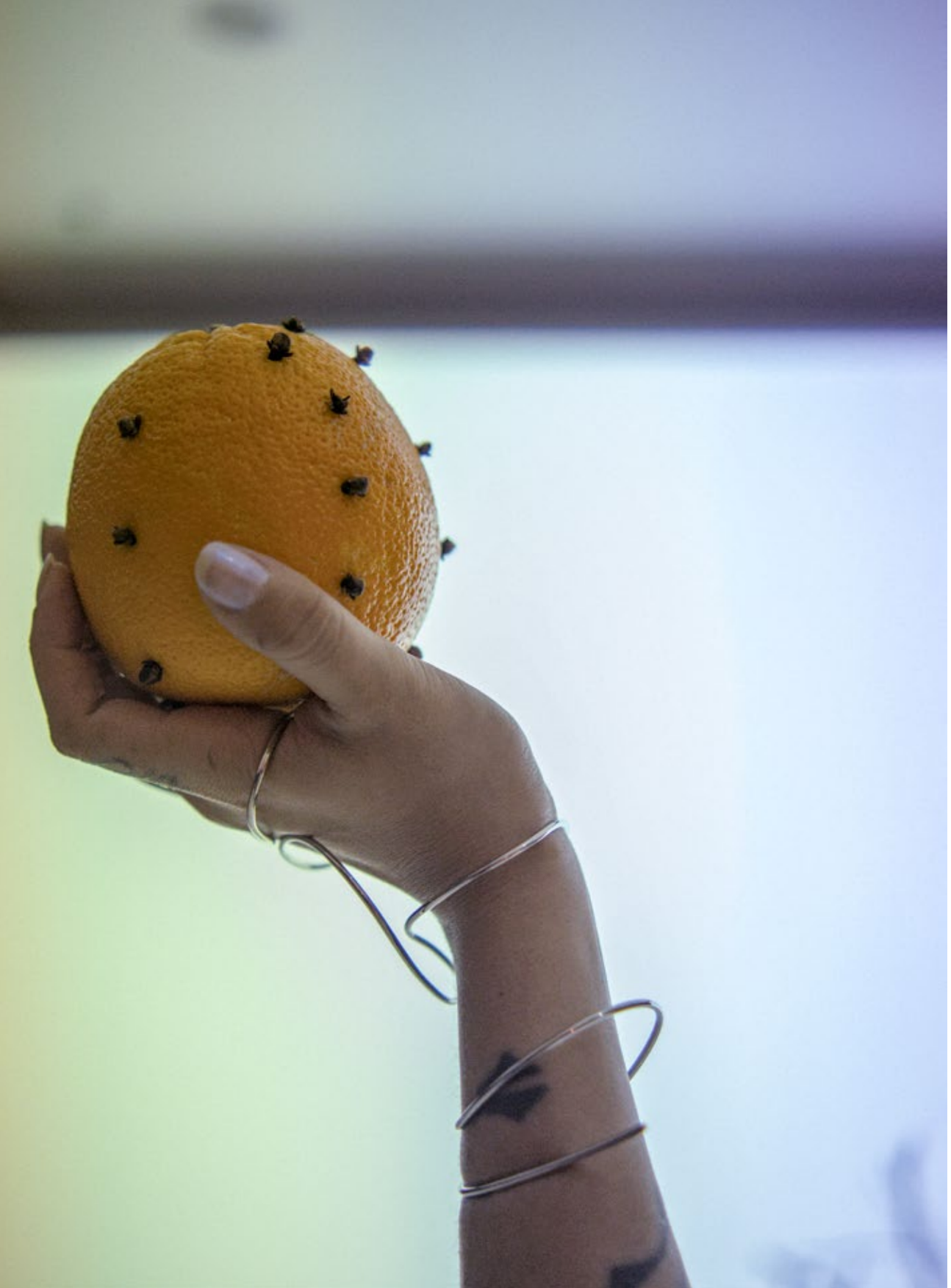
Mas, simétrico ao choque criativo para o Prado criador, existe o choque para o receptor de certas obras. O sujeito é então atingido, subjugado, fascinado ou ultrajado: isso podendo ir da síndrome de Stendhal a uma rejeição violenta, ou até ao impulso de vandalismo[7].

A experiência compartilhada (?) com alguém de uma imersão em uma sala de museu é instrutivo em relação ao choque ou não-choque em face de uma obra: às vezes, certamente poucas vezes, ao sair do museu, emergindo da escuridão da sala, enquanto um diz "Isso foi bom! "ou" Que trabalho bom/bonito! ", o outro exclama" É uma obra-prima!!! " e então, às vezes, corrigindo-se:" Eu é que acho que é uma obra-prima... ». Já é enorme acreditar nisso diante da obra desse artista! O outro interlocutor é aquele que, por sua existência e presença, impõe a questão da possibilidade da universalidade, a um só tempo, do choque e do juízo estético na arte e a questão da possibilidade de sua fixação – obrigatória? – em uma opinião ou experiência – individual ou compartilhada.

5 Ver F. Soulages e G. Rouet (codir.), *Du Printemps de Prague à la Chute du Mur de Berlin*., Paris, Klincksieck, 2009.

6 Jean Genet, *L 'atelier d' Alberto Giacometti,* Lyon, L 'arbalète, 1963, p. 13.

7 Michel Godefroy, *Le Conflit Esthétique. Du vandalisme à l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, 2020.



Julgamento, opinião e experiência: como manter juntos esses três tipos de relação com o mundo? Essa é a problemática que se impõe diante da obra de Prado, pois é uma obra que, ao mesmo tempo, não pode ser mais sensível e nem mais intelectual; e é por isso que ela é apresentada em um museu. Como superar sua aparente oposição? A segunda frase de quem fala em obra-prima é o sintoma tanto do choque diante de uma obra quanto da perigosa exigência de universalidade do julgamento nessa área; mas também é sinal do desejo de focar a discussão sobre a intensa experiência de um sujeito, sobre seu choque, como se o que é julgado ou pelo menos vivenciado como obra-prima permitisse que o sujeito existisse de outra forma, e isso, não apenas diante da obra.

Devemos pensar a obra de Prado que temos diante dos olhos; e não permanecer apenas nos olhos.

Mas o que essas duas frases – "É uma obra-prima!" e "Eu acho que é uma obra-prima "– significam? especialmente a transição de uma para a outra? Por que o espectador exclamou? Por que a visão causou um grito? Por que o choque causa um grito? É simplesmente um tique de linguagem? Um entusiasmo momentâneo? É possível. Mas, se o segundo falante raramente pronuncia esse tipo de frase, se essas frases saem de sua boca pela impossibilidade de saírem outras, pode-se perguntar se elas não expressam uma experiência específica de arte durante a qual o sujeito foi pego, ou mesmo tirado de si mesmo antes de ser ele mesmo tomado simplesmente, a ponto de primeiro ficar chocado e impressionado com o que lhe parece ser uma evidência sensível e estética, percebendo então que essa evidência é pessoal e baseada em uma crença e experiência que não invalidam automaticamente essa evidência ou o valor do julgamento, mas desenham sua esfera e seus limites de validade indicando suas condições de produção.

E esse segundo tipo de choque é muitas vezes causado por um choque na própria obra entre diferentes elementos constituintes, tendo em vista uma ruptura, uma oposição, um reencontro de elementos de diferentes origens, etc. A causa também pode ser a chocante discrepância entre a própria obra de Prado e as normas, mesmo ampliadas, de obras normalmente comparáveis em determinado momento, em determinadas sociedades, até mesmo em determinados círculos: o choque é precisamente produzido pelo incomparável. Nada é mais chocante do que as primeiras telas impressionistas; e menos chocante que as subsequentes. Da mesma forma para a arte contemporânea – um urinol choca no início, e depois passa a irritar se um seguidor quiser fazer o mesmo. Dada choca, já os pós-Dada raspam não os bigodes colocados na Mona Lisa, mas os daqueles que assistem. Só os consumidores tolos podem esquecer.

A obra de Prado nos retira de nós mesmos: devendo ser encarada como um trabalho de parto.

Tradução de Luciano Loprete



François Soulages

François Soulages é um filósofo francês, especializado em estética da imagem. Ele publicou sozinho ou sob sua direção cerca de uma centena de livros na França e no exterior, incluindo sua “Esthétique de la photographie”, traduzida em 12 idiomas. Em 2000, tornou-se Professor de estética na Universidade Paris 8, onde ensinou teoria da imagem e da criação contemporânea. Lá, dirigiu durante 9 anos o Laboratório EA 4010 “Artes das Imagens & Arte Contemporânea”. Paralelamente, ocupou uma cátedra no Institut National d’Histoire de l’art (INHA) em Paris. Desde 2000, é presidente-fundador da Cooperativa internacional de pesquisa RETiiNA.International. Atualmente, é Professor emérito e trabalha em quatro direções: a filosofia com seu seminário que em 2025-6 trata de “O lugar do outro”, a estética com seus 6 últimos doutorandos, a criação com RETiiNA e seu envolvimento na China e na Coreia do Sul, a edição com suas 3 coleções.









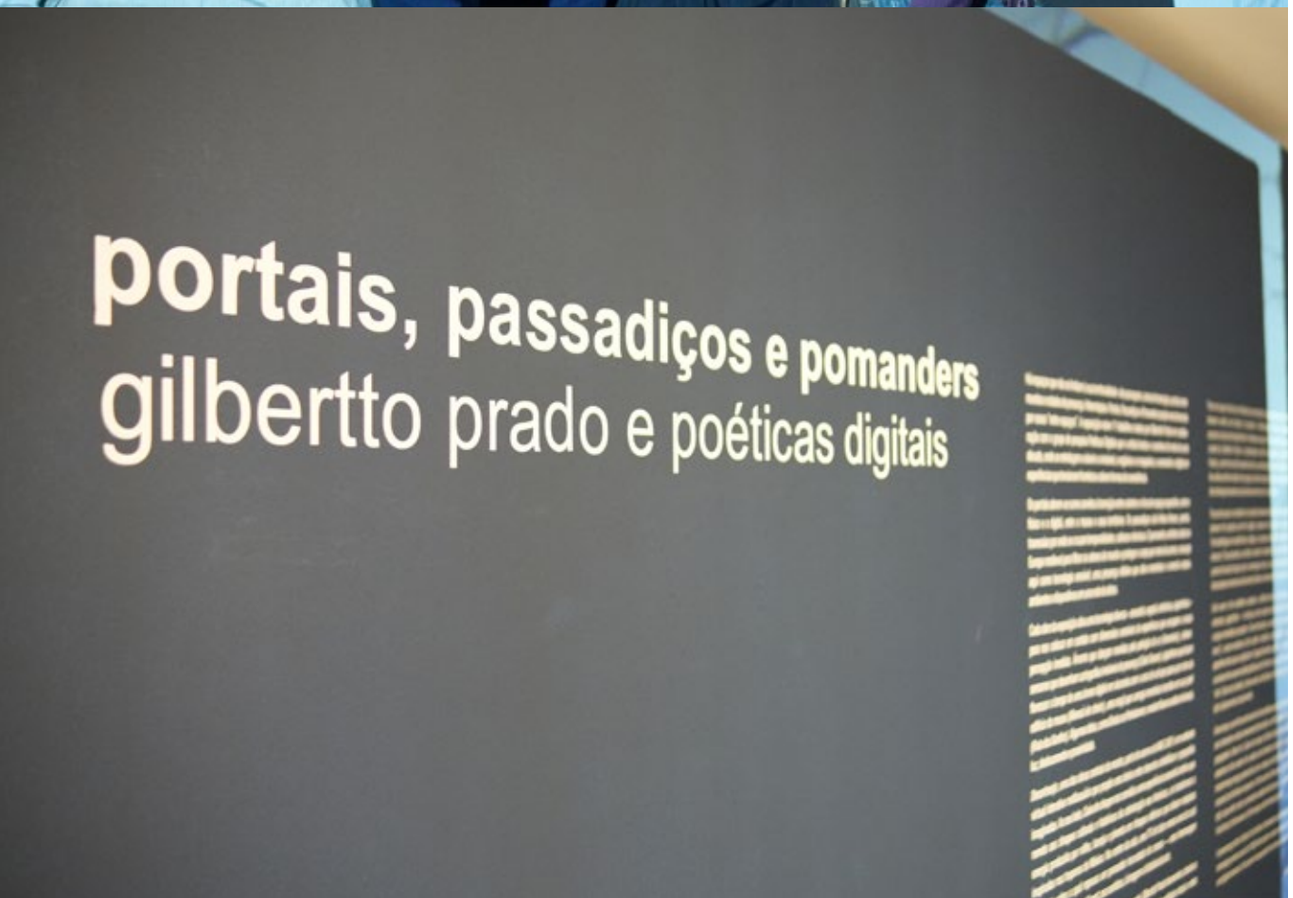


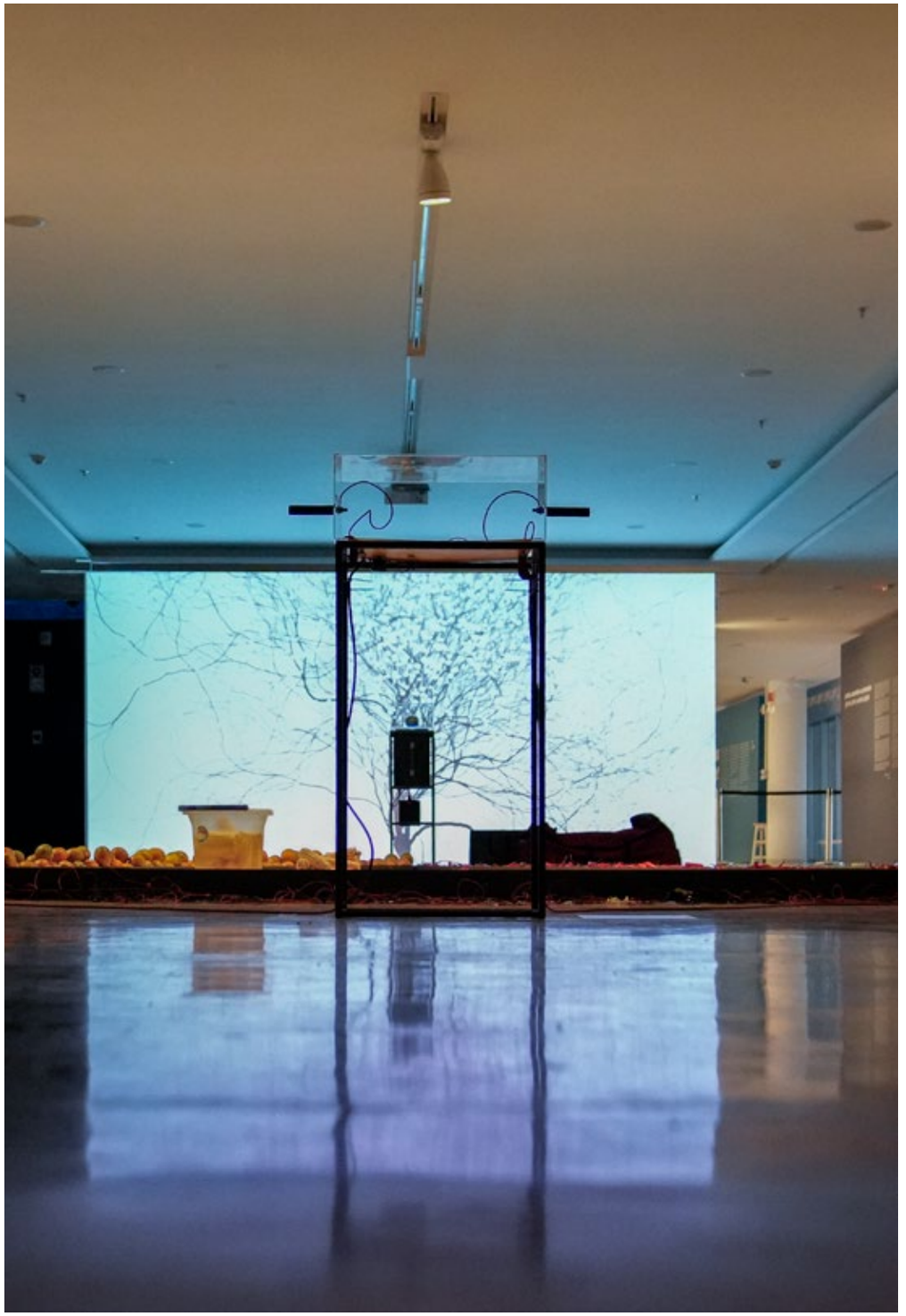






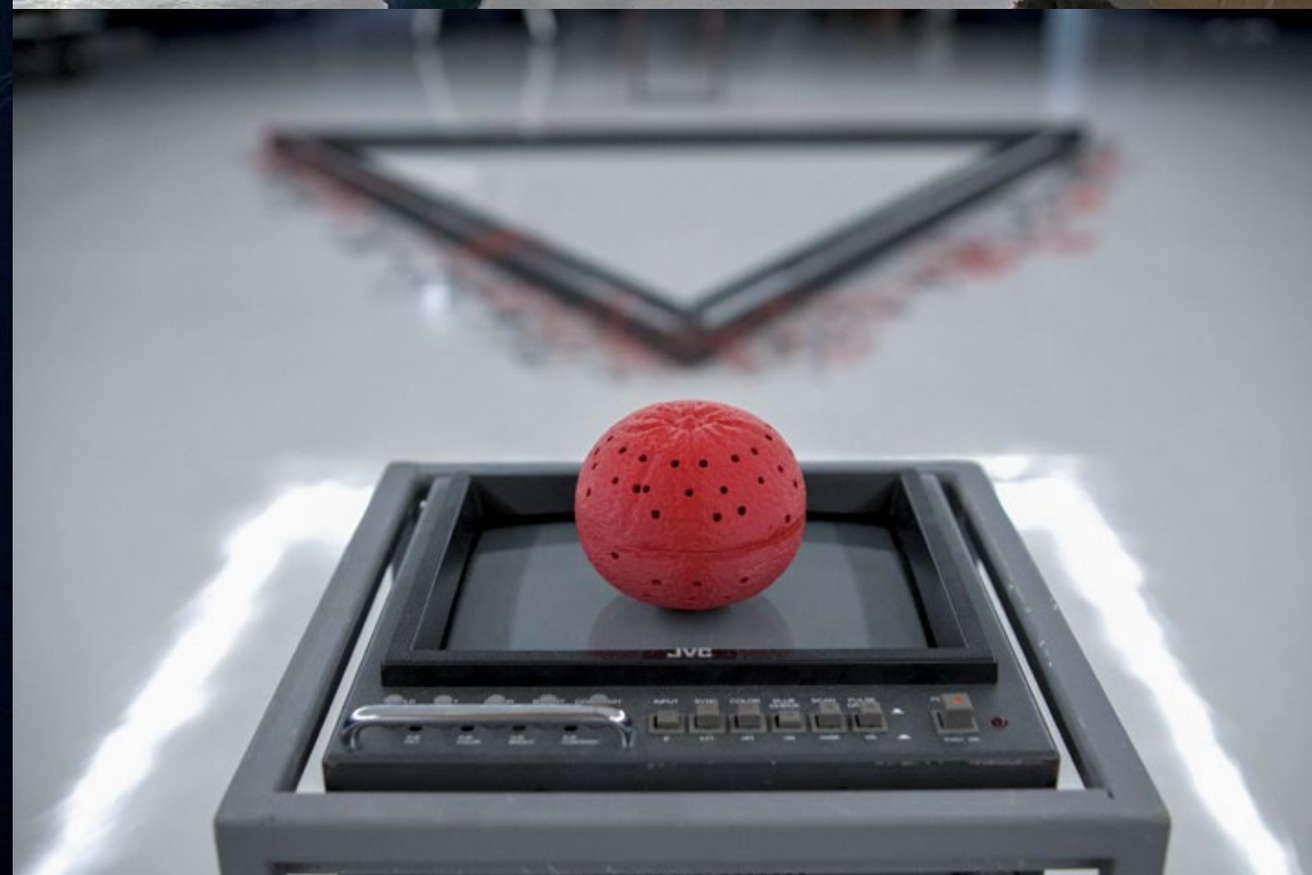



portais, passadiços e pomanders
gilbertto prado e poéticas digitais



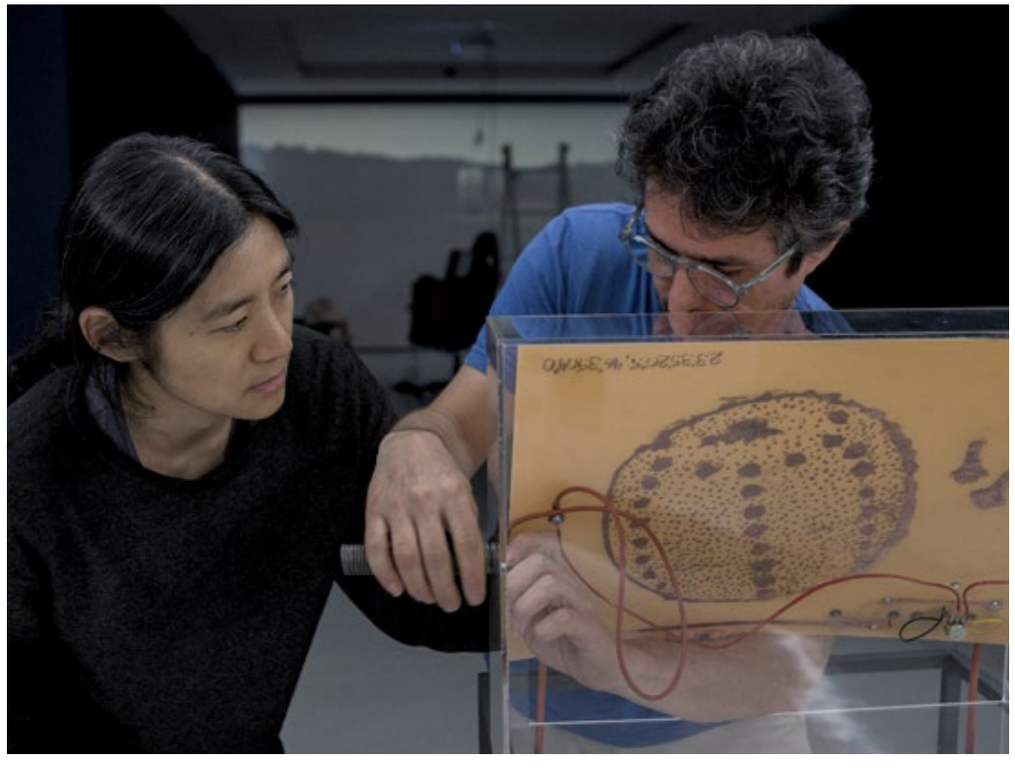





JVC

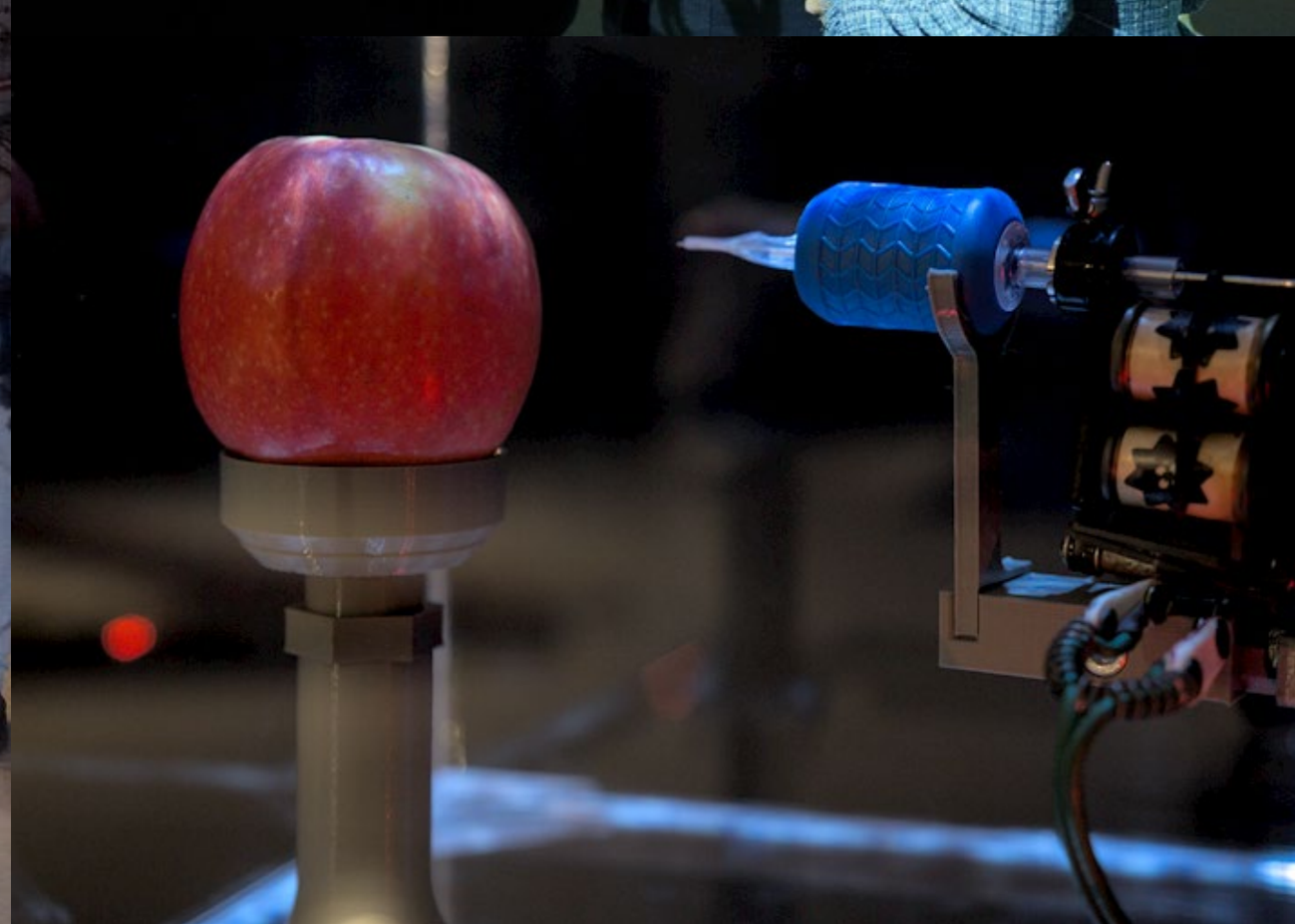














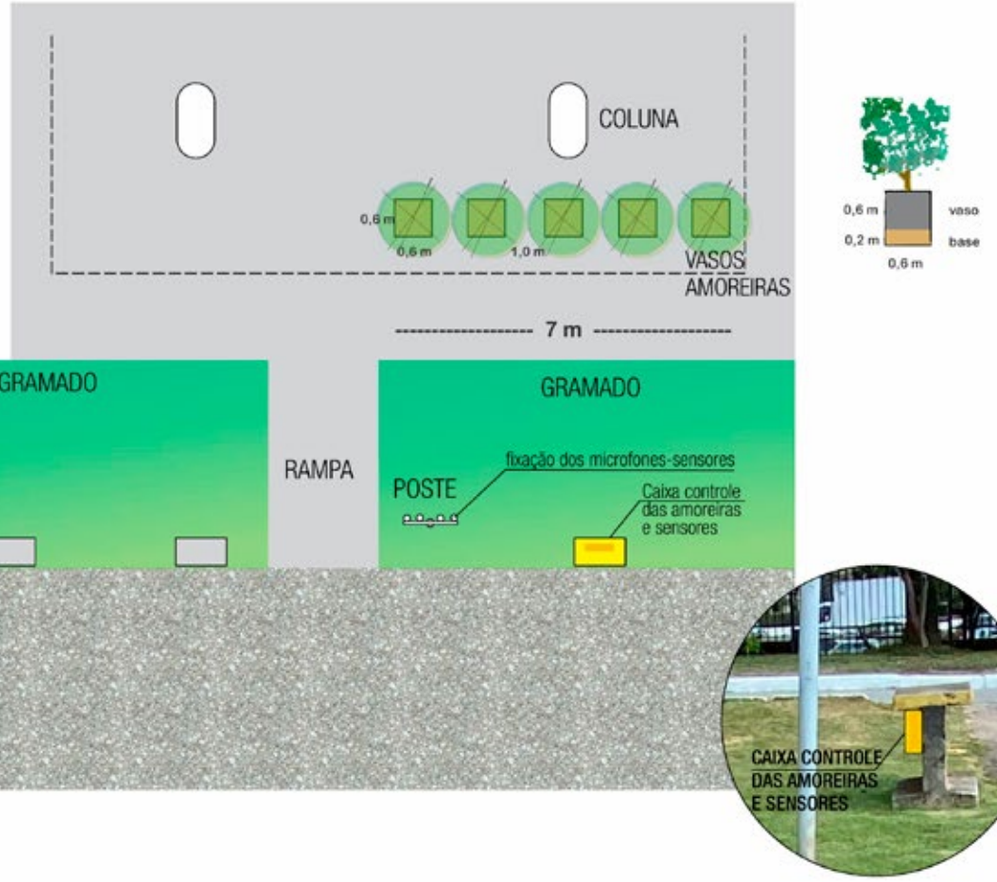




Amoreiras / MAC-USP

Gilbertto Prado e Poéticas Digitais

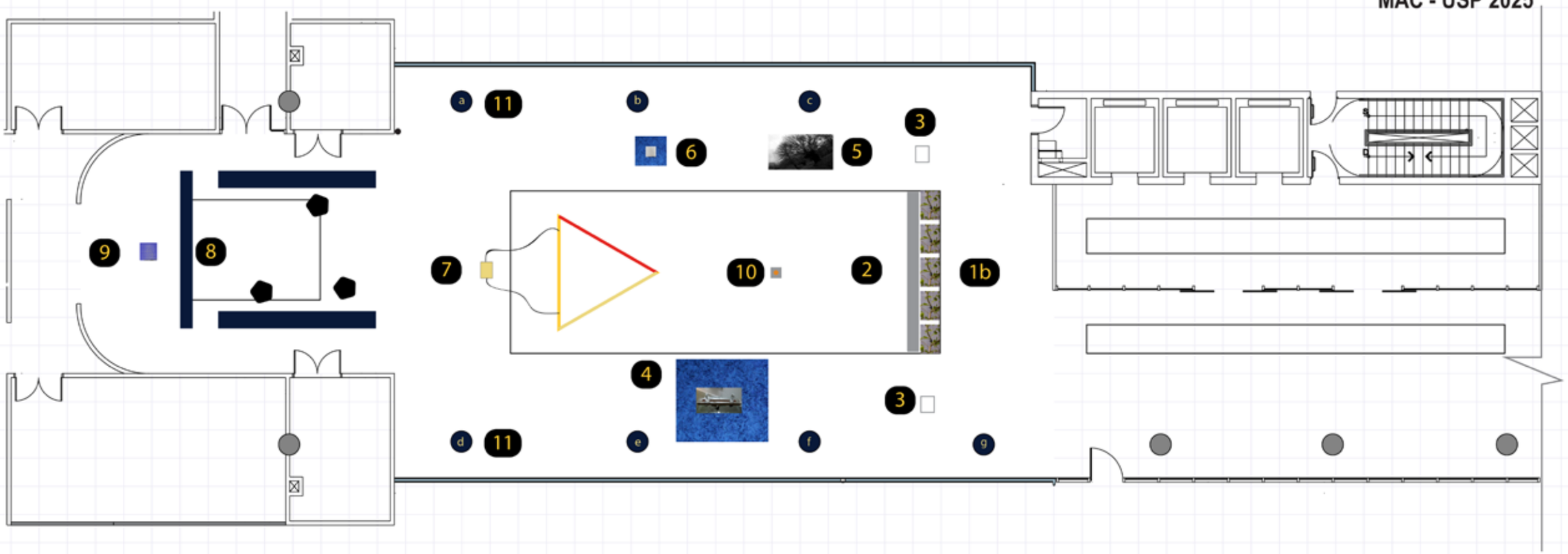




Gilbertto Prado e Poéticas Digitais

Exposição: portais, passadiços e pomanders

MAC - USP 2025



LISTA DE TRABALHOS

1b	Amoreiras TV	2	Manacá de cheiro	3	Colar-sensor	4	Encontros	5	Jardins	6	Desluz	7	Caixa de choque
8	Desertesejo	9	Pedralumen	10	TV Pomander & Azul Eletrônico	11	Colunas						

Amoreiras, 2010

Gilbertto Prado, Agnus Valente, Andrei Tomaz, Claudio Bueno, Daniel Ferreira, Luciana Ohira Kawassaki, Lucila Meirelles, Maurício Taveira, Nardo Germano, Sérgio Bonilha, Tania Fraga e Tatiana Travisani

Instalação interativa com 5 vasos, componentes mecânicos e eletrônicos, cabos, fios, microfones, sensores, 5 amoreiras (árvores) e algoritmo.

Acervo MAC USP

Cinco amoreiras plantadas em grandes vasos na entrada do museu compõem uma instalação que traduz poeticamente a presença da poluição ambiental em movimento. Microfones captam as variações e discrepâncias sonoras do ambiente, funcionando como sensores de ruído — sintomas dos múltiplos poluentes e poluidores. Cada árvore possui uma prótese motorizada na base do vaso que movimenta os galhos e folhas. Ao longo dos dias, as amoreiras vibram em diálogo com a variação dos fatores de poluição, numa dança de árvores, próteses e algoritmos, tornando aparente e de forma poética o balançar ora (in)voluntário-maquínico, ora através do próprio vento nas folhas.





Manacá de cheiro, 2022

Gilbertto Prado e Suzete Venturelli

Um algoritmo generativo baseado nos estágios de crescimento, floração - ciclos de um manacá. A partir da posição geográfica do MAC USP e o arco que o sol descreve quando passa por cima do edifício do museu, obtemos a direção do crescimento dos galhos da árvore algorítmica. Ao longo do dia, a variação solar rege os estágios do trabalho, que faz as flores brotarem ou murcharem, realizando um deslocamento temporal do ciclo de vida vegetal para um único dia.

Projeção e algoritmo generativo

Coleção do artista







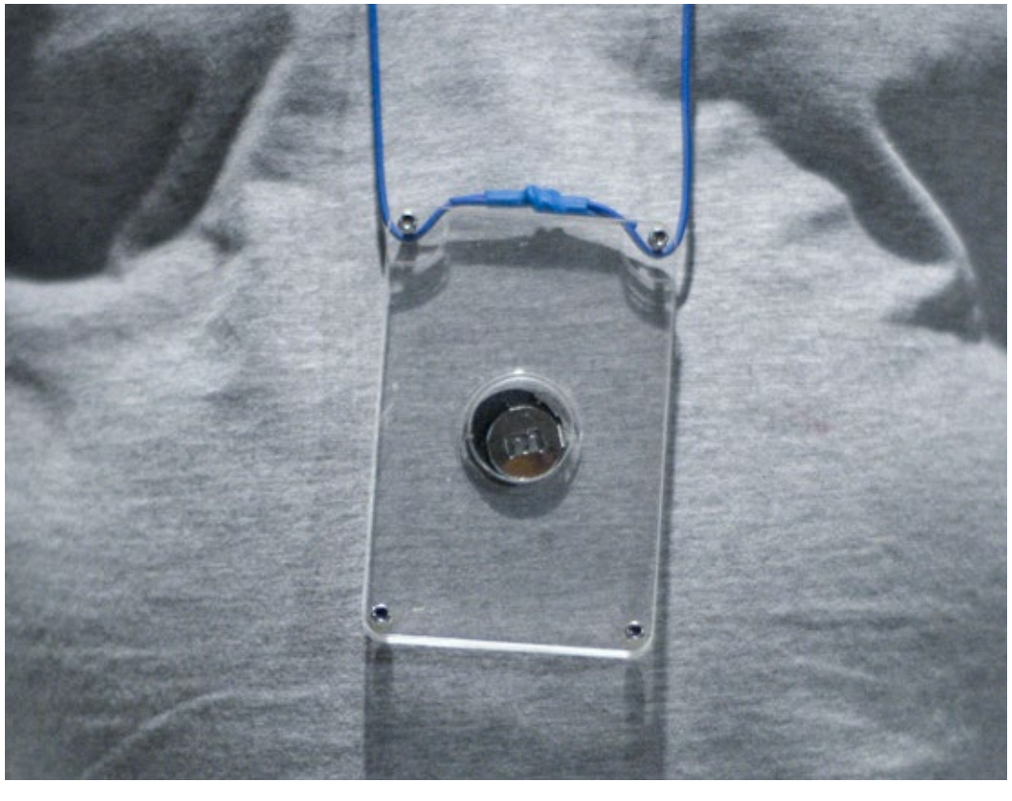
Colar Sensor 2, 2018/2025

Colares-sensores são disponibilizados aos visitantes durante a exposição para serem vestidos. Equipados com beacons, pequenos dispositivos bluetooth, os colares emitem sinais que registram os deslocamentos e percursos no espaço expositivo. Esses trajetos não são visíveis ao próprio usuário, mas ativam reações lumínicas em outro ponto da exposição como na obra Pedralumen. Assim, revelando, de forma indireta, a presença e circulação de outros corpos. O trabalho compõe um mapeamento sensível da coletividade em movimento, em que cada visitante torna-se parte de uma cartografia invisível, perceptível apenas por suas vibrações lumínicas.

Gilbertto Prado, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Djalma Albuquerque, Guilherme Menegasso, Matheus Montanari e Sergio Bonilha

Sensores, colares vestíveis, beacons

Coleção do artista





Ruta dos Xardíns, 2025

A instalação parte de um sistema de tatuagem modificado que inscreve, na pele de uma maçã, o trajeto de uma memória, um percurso entre sombras, projetadas como vestígios do próprio caminho.

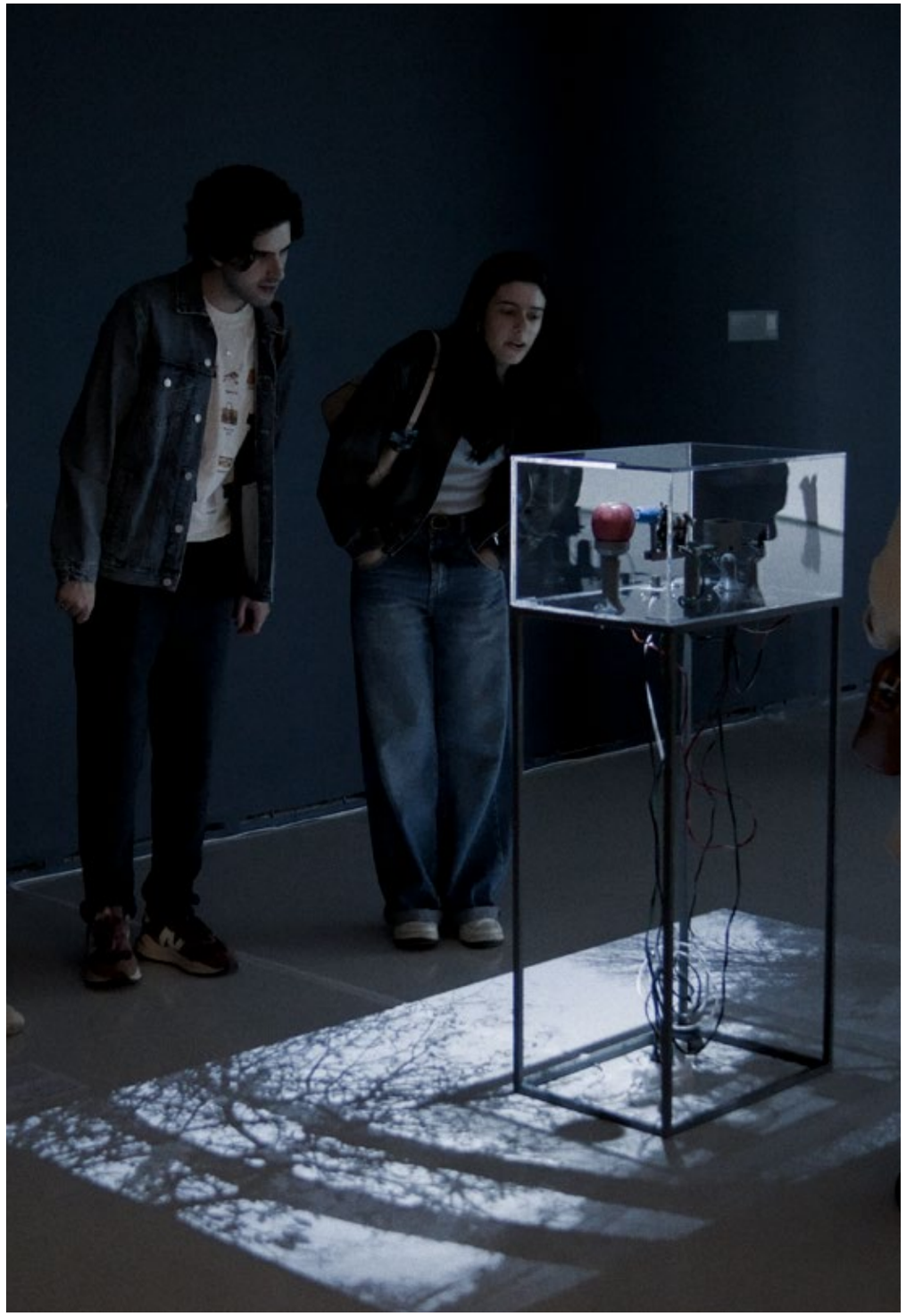
Uma pequena estrada que, entre macieiras e castanheiras, une dois povoados agora vazios, separados por um sendeiro estreito. Restam apenas os dois lados, uma terra dividida por um oceano de ausência, pelo cheiro da relva e pelas maçãs que seguem florescendo, indiferentes à espera. O trabalho evoca encontros que já não se repetem, partidas definitivas por estradas e mares, e frutos que brotam apenas para cair e apodrecer. Em meio à passagem do tempo, o gesto tatuado na maçã torna-se pergunta: em quanto tempo apodrece a maçã e desaparece o desejo?

Gilbertto Prado, Andrei Thomaz, Djalma Albuquerque, Guilherme Ikeda, Guilherme Menegasso, Matheus Montanari e Sérgio Bonilha

Sistema de tatuagem modificado, maçã e projeção de vídeo

Coleção do artista





Caixa de choque, 2018

Caixa de Choque é uma instalação que transforma a energia produzida por milho, laranja e pimenta em corrente elétrica, ativando uma série de máquinas de choque inspiradas nos Toqueros que utilizam caixas elétricas no centro histórico da Cidade do México, para aliviar o estresse, a embriaguez ou testar a valentia por meio da autoaplicação de choques. Ao associar esses dispositivos a dínamos e baterias alimentadas por espécies vegetais, a obra propõe uma experiência sensorial, evocando os choques culturais e históricos da colonização nas Américas. Uma memória tátil visual e olfativa desses atravessamentos.

Gilbertto Prado, Agnus Valente, Ana Elisa Carramaschi, Andrei Thomaz, Ellen Nunes, Leonardo Lima, Luciana Ohira, Maurício Trentin, Nardo Germano e Sérgio Bonilha

Instalação interativa, Caixa de acrílico, aço galvanizado, circuito eletrônico, componentes mecânicos e eletrônicos, cabos e fios, pimentas, laranjas e milhos (in natura).

Coleção do artista





Encontros, 2012

Gilbertto Prado, Agnus Valente, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Claudio Bueno, Daniel Ferreira, José Dario Vargas, Luciana Ohira, Lucila Meirelles, Mauricio Taveira, Nardo Germano, Renata La Rocca, Sérgio Bonilha, Tatiana Travisani e Val Sampaio

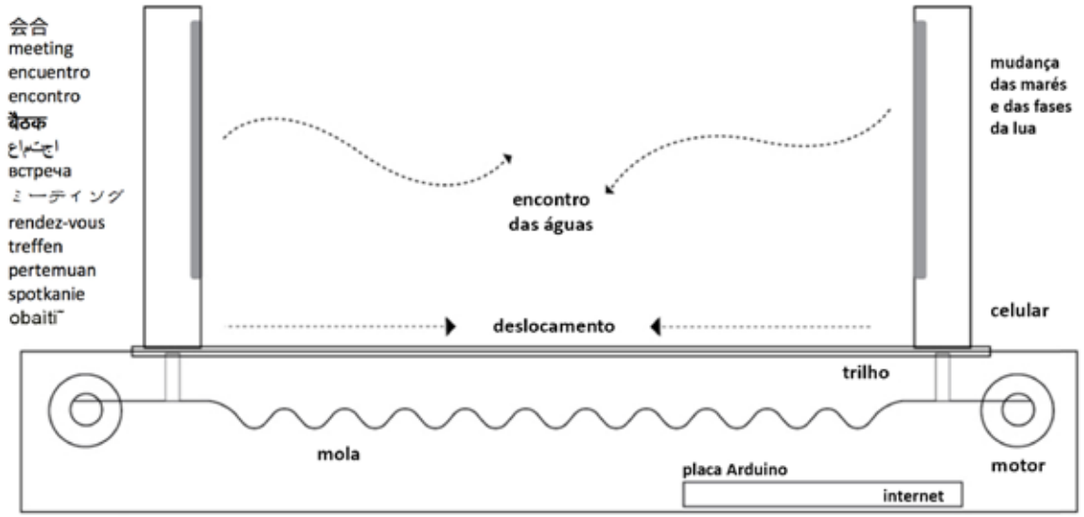
Dois aparelhos celulares exibem vídeos realizados em viagem pelo Rio Amazonas de fluxos de águas de duas tonalidades distintas: de um lado, a predominância da cor preta e, do outro, da cor marrom.

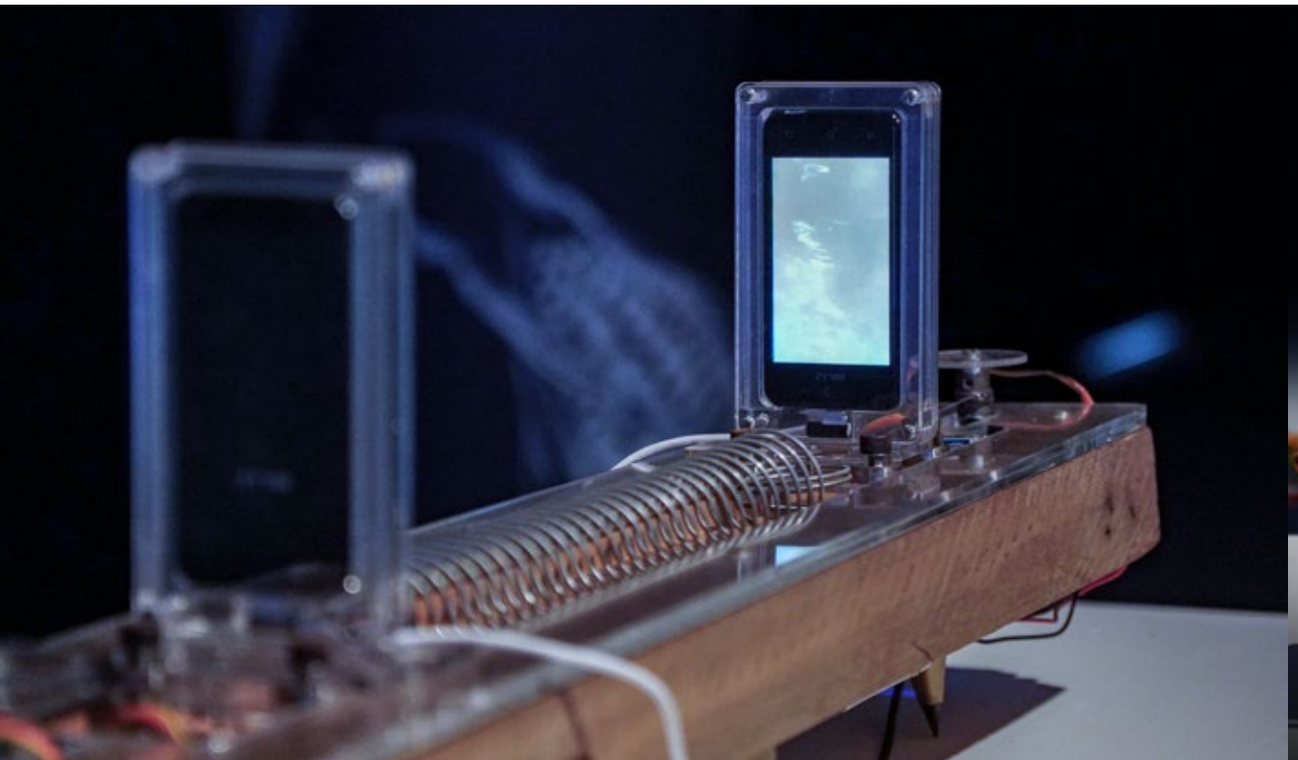
O dispositivo busca informações em tempo real, de modo a refletir as mudanças das marés e das fases da lua, de um lado, em contraponto ao fluxo de acesso à palavra “encontro” em diversos idiomas, do outro. A mola, ao mesmo tempo em que distende, tensiona, demarcando o espaço e o curso do fluxo/movimento.

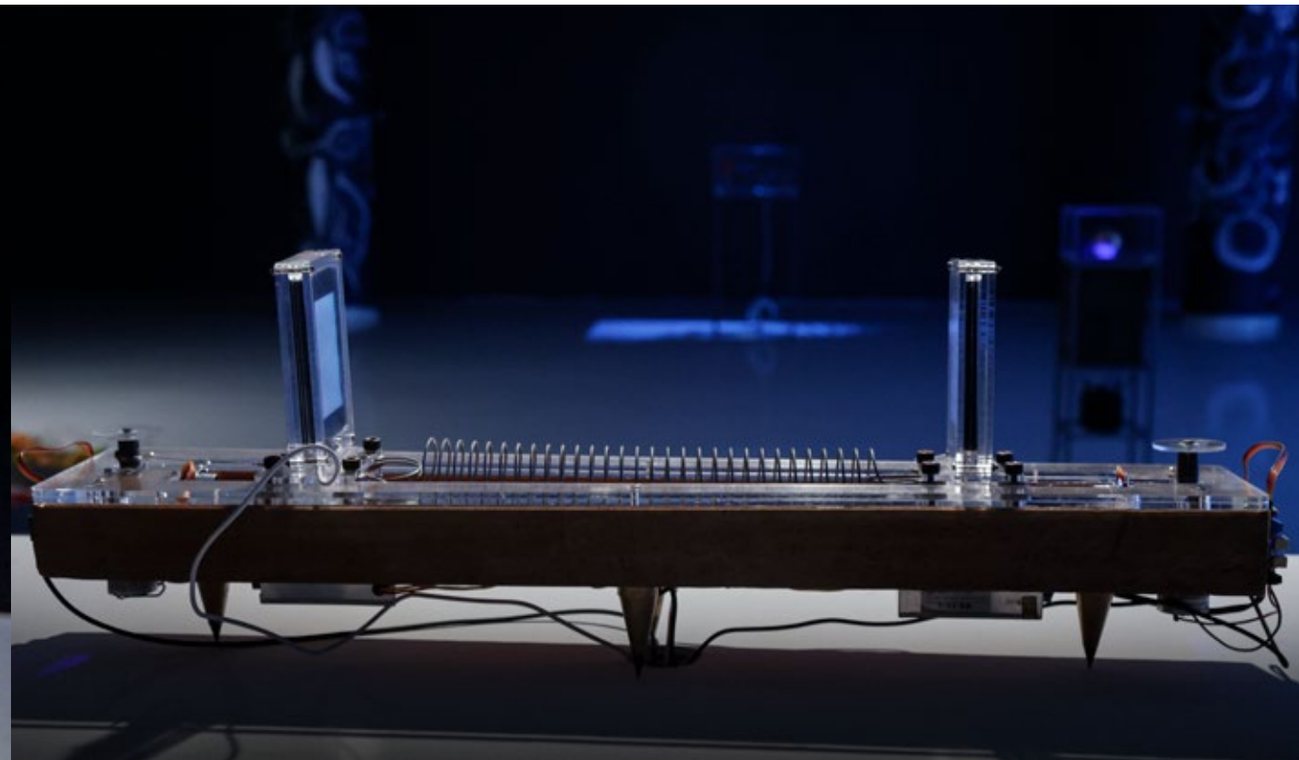
Nos breves momentos de quase encontro, no limite da aproximação e da compressão da mola, é possível notar uma leve mistura do marrom e negro das águas que se mesclam e simultaneamente a impossibilidade do encontro.

Dois aparelhos celulares, base motorizada, mola metálica, sistema conectado à base de dados.

Coleção do artista







Desluz, 2009

Gilbertto Prado, Silvia Laurentiz, Andrei Thomaz, Rodolfo Leão, Maurício Taveira, Sérgio Bonilha, Luciana Kawassaki, Claudio Bueno, Clarissa Ribeiro, Claudia Sandoval, Tatiana Travisani, Lucila Meirelles, Agnus Valente, Nardo Germano, Daniel Ferreira e Luis Bueno Geraldo

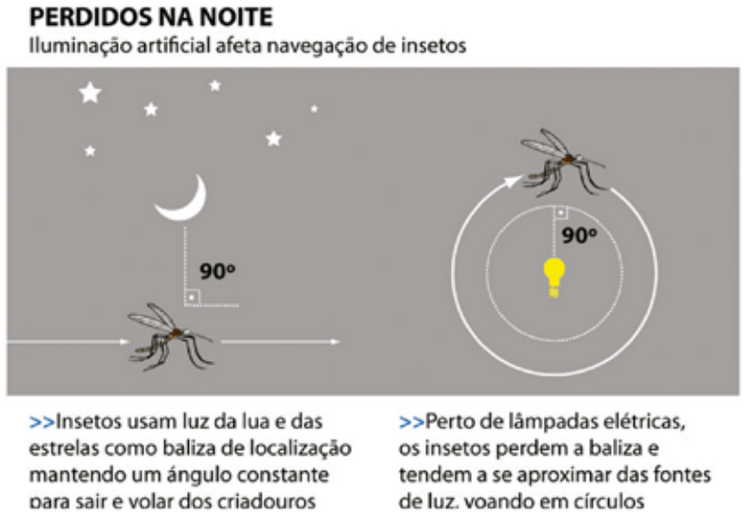
Instalação interativa, caixa de acrílico, circuito, componentes mecânicos e eletrônicos, sensor, cabos e fios, LEDs

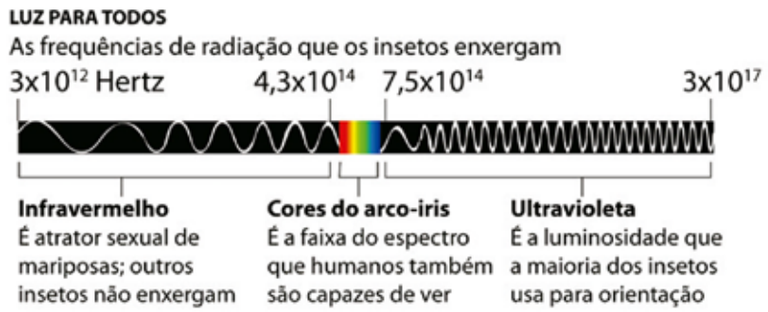
Coleção do artista

Insetos utilizam a luz da lua e das estrelas como baliza de localização, mantendo-se em ângulo constante para ir e vir de seus criadouros. Com a luz artificial das nossas lâmpadas elétricas, os insetos passam a se confundir, buscando se aproximar das fontes de luz, voando em círculos, formando nuvens, atraídos pela luz em voltas sem fim. A luz que os atrai é a infravermelha, comprimento de onda que nosso olho humano não enxerga, mas potente atrator sexual das mariposas.



Temos no espaço expositivo um cubo de LEDs transparentes (8X8X8) que emitem luz infravermelha, e caixas de som, que respondem simultaneamente ao fluxo de passantes, em um outro lugar, região de aproximações e namoros, como atrator, dissimulando um velado jogo de sedução. A movimentação do fluxo dos passantes na área dos encontros é capturada por uma câmera local, registrando uma visão de topo, o espaço e o fluxo de passantes (sem nenhuma identificação possível). As informações adquiridas alimentarão simultaneamente o sistema instalado na exposição.





Desertesejo, 2000/2025

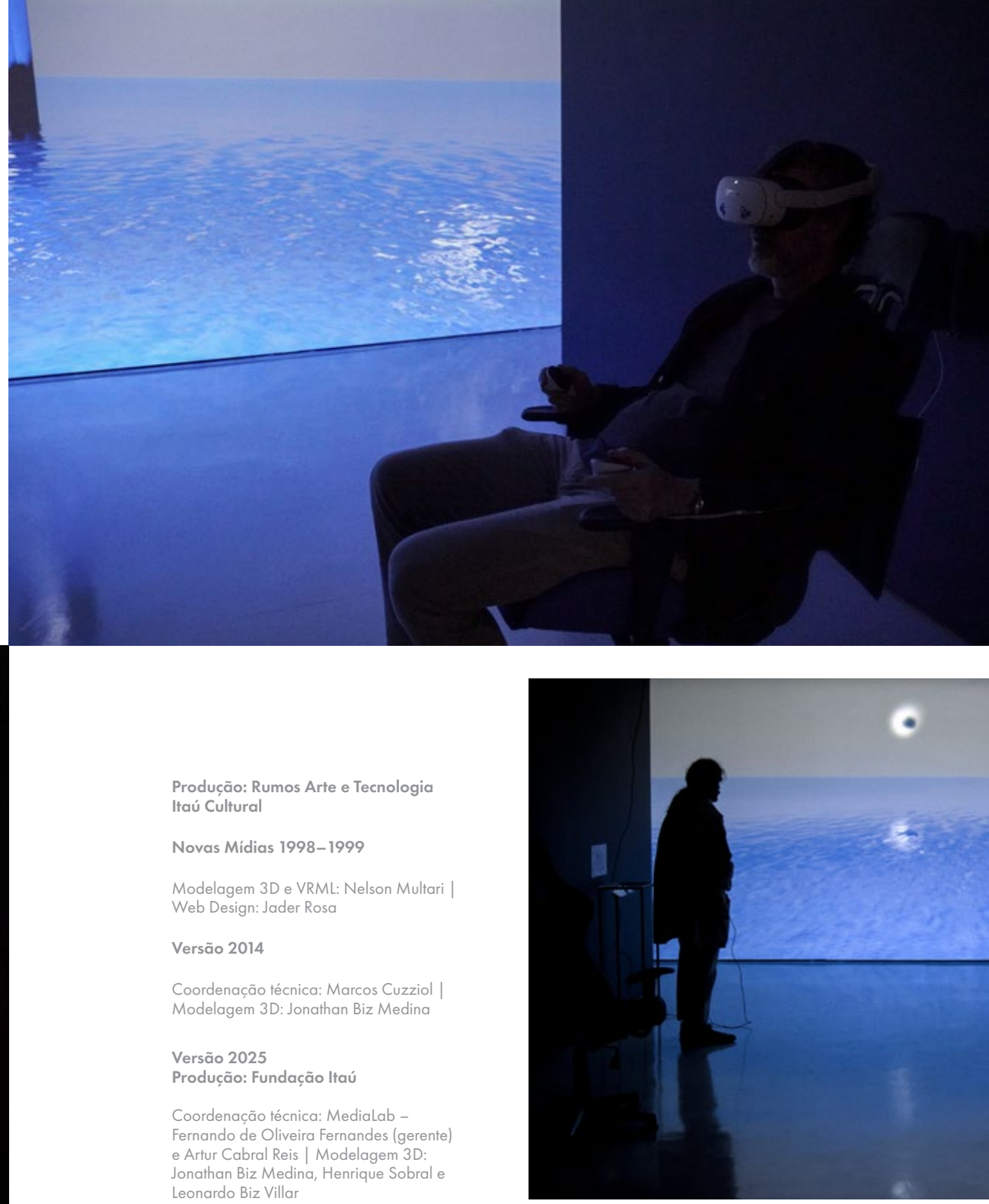
Gilbertto Prado

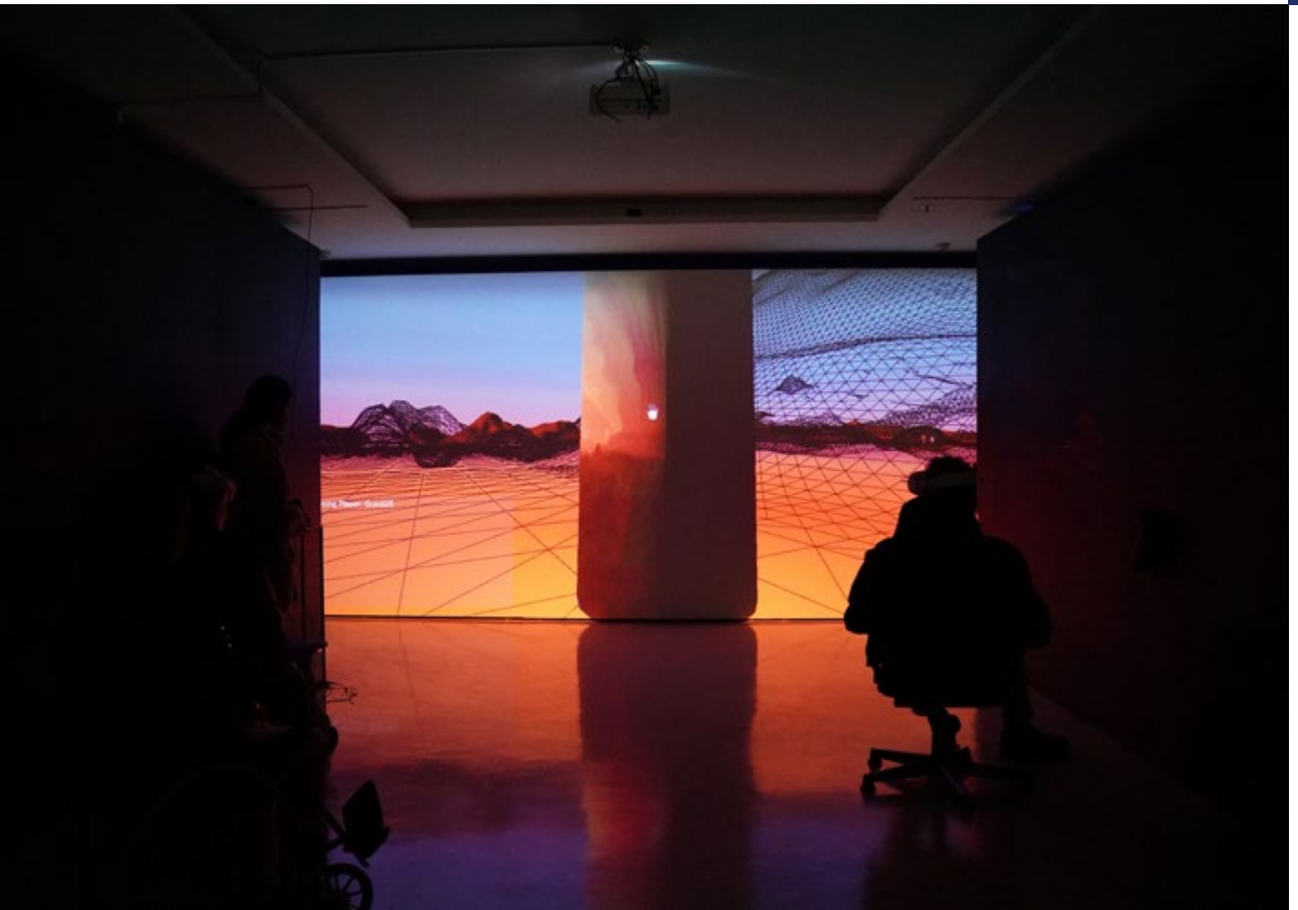
Em duas versões: Instalação interativa, Espaço virtual multiusuário, e óculos VR.

Acervos MAC USP
e Itaú Cultural

Desertesejo é um ambiente virtual interativo multiusuário que permite a presença simultânea de vários participantes. Os ambientes são compostos de paisagens, de fragmentos de lembranças e de sonhos, sendo navegável em rotas distintas que se entrecruzam e se alternam, que se encadeiam e se compõem em diversos percursos oníricos.

O projeto foi inicialmente desenvolvido em 1999/2000 em VRML no Programa Rumos - Itaú Cultural, São Paulo. Esta versão atual passou por um processo de restauração/atualização em 2014/2025 com apoio da Fundação Itaú.





Produção: Rumos Arte e Tecnologia Itaú Cultural

Novas Mídias 1998–1999

Modelagem 3D e VRML: Nelson Multari | Web Design: Jader Rosa

Versão 2014

Coordenação técnica: Marcos Cuzziol | Modelagem 3D: Jonathan Biz Medina

Versão 2025
Produção: Fundação Itaú

Coordenação técnica: MediaLab – Fernando de Oliveira Fernandes (gerente) e Artur Cabral Reis | Modelagem 3D: Jonathan Biz Medina, Henrique Sobral e Leonardo Biz Villar

Pedralumen 4, 2009/2025

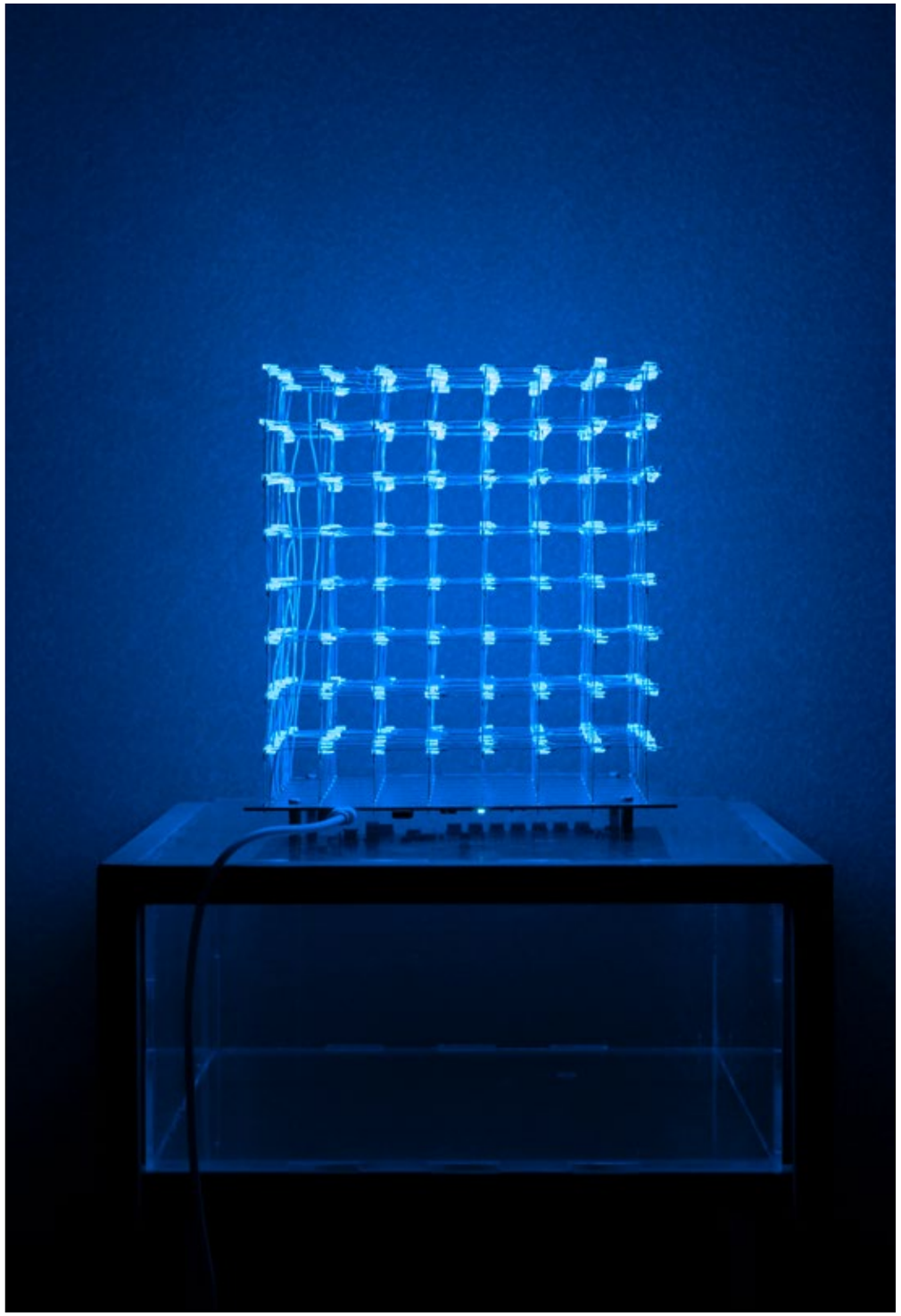
Pedralumen é uma peça interativa que mapeia os fluxos de presença, permanência e escolha no espaço. O objeto é um cubo translúcido composto por 512 LEDs azuis (8x8x8), cuja intensidade luminosa varia em resposta ao deslocamento dos visitantes no espaço através dos colares-sensores. A obra propõe uma reflexão sobre inscrição, partilha e a criação de espaços coletivos, onde cada gesto acende uma cadeia de reações, visíveis, mas não individualmente identificáveis. Inspirada na tensão entre presença e invisibilidade, a instalação torna perceptível a força do coletivo, revelando a presença dos outros.

Gilbertto Prado, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Djalma Albuquerque, Guilherme Menegasso, Matheus Montanari e Sergio Bonilha

Instalação interativa, caixa de acrílico, circuito, componentes mecânicos e eletrônicos, sensor, cabos e fios, LEDs

Coleção do artista





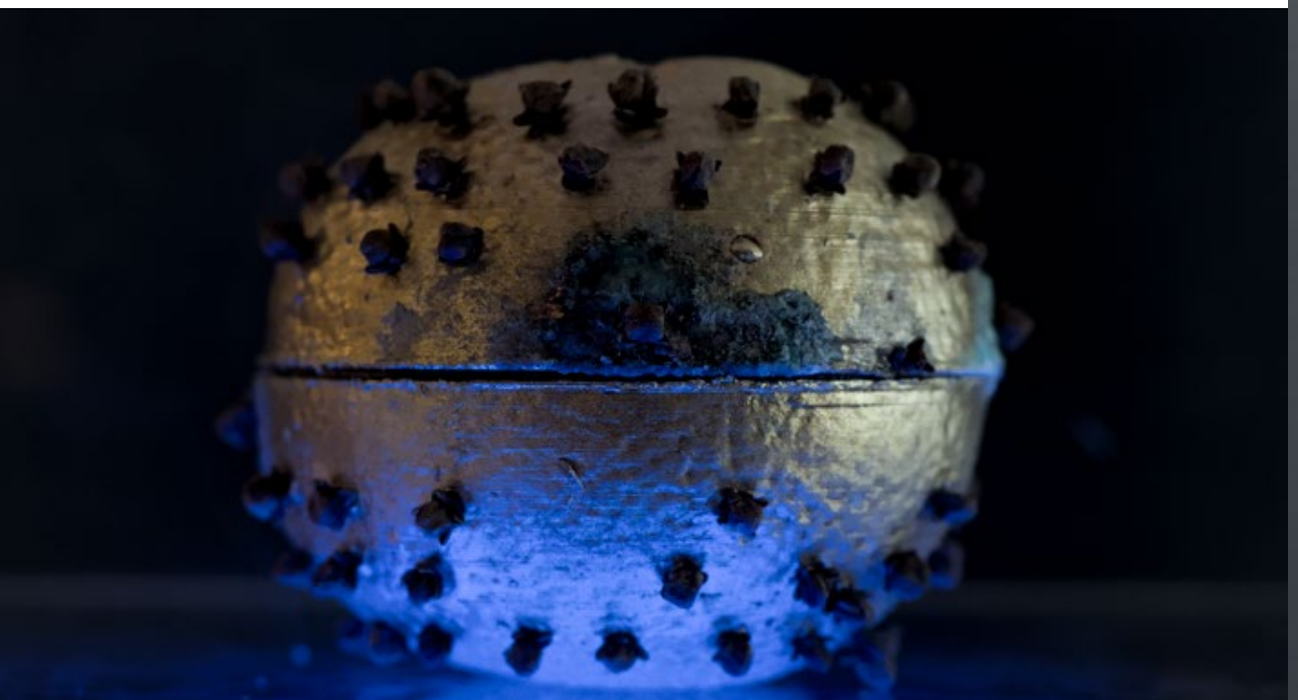
TV Pomander e Azul eletrônico (homenagem a Klein e Forest), 2025

Gilbertto Prado, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Djalma Albuquerque, Guilherme Menegasso, Matheus Montanari e Sergio Bonilha

O ar perfumado desempenhava no imaginário do período medieval e renascentista um importante papel na prevenção de doenças. Acreditava-se que a permeabilidade da pele era altamente suscetível a infecções e doenças por odores nocivos que eram considerados uma causa de peste e infecção.

O pomander (pomme d'ambre) era um poderoso símbolo de proteção e a sua fama se espalhou e chegou a população que começou a pegar frutas redondas e espetá-las com especiarias, para criarem assim os seus amuletos.

Nessa peça o pomander está associado a uma TV de tubo que emana a luz azul do vídeo. O azul eletrônico da difusão televisiva se dispersa no ambiente e entra pelos poros e frestas, transportando os odores da laranja espetada com cravos-da-índia.



Pomander sobre monitor de TV com luz azul

Coleção do artista



Colunas/Portais: amora, laranja, cravo, milho, pimenta, pomander, avatares portais, 2025

Gilbertto Prado, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Djalma Albuquerque, Gabriela Fune, Guilherme Menegasso, Matheus Montanari e Sergio Bonilha

Pintura sobre coluna

Coleção do artista

Intervenção pictórica que transforma as colunas estruturais do prédio em suportes de atravessamento poético, instaurando portais simbólicos. As pinturas nas colunas são das plantas, frutas e árvores presentes na mostra e evocam a circulação das mesmas disseminadas e hibridizadas pelos quatro continentes, nos inebriando com seus odores e sabores. E ainda aos portais colunares do Desertesejo nos fazendo imaginar nos circuitos de passagem dos avatares, das inscrições de cavernas aos espaços oníricos, em seus entrelaçamentos.





Performance Portais, Passadiços e Pomanders, 2025

Gilbertto Prado, Gabriela Fune, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Djalma Albuquerque, Guilherme Menegasso, Matheus Montanari e Sergio Bonilha

Performance

Coleção do artista

A performer craveja o pomander se deslocando pelo espaço expositivo acompanhada da sonificação de dados que, mesmo invisíveis, tranformam o ambiente.

Pés desnudos, desenham caminhos, traçam brotos no chão, que se interlaçam às colunas e à florescência do manacá. No meio, o triangulo com frutas e as linhas tatuadas na pele da maçã. Nas mãos, a transformação da laranja espetada com especiaria. O odor abre nossos poros e narinas com o cheiro agridoce mesclado com o cravo-da-india, que se transforma em pomander. Depositado em uma TV de tubo que emana luz azul, abre-se um ciclo. É pimenta, é o traço na pele que se mostra ao olhar, nas dobras imaginadas, e num outro eixo é azul-desejo

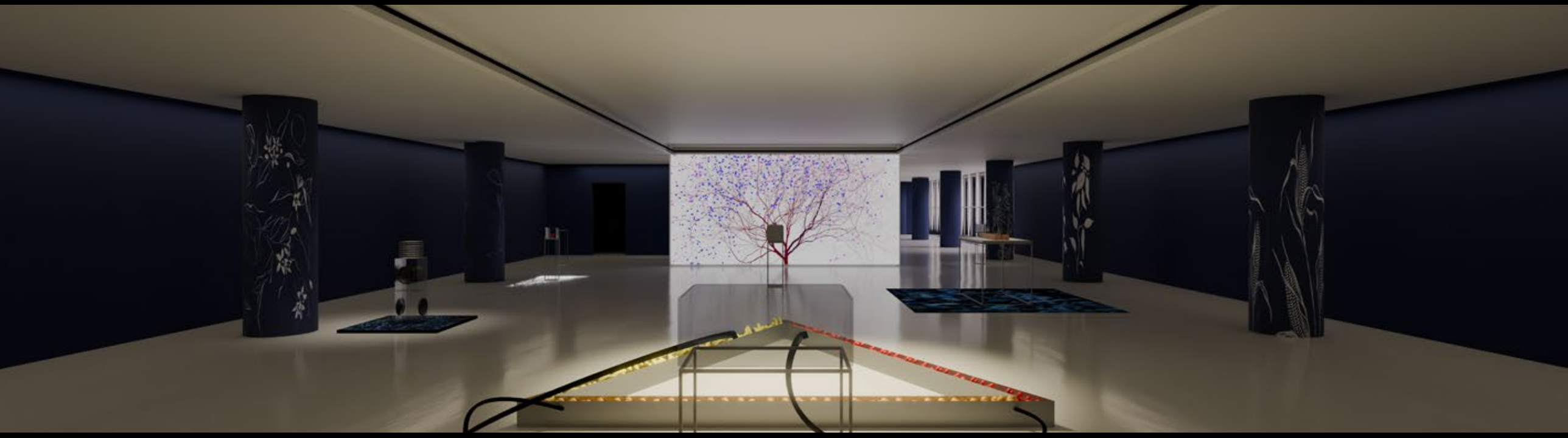


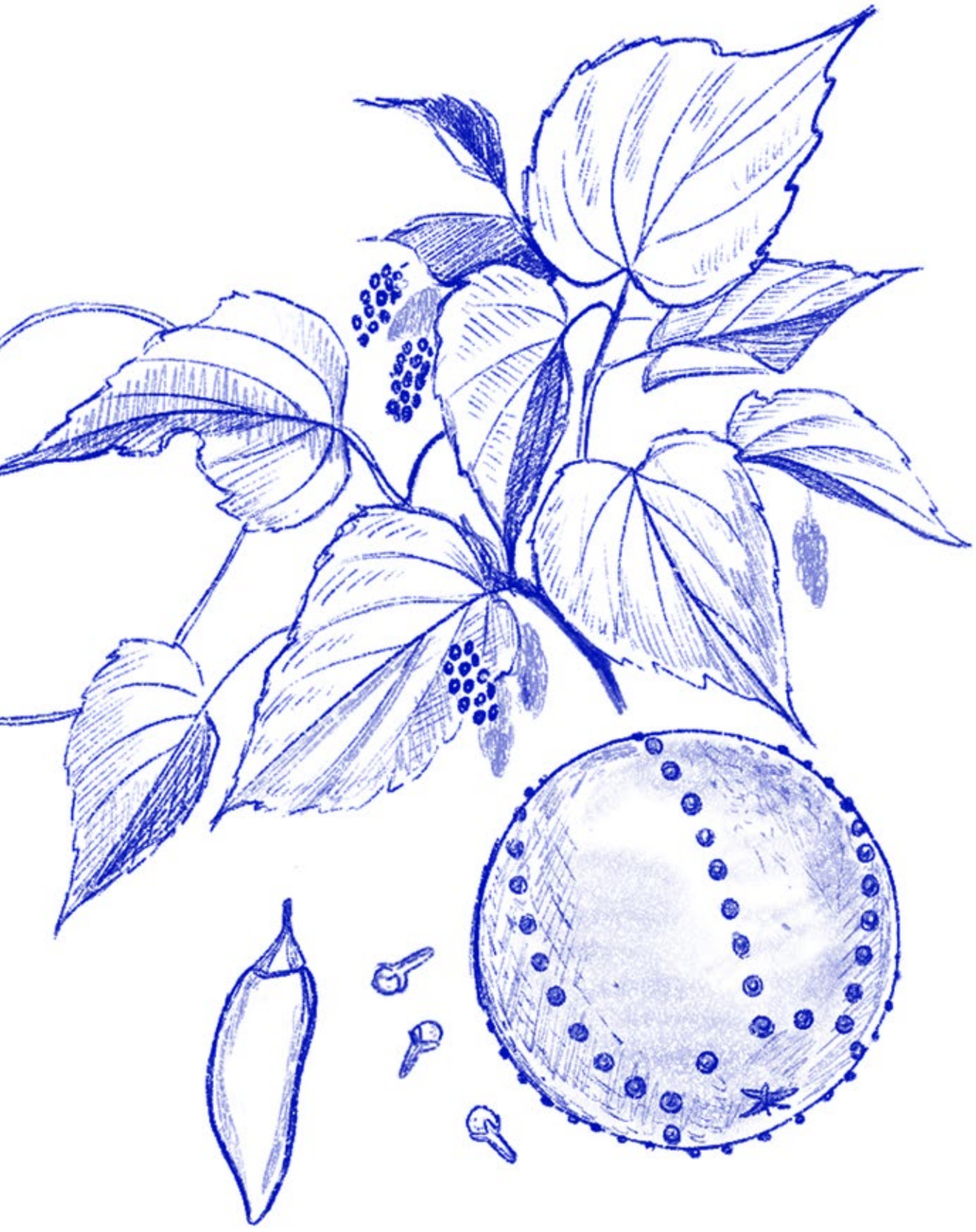












Gilbertto Prado

Gilbertto Prado é artista e coordenador do Grupo Poéticas Digitais. Estudou Artes e Engenharia na Unicamp e obteve o doutorado em Artes na Universidade Paris I - Panthéon Sorbonne (1994). Foi Professor do Instituto de Artes da Unicamp e Professor convidado da Universidade Paris 8. Atualmente é Professor do PPG Artes Visuais da ECA/USP e do PPG Design da UAM. Começou suas atividades artísticas nos anos 80 participando do movimento de Mail Arte e depois com redes artístico telemáticas onde integrou o grupo francês Art-Réseaux. A partir dos anos 90 vem trabalhando com instalações interativas e arte em rede. Tem realizado e participado de inúmeras exposições como: XVI Bienal de São Paulo, (Mail Arte1981); Welcomet Mr. Halley, Paço das Artes (1985); City Portraits/Art-Réseaux, Galerie Donguy, Paris (1990); Arte e Tecnologia MAC-USP (1995), II Bienal do Mercosul (1999), XXV Bienal de São Paulo (Net Arte, 2002); Interconnect@ between attention and immersion, ZKM, Karlsruhe(2006); Emoçao Art.ficial 5.0, Itaú Cultural (2010); 16th Media Art Biennale Wroclaw, Polônia (2015); ISEA 2017/16Th Image Festival, Manizales, Colômbia (2017); BIENALSUR, Buenos Aires (2017); Paradoxo(s) da Arte Contemporânea, MAC USP (2018); Circuito Alameda, México (2018); Arte Cibernética|Obras da Coleção Itaú Cultural, MAAT, Lisboa (2022); Atualização do Sistema, Museu Nacional da República, Brasília (2023), 1 Bienal das Amazonias, Belém(2023); Artware 9, MAC Lima (2025). Recebeu o 9º Prix Möbius International des Multimédias, Beijing, China (2001); Prêmio Rumos (2000), Transmídia (2002); 6º Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia, (2006); e o Rumos Itaú Cultural (2020).

Grupo Poéticas Digitais

O Grupo Poéticas Digitais foi criado em 2002 no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, como um desdobramento do projeto wAwRwT iniciado por Gilbertto Prado no Instituto de Artes da Unicamp em 1995. O Grupo é um núcleo multidisciplinar que promove o desenvolvimento de projetos experimentais e a reflexão sobre o impacto das novas tecnologias no campo das artes. Tem como participantes artistas e pesquisadores, com composições distintas em cada projeto.

Na exposição Portais Passadiços e Pomanders o grupo está composto por: Gilbertto Prado, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Djalma Albuquerque, Felipe da Silva Borges, Gabriela Fune, Guilherme Menegasso, Luciana Ohira, Matheus Montanari e Sérgio Bonilha.

Andrei Thomaz

Artista visual e programador. Mestre em Artes Visuais pela ECA/USP e formado em Artes Plásticas pela UFRGS. Sua produção artística abrange diversas mídias, digitais e analógicas, envolvendo também várias colaborações com outros artistas. Vive e trabalha em São Paulo, SP.

Clarissa Ribeiro

Professora do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, artista e pesquisadora de atuação internacional. Sua prática articula arte, ciência e tecnologia por meio da investigação de processos morfogenéticos e das relações entre matéria, informação e percepção, elaborando poéticas especulativas que atravessam os limiares entre o orgânico, o técnico e o metafísico.

Djalma Albuquerque

Mestre em Design (UAM - Meios Interativos), pós-graduado em Criação Visual e bacharel em Jornalismo (USJT). Editor Chefe Design/VFX na Globo e Globoplay, liderando previsão do tempo, documentários e esportes. Professor de Design Multimídia (FMU). Especialista em CG, RA, visualização de dados e branding. Atualmente: Branding Project na Climatempo.

Felipe da Silva Borges

Artista-educador em audiovisual e pesquisador da política das imagens técnicas. Formado em Cinema pela UFRB, desenvolve trabalhos em ficção, documentário, curadoria e live cinema. Mestre e doutorando pela ECA-USP, onde integra o grupo Poéticas Digitais e investiga a relação dos videogames como expansão das lógicas da guerra no cotidiano.

Gabriela Fune

Constrói sua prática entre tatuagem, desenho, performance, pintura, gravura e instalações botânicas. Iniciou a graduação em artes visuais na UnB e atualmente cursando design digital na UAM. Desde 2011, percorre a pele como superfície viva, explorando linhas finas que evocam nervuras esqueletos de plantas e matéria orgânica.

Guilherme Menegasso

Designer, Mestre em Design com a pesquisa em realidade aumentada e impressão 3D, pela Universidade Anhembi Morumbi. Graduação em Design pelo Instituto Mauá de Tecnologia. Especialidade em modelo físico, impressão 3D e projeto de produto. Professor de design no Instituto Mauá de Tecnologia.

Luciana Ohira

Graduada em Artes Visuais pela ECA-USP e pós-graduada em Poéticas Visuais pela mesma instituição. Desde 2005, trabalha em dupla com Sergio Bonilha, participando regularmente de mostras coletivas e individuais ao redor do mundo. Atualmente, é programadora visual licenciada da ALEMS

Matheus da Rocha Montanari

Artista-pesquisador, doutor em Poéticas Visuais pela ECA-USP, membro do grupo Poéticas Digitais, do Laboratório de Antropologia Multimídia UCL, contemplado com a Imagination Fellowship da Leonardo. Seu trabalho investiga contextos ecológicos complexos na intersecção da arte e tecnologia, ciência e conhecimento tradicional.

Sergio Bonilha

Graduado em Artes Visuais pela ECA-USP e pós-graduado em Poéticas Visuais pela mesma instituição. Desde 2005, trabalha em dupla com Luciana Ohira, participando regularmente de mostras coletivas e individuais ao redor do mundo. Atualmente, é docente da UNIVASF em Juazeiro – BA.

Participação especial na exposição: Suzete Venturelli (co-autora com Gilbertto Prado da obra Manacá de Cheiro).

Suzete Venturelli

Artista, pesquisadora e professora titular da Universidade de Brasília e da Universidade Anhembi Morumbi. Possui doutorado pela Université Paris I Panthéon-Sorbonne e pós-doutorado pela USP. É bolsista de produtividade do CNPq e Ânima, e preside a Associação Nacional de Arte e Tecnologia. Coordena o Medialab/UAM e os Encontros Internacionais de Arte e Tecnologia (#.ART). Sua produção acadêmica e artística foca na Arte Computacional, abrangendo temas como arte do código, realidade aumentada e imagem interativa. Autora dos livros “Arte Computacional” e “Imagem Interativa”, recebeu premiações da Funarte e do Ministério da Cultura por projetos de experimentação tecnológica e audiovisual.

Memorias Selectivas. Alrededor de Portais, Passadiços e Pomanders

Jorge La Ferla

Portais, Passadiços e Pomanders, es la exposición individual de Gilbertto Prado y Poéticas Digitais en el Museo de Arte Contemporâneo - MAC USP[1], que presenta nuevas creaciones así como una selección de obras de referencia. Es una combinatoria que reactiva nuevas lecturas sobre la notable trayectoria de un artista y un colectivo, que marcan la historia de las artes tecnológicas en el continente.

En el IV Encuentro para artistas de América Latina, en el año 1997 en la ciudad de Bariloche[2], conocí personalmente a Gilbertto Prado y desde aquel evento he seguido su trabajo y compartido instancias de colaboración académica y artística. Por primera vez asistía a las alocuciones de Prado en que presentaba sus investigaciones con el arte postal y telemático, el video, la práctica del telescanfax y las instalaciones interactivas. Con elocuencia y rigor académico argumentó sobre sus estudios sobre los medios de comunicación, de los medios electrónicos analógicos y digitales, y los procesos de su conversión en obras poéticas. A lo largo del tiempo pude asistir a otras presentaciones cuyo dispositivos y estrategias remitían a los detalles de un proyecto, ya sea de una obra en curso o una exposición pasada. Y es a partir de Portais, Passadiços e Pomanders que he podido reconstruir una memoria de experiencias selectivas que resignificaron mis lecturas del trabajo de Gilbertto Prado y del Grupo Poéticas Digitales.

Amoreiras (2010) presenta su display físico en la entrada del museo, recuperando las versiones anteriores, sin embargo es la imagen de los cinco monitores en circuito cerrado que señala el inicio de la exposición en el quinto piso del MAC. Esta antesala de la muestra ofrece una primera retórica sobre la naturaleza transmitida que testimonia una las líneas de fuerza de la investigaciones de Prado a lo largo del tiempo, como la telepresencia. Del otro lado del espacio está la pantalla donde se proyecta Manacá de cheiro (2022)[3], imagen en tiempo real de la simulación del ciclo vital de la planta, desde su floración hasta que se marchita y fenece. Esta vez es a través de la programación generativa que se reproducen virtualmente los estadios vitales de la planta en vínculo con las variantes de la luz solar.

Esta representación de especie vegetal húmeda a través de tecnología seca metaforiza aquel efecto psicoactivo del Manacá, acentuando visiones y alucinaciones en el visitante mientras va desplazándose entre las once obras, expuestas sin divisiones, paredes o tapones entre las mismas. Una expografía que invita a una libre exploración por el elenco de piezas en su individualidad y sus combinatorias. Por eso el valor de Colar Sensor 2 (2018/2025), colgante de acrílico con un circuito impreso encapsulado que emite, por un beacon en bluetooh, las coordenadas de los trayectos individuales por la muestra. Es la información referencial sobre el movimiento del cuerpo de cada visitante y de su acción perceptiva de los que resultan geometrías virtuales de cada recorrido como meta data de la muestra.

Sobre el ala izquierda de la exposición reaparece Encontros (2012), cuya ubicación resalta la alegoría entre los elementos mecánicos y objetuales que sostienen los dos aparatos móviles enfrentados que reciben información en tiempo real. Su permanente movimiento está asociado a las imágenes de las aguas de ambas pantallas, que responden al procesamiento de datos provenientes de las redes sobre las fases lunares, las mareas y el cruce entre dos vertientes del río Amazonas. El juego semántico con las variables tipográficas alrededor del término encuentro en sus diversas acepciones idiomáticas, es resultado de una búsqueda en las redes que determina la cadencia del movimiento de los móviles y las imágenes en ambas pantallas. La palabra encuentro remite a un movimiento de aproximación y lejanía, atracción y separación, espacial y geográfico. El resorte que aproxima los móviles ofrece una resistencia mecánica a su vez, que los aleja impidiendo su contacto físico.

Uno de los montajes de Encontros aconteció en la ciudad de Resistencia en 2016 durante la Bienal de Escultura del Chaco, como parte del simposio organizado por la Universidad Nacional del Noroeste en Argentina. Esta edición de la Bienal incluía por primera vez la práctica de la instalación como expansión de la escultura tradicional. La plataforma que sostenía el mecanismo de los aparatos móviles conectados con las redes informáticas, irrumpió en la escena del evento marcando un hito en la larga historia de la Bienal contrastando con los escultores invitados internacionales que trabajaban sobre la piedra y el mármol. Algo similar ocurrió en Circuito Alameda (2018)[4], exposición individual de Gilbertto Prado en la Ciudad de México, esta vez la ubicación de Encontros dialogaba con su instalación Biombo Circuito Hidráulico (2018). Otra de las obras site specific de la recordada exposición que aludía al acueducto que proveía agua a la idílica Alameda Central de la época colonial. El flujo que circulaba a lo largo del canal de madera dejaba paso a Encontros en que

1. Curaduría de Ana Magalhães y Priscila Arantes. http://www.mac.usp.br/mac/expos/2025/gilberttoprado/index.html Revisado en febrero 2026

2. IV Seminario para artistas de América Latina (1997), Camping Musical Bariloche, Patagonia, organizado por las Fundaciones Antorchas de Argentina, Andes de Chile y Vitae de Brasil, junto a Rockefeller y Mc Arthur. Jóvenes artistas del continente se reunían durante una semana con el objetivo de presentar, discutir e intercambiar proyectos de arte contemporáneo. Luego de los primeros tres años dedicados al cine y al video, aquel IV seminario inauguró otra etapa focalizada en el arte, la ciencia y la tecnología.

3. Obra en colaboración con Suzete Venturelli.

4. Circuito Alameda. Gilbertto Prado Grupo Poéticas Digitais Jorge La Ferla, Instituto Nacional de Bellas Artes | Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México, 2018.

la representación del agua es una imagen transmitida. Estos variados displays de una misma obra es otra característica de las maneras y del arte de Prado en que resignifica una obra existente en un determinado lugar, a partir de un diseño del espacio que va variando según el contexto de las exposiciones, las instituciones y sus entornos.

Desertesejo (2000/2025), situada en uno de los extremos del área central del MAC, constituye otro caso de estudio que se mantiene vigente en todas sus dimensiones desde hace más de 25 años. A lo largo del tiempo asistí a varias presentaciones de la obra[5] acciones en las que el artista expone, según la ocasión, los detalles del proyectual, sus versiones, montajes y display, incluyendo su complejo proceso de restauración. Se trata de un ambiente virtual interactivo multiusuario realizado en VRML, cuya interface plantea simulaciones de recorridos por geografías de nuestro continente, particularmente el desierto de los altiplanos, descubiertos a partir de la navegación. La pieza requiere una acción lúdica y performática delante a la pantalla frente a las opciones de recorridos que se visualizan en la proyección. Es sobre la metáfora del traslado, frente a las apariciones y espejismos, que el visitante se desplaza por las fronteras territoriales de un paisaje mediático, que requiere ser atravesado para ser comprendido. Como parte de la colección del MAC, Desertesejo sortea uno de los desafios del arte digital como es la rápida obsolencia que caracteriza las obras interactivas en su materialidad, código, algoritmos, interfaces y conservación [6] Un ejemplo, considerando la problemática del mantenimiento de las obras del acervo y la colección permanente del museo.

Volviendo al área central de la exposición, se encuentra Caixa de choque (2018). Los pimientos, maíces y naranjas, están interconectados por cables, transmitiendo sus valores intrínsecos de energía eléctrica. Es en la caja de choque propiamente dicha donde finaliza el recorrido de los electrones que provienen de las tres especies. La invitación para establecer contacto manual implica recibir un leve shock eléctrico proveniente del cableado de los frutos del triángulo que transmiten su energía en el usuario. Aún se puede encontrar el toquero, elemento de la cultura popular mexicana del siglo pasado, en lugares públicos, fondas y bares de la Ciudad de México[7]. Su uso voluntario revitaliza a un cliente embotado por los efectos del alcohol y que desea medir sus capacidades sometiéndose al choque eléctrico proveniente de un dínamo. En el espacio del museo, esta acción sorprende y revitaliza la conciencia del visitante sobre la obra, en torno a la exposición y su contexto urbano. El conjunto de El Triángulo y la Caja de Choque, fue montado en la Capilla de los Lamentos del Laboratorio de Arte Alameda, destinada en su momento al rezo, la contrición y la expiación de los pecados. En su ubicación bajo las sombras de un oratorio desconsagrado, Prado remitió su emplazamiento en el espacio al recogimiento místico del claustro, así como a los castigos seculares de los autos de fé del Tribunal de la Santa Inquisición que ocurrieron en el Convento de San Diego (1594).

TV Pomander e Azul eletrônico (homenagem a Klein e Forest) (2025/1991) es otra de las obras sincréticas, que combina la luz que proviene de un tubo de rayos catódicos con un elemento natural, la imagen azul y el aroma de los clavos de olor que, insertos en la fruta, vinculan lo olfativo con lo visual. El aparato de TV prescinde de la señal transmitida y apela a su esencia, el haz del barrido electrónico. Por cierto que la obra mantiene una conexión con un trabajo histórico, Telescanfax (1991), que no es parte de la exposición aunque coincide causalmente en otra planta del MAC[8]. Su origen está en el proceso de captura de la imagen televisiva analógica, cuya imagen que forma el barrido secuencial del tubo se convierte en una imagen fija digital que se transmite través de un modem fax. El registro de estos stills perdían su analogía figurativa y se convertían en íconos abastractos. Era la reminiscencia del arte postal en una deriva que combinaba la televisión con procesos del video arte del momento en el paso de lo analógico a lo digital y en el desvío del espectáculo televisivo en base a la experimentación con la imagen electrónica. La presencia y coincidencia de Telescanfax, desde otra muestra y curaduría, nos vincula con la primera era de los recorridos de Prado acentuando la cuestión de los bienes culturales históricos del arte contemporáneo del Brasil. Son nuevas lecturas a partir de instancias expositivas que se presentan como archivo vivo[9] poniendo en escena esta historia del arte y la tecnología en el marco de un museo universitario de tradición. El MAC posee una colección trascendente bajo el legado institucional de conservar, restaurar al poner en movimiento su patrimonio y lo convierte en laboratorio de análisis y crítica, un obrador[10] que sostiene los principios fundacionales del museo instaurados por su fundador, Walter Zanini.

Las 11 estaciones de Portais, Passadiços e Pomanders implican un experimento artístico en que la revisión de un proyecto de archivo conformado por ilustraciones, grabados, imágenes programadas, plataformas interactivas, dispositivos de telepresencia es combinado con elementos de la naturaleza, es “el memorial de un artista que reflexiona sobre su propia obra”[11]. Es en el marco universitario de la USP, donde coinciden los trayectos de Gilbertto Prado, su tarea académica como profesor e investigador con el Grupo Poéticas Digitales y sus acciones en el propio MAC, laboratorios de estudio y exposición de una trayectoria así como de un acervo en arte y tecnología de referencia.

5. International Seminar for Cultural Exchange: New Media: From Interactive Installations to Internet Art“, Transnaciones/Goethe Institut, Alemania (2001); Centro de Estudios Brasileños, Buenos Aires, (2003); Itaú Cultural, San Pablo (2016); Centro de Documentación Priamo de Losada, Laboratorio de Arte Alameda, Ciudad de México (2017).

6. “Restauração e Manutenção de obras digitais: duas experiências no Instituto Itaú Cultural”, Marcos Cuzziol, en (Arantes, Priscila; Prado, Gilbertto; Tavares, Mónica eds.) Diálogos Transdisciplinares: Arte e pesquisa, ECA/USP, São Paulo, 2016.

7. “El curioso juego de la descarga eléctrica, en México” https://www.lanacion.com.ar/otros/el-curioso-juego-de-la-descarga-electrica-en-mexico-nid24052015/ Revisado en febrero 2026

8. Antagonistas: resistencias algorítmicas. Curaduría de Bruno Moreschi, Gabriel Pereira, Heloisa Espada. MAC/USP, 29/11/2025 a 01/03/2026.

9. Arantes, Priscila. Arquivo Vivo, São Paulo, 2013. https://pacodasartes.org.br/exposicao/arquivo-vivo/ Verificado en Febrero 2026.

10. Obrador o taller de experimentación, uno de los ejemplos notables es el proyecto Ouvroir de Chris Marker, un museo virtual navegable en una plataforma digital de toda su obra audiovisual.

Connecting...

Karen O’Rourke

Six pairs of hands placed at regular intervals around a circular table with a hole in the center, one of the hands appears to hold a pencil, another a ruler, still another seems to be holding hands with its partner. A second diagram shows three pairs of flat boxes [telecopiers] connected by curling ribbons [fax paper]. The duo at the top is slightly larger than the others: one of the boxes is labelled E [emitter] and the other, R [receiver] re Shannon and Weaver. Small arrows indicate the direction the paper is meant to take. A third diagram further simplifies the curved ribbon to form a logo bearing at each junction a letter, so as to spell the word c o n [n] e c t.

Telecopiers of the 1980s and early 90s were equipped with rolls of thermal paper, making it possible to print out a continuous scroll. Gilbertto Prado’s project Connect (1991) took place simultaneously in several world cities. Participants in each place drew on the unspooling paper as it spewed out of one machine, and before it was fed to another, and the results transmitted to the next city. The thousands of miles separating Paris from Pittsburgh, Chicago or São Paulo were compressed, “embodied” in the six feet separating the two machines, thus drawing what Prado called “a loop in telematic space.” Here, location was marked by the time code and machine name automatically recorded by the fax receiver. The result formed a single unbroken image that could be read, by scrolling, or viewed, by tacking it to the wall.

The first instance of this “fax-action” involved two cities, Paris and Pittsburgh. In Paris the telecopiers were placed on a long table two meters apart. Gilbertto prepared the initial images by stamping and collaging paper, sometimes treading on it to leave footprints; after that, the exchanges involved reacting to the correspondents’ images à chaud as they emerged from the first machine on their way to the second. The pace at which they were printed out gave participants somewhere between four and five minutes to respond before the paper disappeared into the loader, its page cutter disabled so as to produce a single continuous roll of paper 35 meters long.The machines often needed human assistance to fluidify the process: photos of the event show Gilbertto and Christophe Le François directing the movement of the paper to make sure it arrived at its destination without jamming, knotting, folding or slipping off the table. The action was accompanied at regular intervals throughout by the call-and-response, the distinctive moans of the dial-up modems attaching acoustically.

Were we at Art-Réseaux participating in an act of communication? Undoubtedly. A séance of spiritism? By touching our segment of the scrolling fax paper, we were communing with the absent, in this case our invisible correspondents in Pittsburgh[12], whom most of us had never met. For Gilbertto, the imaginary route taken by the fax calls up the image of the Greek Ouroboros - the serpent biting its own tail, symbol of the eternal return, the circularity of time, yet we tend to forget what happened after the fax paper entered the E machine. The power of the metaphor is such that we see a continuous line, possibly a moebius strip, whereas the paper, once it has been scanned, is spit out by the machine and left on the out-ramp, inert. No longer actor but simple witness, just one stage of the evolving work. Gilbertto Prado gathered on the same roll all the states of the faxes made during different iterations of the protocol Connect[13] to show the work at the Galerie Bernanos in Paris in April 1992, as part of “La Fabrique,” an exhibition by the Art-Réseaux group. A 35-meter-long band which he fixed to the ceiling between the florescent lights. The action of the lights during the time of the exhibition gradually bleached the photosensitive paper, ultimately erasing the drawings and returning the paper to its original color.

Today as dedicated fax machines have all but disappeared from our landscape and ordinary people interact every day with correspondents half a world away via videoconferencing apps, this rudimentary dispositif carries a strong metaphoric charge. Traces of Connect can be found in many of Gilbertto Prado’s ulterior works: the transformation of footprints into acoustic signals prefigures the animistic overtones of Desertesejo, the circle of hands on the table, the circle of people sharing the shock in Caixa de choque, etc. In much of his oeuvre, we find attempts to connect people and things (Amoreiras, Encontros, Caixa de choque), collaborations (except for Desertesejo and Manacá-de-Cheiro, the latter made with Suzete Venturelli, all the works in the exhibition were collaborations with the Grupo Poéticas Digitais), protocols integrating technological devices and scientific methods with artistic sensibility...

The question today is how (is it even possible?) to connect meaningfully when the world is reeling from the mayhem unleashed by a few unhinged autocrats.

11. Apresentaçao”, Arlindo Machado en: Prado, Gilbertto. Arte telemática: dos intercambios pontuais aos ambientes virtuais multiusuario, Itaú Cultural, São Paulo, 2003.

12. Artur and Maria Matuck, Rachel Allard, Jeniffer, ShowBin and Pamela. In Paris the group included Gilbertto Prado, Karen O’Rourke, Christophe Le François, Claudine Romeo, Isabelle Millet and Patricia Franca.

13.Other iterations took place as part of Artur Matuck’s Reflux at the 1991 Bienal de Sao Paulo. Around the same time, other projects for exchanging images via fax and computer took place as part of Jean-Louis Boissier’s Atelier des Réseaux in the exhibition Machines à communiquer at the Cité des Sciences de la Villette in 1991, and as part of Kit Galloway and Sherrie Rabinowitz’s Electronic Café at the 1992 Kassel Documenta, among others.

Gilbertto Prado: Auf der Suche nach einer neuen SENSIBILITÄT IN SYSTEMEN

Manuela Naveau

Es gibt für mich nur wenige Künstler*innen, die ihre Liebe zum Menschen und gleichzeitig zur Natur so tief in ihr Werk einschreiben. Und es freut mich umso mehr dieser Einladung zum Mitdenken und zur Reflexion zu den künstlerischen Arbeiten von Gilbertto Prado nachzukommen. Die Verschränkung von Mensch, Natur und Technologie, die besonders in Prado´s Werk erkennbar sind, sind Themen, die nicht erst seit kurzem von ihm aufgegriffen wurden. Seit den 1980er Jahren widmet sich Prado beharrlich der Reflexion ihrer vielschichtigen Beziehungen. Basierend auf diesem thematischen Interesse in den Arbeiten des brasilianischen Medienkünstlers Gilbertto Prado möchte ich auch die Arbeiten der Österreicherin Christa Sommerer und des in Österreich lebenden Franzosen Laurent Mignonneau (sie arbeiten und leben gemeinsam) in den Fokus rücken, denn die Künstler*innen aus Brasilien, Österreich und Frankreich verbindet mehr als nur ihr Interesse an der Dynamik dieser Themen. Sie verbindet eine ausgeprägte fürsorgliche Aufmerksamkeit. Andererseits bildet insbesondere das Thema der Interfaces ein verbindendes Moment ihres eigenen künstlerischen Schaffens. Im Zentrum stehen Fragestellungen, wie Beziehungen zwischen Mensch, Natur und Technologie immer wieder neu abstrahiert und erfahrbar gemacht werden können — im physisch-realen, virtuell-realen und auch im metaphysischen Raum. Bis ins Kleinste zerlegen sie, untersuchen und analysieren sie diese Interfaces. Es sind sie, die bedeutenden Pionier*innen der Medienkunst, die aufmerksam die fortlaufenden Veränderungen und Transformationen von Technologie, Gesellschaft und Umwelt verfolgen. Gerade in Zeiten zunehmender Verrohung, wachsender Aggression sowie kollektiver Ohnmachts- und Angstgefühle vermitteln sie durch die besondere Sensibilität ihrer künstlerischen Praxis ein differenziertes Verständnis dafür, wie sich unsere Wirklichkeit verschiebt und neu formiert[14].

Bei Gilbertto Prado wird das Leben selbst - das Lebendige, das Fragile, das komplex Verschränkte von Natur und Mensch - aufgegriffen und auf die Bühne der Kunst gestellt, um dort sichtbar zu werden. In der zeitgenössischen, internationalen Medienkunst markiert das Werk des Brasilianers einen entscheidenden Übergang von der Konzeptkunst, der Kunst in Netzwerken, der Kunst mittels Kommuniationstechnologie hin zu einer Ästhetik lebendiger, hybrider Systeme[15]. Als Pionier der telematischen Kunst in Brasilien hat Prado seit dem Ender der 1980er Jahren einen Weg beschrieben, der sich von frühen Vernetzungsexperimenten noch vor der breiten Etablierung des Internets — etwa “Faxarte I” (1989) und “Connect” (1991) — bis hin zu komplexen virtuellen Multi-User-Umgebungen und autonomen kybernetischen Installationen – wie hier in der Ausstellung präsentiert - entfaltet.

Prados künstlerische Praxis steht in einer tiefgreifenden Resonanz mit zentralen Entwicklungen der internationalen Medienkunst, insbesondere mit dem Werk des österreichisch-französischen Duos Christa Sommerer und Laurent Mignonneau. Beide Positionen teilen ein wegweisendes Verständnis des Kunstwerks als „lebendiges System“[16], das sich als offenes Gefüge aus Interaktion, Prozessualität und wechselseitiger Beeinflussung begreift. Ein wesentliches Bindeglied ihrer Arbeiten liegt in der Abkehr von anthropozentrischen Perspektiven. „Lebendig“ bezeichnet hier nicht allein die Simulation von Leben, sondern vielmehr den Versuch, ein Verständnis zu entwickeln, das über eine ausschließlich menschliche Perspektive hinausweist und eine erweiterte Sensibilität für die Relationalität zwischen natürlichen und technologischen und Akteuren ermöglicht. In Prados Installationen wird der Mensch nicht als dominantes Subjekt platziert, das über die Technik oder die Natur herrscht, sondern als Teilnehmer innerhalb eines komplexen Gefüges. Ein exemplarisches Beispiel hierfür ist das Werk „Amoreiras“ (Mulberry trees), erstmals präsentiert in 2010 und Teil der hier erwähnten Ausstellung. Maulbeerbäume wurden vor dem Ausstellungsgebäude (damals in der Avenida Paulista) in São Paulo aufgestellt, deren Äste durch künstlich intelligente, motorisierte „Prothesen“ bewegt werden. Diese Prothesen reagierten über Mikrophone auf die Lärmverschmutzung der Umgebung. Zu Beginn reagieren die Bäume noch zögerlich und beinahe unbeholfen, entwickeln jedoch im Verlauf eine zunehmend differenzierte, scheinbar autonome Reaktionsweise auf die akustischen Daten. Mit steigender Lärmintensität verstärken sich die Vibrationen von Ästen und Blättern — als würde der Baum versuchen, die Immissionen der urbanen Umgebung von sich abzuschütteln, da sie ja eigentlich nach dem Aufblühen mit dem Ausformen ihrer Früchte beschäftigt waren[17].

14. Der vorliegende Text ist von einem persönlichen Zugang geprägt und reflektiert neben den herausragenden künstlerischen Arbeiten die beeindruckenden Menschen und Persönlichkeiten, die hinter ihnen stehen. Gilbertto Prado lernte ich im Jahre 2012 zur Konferenz „Possible Futures“ der University of Sao Paulo, FAU-USP Faculty for Architecture and Urbanism kennen, die von Giselle Beiguelman und Ana Gonçalves Magalhães organisiert wurde. Seither kreuzten sich unsere Wege hie und da und seine extreme Offenheit, Reflektiertheit, liebevolle Aufmerksamkeit und Interesse an Menschen beeindruckte mich jedes Mal. Für die Entstehung dieses Textes willigte Gilbertto zu einem Online-Interview ein, bei welchem er mir die Arbeiten der Ausstellung im Detail vorstellte. Die Präsentation der Arbeiten, seine Gedanken, Hintergründe und allgemeinen Einstellungen und Haltungen hatten zur Folge, dass ich das Thema „Sensibilität in Systemen“ wählte. Mit Christa Sommerer und Laurent Mignonneau hingegen verbindet mich zusätzlich eine Zusammenarbeit und Freundschaft, ein Wissen um ihre Arbeitsweisen, eine enorme Hochachtung gegenüber allem, was sie angreifen, angehen und bearbeiten möchten. Christa ist des weiteren eine meiner wichtigsten Mentor*innen und hat einen enormen Einfluss auf den Weg, den ich gehen konnte und ging.

15. Gilbertto erwähnte im Interview, dass seine künstlerischen Prozesse auf der Idee des Systems basieren. Er meint hier keine sofortige, direkte Reaktion/Interaktion, sondern ein komplexes Gefüge, in das er sich involviert und deren Auswirkungen er erst im Laufe des Prozesses versteht, um weiter darauf zu reagieren. Formen von Anpassung und Dialog im und mit dem System.

16. The story of almost 30 years of artistic work by the Austrian-French artist duo Christa Sommerer and Laurent Mignonneau was culminating in “The Artwork as a Living System”, a retrospective exhibition and publication on the oevre of the two artists. https://interface.ufg.ac.at/christa-laurent/Retrospective_1992-2022.html accessed on February 13th 2026.

17. Im Interview berichtete Gilbertto, dass der Maulbeerbaum im September - und damit zu Beginn der Ausstellung - nach der Blütephase der kühleren Monate mit der Fruchtbildung beginnt. In dieser Zeit war versammelten sich vermehrt Vögel im Eingangsbereich des Museums, und auch Besucher*innen begannen, die reifenden Früchte wahrzunehmen und zu kosten. Die Fruchtperiode des Baumes deckte sich nahezu mit der Dauer der Ausstellung — eine zeitliche Überschneidung, die bewusst von Gilbertto und den Kurator*innen aufgegriffen wurde.

Diese Form der „pflanzlichen Intelligenz“ spiegelt sich auch in Sommerer und Mignonneaus Klassiker „Interactive Plant Growing“ (1992) wider. Auch hier fungieren echte Pflanzen als lebendige Schnittstellen: Berührt der Besucher die Pflanze, lösen elektromagnetische Veränderungen das Wachstum virtueller Farne und Moose auf einer Leinwand aus. Natur erscheint hier nicht als bloßes Abbild, sondern als aktiver Partner in einem kybernetischen Regelkreis. In beiden künstlerischen Ansätzen wird das Sein in der Welt als ein Geflecht aus biologischen Impulsen, technologischen Erweiterungen und einer Sensibilität hin zu einer metaphysischen Verbundenheit begriffen.

Prados jüngere Arbeiten, wie „Manacá de cheiro“ (2022), vertiefen dieses Thema, indem sie generative Algorithmen direkt mit den Zyklen der Natur verknüpfen. Ein virtueller Manacá-Baum wächst und blüht in Abhängigkeit von den geographischen Koordinaten und dem Sonnenlauf über dem Museumsgebäude. Diese Verschränkung von Räumen – dem Ausstellungsraum, dem künstlerischen Raum der Arbeit und dem kosmischen Raum – lädt dazu ein, eine Sensibilität für diese Raume und eine Haltung zu entwicklen, wie wir mit bekannten und neu erfahrbaren Räumen umgehen, die gleichzeitig ein aggressives Besetzen neuer Räume zutiefst ableht. Zusätzlich möchte ich hier die aktivistische Arbeit der Künstler*innen erwähnen. Sie sehen ihr Leben nicht abgekoppelt von der Kunst, sonders setzen sich aktiv für diese Räume ein[18].

Auf den ersten Blick können vor allem die virtuellen Welten der hier erwähnten Künstler*innen als utopische Räume erscheinen, doch entfalten sie sich als Heterotopien: reale „andere“ Räume, die Illusionen zulassen, zugleich aber spezifische Funktionen erfüllen. In der berühmten Multi-User-Umgebung „Desertesejo“ (2000/2025) etwa erschafft Prado eine immersive Illusion, in der Teilnehmende gleichzeitig präsent sind und sich durch unterschiedliche Zustände bewegen können – als Jaguar, Adler oder Schlange. Sie wählen selbst, ob sie gehen, kriechen oder fliegen wollen, und hinterlassen Steinen als Spuren. Die Arbeit ist einerseits eine poetische Forschung zu Einsamkeit und Gemeinschaft und eröffnet andererseits eine Erfahrung von Empathie und Sensibilität für das Fremde und Unbekannte. Ähnlich wie die Arbeit „A-Volve“ (1994) von Sommerer und Mignonneau wird der virtuelle Raum als Empathiefeld genutzt. Bei Sommerer/Mignonneau entstehen künstliche Organismen, die sich entwickeln und sterben, wobei die Grenzen zwischen dem physischen Raum - der Hand im Wasserbecken, deren Bewegungen Einfluss auf das Leben der virtuellen Lebewesen hat - und dem virtuellen Raum verschwinden. Dieses Moment der Empathie ist in den Arbeiten besonders wichtig. Vermittler dieser interaktiven Situationen sind oft dem Tierreich entnommen (Jaguar, Adler oder Schlange bei Prado, Ameisen und Fliegen bei Sommerer/Mignonneau) und vermitteln Nähe und Identifikationsmoment in ihrer gleichzeitigen totalen Fremdheit. Die Hervorbringung künstlichen Lebens erscheint hier erst im Dialog, ist erst in der Relation mit den jeweiligen Systemen möglich. Der Prozess ist weniger von der Vorstellung eines gottesähnlichen Schöpfungsakts geprägt als von einem aufmerksamen Sehen und Erkennen von Formen und Dynamiken, die im Verborgenen bereits angelegt sind und durch Interaktion sichtbar werden.

Das Untersuchen von Unsichtbarkeit der Systeme nutzt Gilbertto Prado in Zusammenarbeit mit der Gruppe Poéticas Digitais in der Arbeit „Desluz“ (2009). Er benützt Infrarot-Technologie, um so auf für den Menschen unsichtbare Kommunikation zu verweisen. Ein Kubus aus Infrarot-LEDs reagiert auf menschliche Bewegungsströme an einem entfernten Ort und macht diese durch Mobiltelefon-Kameras sichtbar – eine Analogie zum Orientierungssystem von Motten, die vom künstlichen Licht in die Irre geführt werden. Im Vergleich dazu lässt sich die Arbeit “Phototropy” (1994) von Christa Sommerer und Laurent Mignonneau heranziehen, in der die ambivalente Rolle des Lichts als Lebensspendender und zugleich potenziell destruktiver Faktor innerhalb eines künstlichen Ökosystems erfahrbar wird. Lichtfrequenz macht nicht nur sichtbar, sondern wird zum steuernden Element, das Wachstum, Verhalten und Gleichgewicht der digitalen Organismen beeinflusst und die Fragilität der Systeme thematisiert.

Es ist erstaunlich, wie früh Künstler*innen ganz aktuelle Themen wie Transparenz in technologischen Systemen behandelten, hielt der Personal Computer doch erst in den beginnenden 80er-Jahren Einzug und das Internet erst Mitte der 90er Jahre. Abschließend möchte ich daher betonen, dass das Schaffen von Pionieren wie Gilbertto Prado, Christa Sommerer oder Laurent Mignonneau eine essenzielle Praxis der Sensibilisierung ist, indem sie durch das Ineinandergreifen von organischen, maschinellen und digitalen Elementen bisher unsichtbare Dimensionen unserer Erfahrung in den Bereich der unmittelbaren Wahrnehmung rücken. Im Besonderen fungieren Gilbertto Prados Werke als empfindsame Technologien, die eine tiefe Achtsamkeit gegenüber Menschen, den Rhythmen der Natur und den (oft auch unbemerkten) Auswirkungen unseres eigenen Handelns fordern. Dieser Prozess fördert eine Form der Empathie, die Menschen und Natur als Teil eines fragilen Netzwerks von Affekten und als Partner in einer kreativen Symbiose mit autonomen Prozessen versteht. Letztlich lädt Prado uns dazu ein, neue Formen der Koexistenz mit unserem Planeten und seinen natürlichen Zyklen zu erproben, was ihn und sein Werk zu einem leidenschaftlichen Vermittler für ein verantwortungsvolleres und feinsinnigeres Sein in der Welt macht.

Le choc créateur par Gilbertto Prado, ou l’interaction entre l’ex-istence et l’art

François Soulages

Le bruit, le choc, le sang, le drame
vous surprennent toujours.
Kamel Daoud

L’œuvre de Prado nous choque. Parce qu’elle est une création.

18. Ganz aktuell möchte ich hier auch die Protestaktivitäten von Christa Sommerer verweisen, die sich aktiv auch um Abholzung von Bäumen im städtischen Raum in ihrem Wohnort Linz/Österreich einsetzt und ihr Anliegen auch politisch einfordert.

La routine, l'attendu, la mode, ne nous choquent pas, car ils sont convenus : ils viennent comme on s'y attend. En revanche, avec Prado, l'inattendu advient, avec ses arbres et ses odeurs, avec ses images par terre, avec ses machines et ses lumières : on tombe, on aime, on est choqué ; ce choc est créateur et nous rappelle l'ex-istence ; c'est aussi ça l'art quand il n'est pas conventionnel, comme ça arrive souvent, notamment dans l'art contemporain, quand ce dernier ce fait créatif au lieu d'être créateur, quand il mime les médias et la communication, quand il n'est pas ex-istentiel.

Car il faut – et Gilbertto Prado sait le faire depuis 40 ans avec son œuvre – que l'art frappe et rejoigne notre ex-istentiel ; alors le musée n'est plus un lieu de promenade, mais un lieu d'ex-istence, c'est-à-dire un lieu de sortie de soi. Il n'y a que les consommateurs qui disent « l'art, c'est la vie » ; bien sûr que ce n'est pas la vie, plate, routinière, égocentrée, satisfaite, bref celle des derniers hommes que fustige Nietzsche. Jérôme Garcin (Écrire et dire, Paris, Équateurs / France culture, 2024) a raison : « Je n'ai plus qu'une envie maintenant, me consacrer à d'autres vies que la mienne. » ; c'est ça s'ouvrir à l'art ; c'est l'ouverture à l'extériorité et à l'altérité – Prado nous fait non seulement expérimenter, mais aussi aimer l'ex-tériorité, et c'est bien. C'est pourquoi avec cet artiste, l'art, c'est l'existence. Et il n'y a que les derniers hommes qui ont confondu la vie et l'existence ; laissons-les dans le monde de la marchandise et de l'argent, petits bourgeois sans âme et sans drame. L'art, c'est le bruit d'un coup de révolver dans un concert, le sang dans un accouchement. L'art accouche du nouveau.

Et Prado de nous permettre d'en faire l'expérience avec « Portails, passadiços e pomardes », tel qu'on l'a vécu à l'exposition de Sao Paulo en 2025. Et si l'art est ex-istence, c'est qu'il est passage, transition, intermédiaires.

Grâce à cette œuvre, nous comprenons encore mieux que ce choc joue un rôle essentiel d'abord dans l'existence d'un sujet : il en va de l'essence même de l'existence[19]. En effet, ex-ister, c'est sortir – ex – du stare, c'est sortir de soi ; c'est le paradoxe du sujet humain qui n'existe que lorsqu'il est hors de lui-même[20] ; or qu'est-ce qui peut produire cette sortie de soi, si ce n'est un choc ? Ce qui veut dire non pas, bien sûr, que tout choc produit un sujet ex-istant, mais qu'il n'y a pas de sujet ex-istant sans choc. Choc extérieur ? assurément ; choc intérieur ? cela est possible, quoique plus complexe, car cela présuppose la non-unité simple du sujet ; mais il est vrai que le sujet n'est pas uni, mais constitué par une pluralité.

Choc extérieur et c'est le coacteur de l'œuvre, celui qui vient après Prado, qui est face à son œuvre, mais qui fait ex-ister son œuvre ; car c'est ça une œuvre inter-active, c'est un bel exemple d'inter-humanité. Pour donner du sens à l'inter-humanité, vaut-il mieux partir du mot humanité ou bien du mot inter ? Parions que Prado dirait qu'il faut partir de l'inter, travailler l'inter, son œuvre, en tout cas le fait. Ecoutons le poète Mardonio Carballo, dans Ni Xochiti ni Kuikatel. Le Chant des fleurs (trad. du nahuati, P. Saurin, JBE Books, 2024.) : il éclaire métaphoriquement la démarche qui est dans une œuvre de Prado :

Prends cette lune,
prends le doigt qui te la montre,
prends les lignes de la main de ce doigt,
prends celui à qui appartient cette main.
(…) Prends cet homme,
prends sa main.

Prado nous apprend à prendre : prendre des fruits, prendre des odeurs, prendre des mouvements, prendre de la lumière. Prendre pour com-prendre. Et ce, depuis longtemps : déjà avec Desertsejo en 2000 avec des lunettes prenant et comprenant la réalité virtuelle… C'était déjà la belle époque où les nouvelles technologies étaient interrogées pour faire ex-ploser la création. Ainsi, Prado nous fait aimer l'image, parce qu'avec lui elle choque, elle est convulsive, au risque de la crise, comme il y a un siècle avec les surréalistes. On est loin de loin de l'image narcissique ; or le danger pour l'interhumanité, c'est le narcissisme, l'égocentrisme et l'égoïsme.

L'interhumanité vers laquelle l'œuvre de Prado nous dirige ne se décrète pas ; elle appelle un long chemin vers elle ; elle n'est peut-être jamais vraiment réalisée ; c'est une exigence motrice, toujours à reprendre, toujours à poursuivre. Ce qui importe, c'est le mouvement et le trajet vers elle. L'interhumanité n'est pas une interhumanité d'autorité, mais une interhumanité d'appel. Nous sommes appelés à elle, par elle, pour elle ; elle nous dépasse ; elle dépasse l'humanité ; c'est elle qui lui donne sens.

D'où, chez cet artiste, les voyages à travers les matières, à travers les espaces. Les voyages intermédiaires. Et c'est un choc, car c'est une confrontation à l'extrême différence, à la folle différence entre l'extérieur et l'intérieur du musée, entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, entre l'intérieur et l'extérieur du sujet face à l'œuvre. Nous sommes alors dans un flux de transit ; le sujet transite vers quelque chose, mais il ne sait pas vers quoi : il ne peut pas être maître de son flux, de son mouvement de son aboutissement. Il n'est plus le petit homme à l'appareil, ni l'homme appareillé ; il est le sujet

19. Cf. F. Soulages (dir.), Existence & littérature (Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, série Philosophie, 2023), Existence & numérique (idem) et Existence & photographie (idem, 2022) : dans ces trois livres, le problème de l'ex-istence est interrogé à partir de la philosophie et à partir de l'art et rencontre la question du choc.

20. Le mot français existence vient du mot latin exsistensia qui vient du verbe exsistere ; le recours au latin permet de retrouver le sistere, se tenir que le mot français a occulté. Exister, c'est donc se tenir hors de (ex). Mais tout le problème est là : hors de quoi ? Hors d'un quelque chose ou quelqu'un ou bien hors de soi ? Mais comment pourrait-on se tenir hors de soi ? C'est là la nature et le paradoxe de l'existence : le nécessaire et impensable hors de soi de l'existence. On ne peut, en effet, en rester à la phrase de Levinas : « L'existence est conçue comme une persistance dans le temps. » (Levinas, De l'existence à l'existant, Paris, Vrin, 1990, p. 128.)

qui fait l'expérience de l'espace à la fois séparateur et constitutif avec lequel il peut jouer.

Car c'est aussi ça l'œuvre de Prado, un espace de jeu, un espace transitionnel où le sujet non seulement vient, mais advient. Tout devient passage, porte, portail, bref, ouverture indéfinie qui se donne malicieusement comme infinie. L'hétérotopie émerge et s'étend et, par là-même, prend le sujet ; et c'est bien, car c'est au début un choc, mais un choc créateur. Et l'interhumanité est alors en nous, car nous sommes multiples, car nous serons multiples, car nous avons été multiples – relire Platon et Pessoa. Ça a été joué !

D'où le passage par l'œuvre de Prado de l'être au devenir, de l'univers au plurivers[21]. D'où la périchorèse intra-subjective et non seulement extrasubjective. L'œuvre de Pardo, c'est donc la complexité : comme ensemble dynamique, mais aussi pour y parvenir. Et, ainsi, elle engendre la perplexité. Une esthétique de l'interhumanité est, avec cet artiste, nécessaire, mais elle est complexe, car l'interhumanité est complexe. Elle engendre donc la perplexité. Il faut donc, pour la penser, articuler philosophie nécessaire de la complexité et philosophie perplexe de la perplexité – tâche noble mais compliquée et jamais achevée (en système)[22].

Ainsi, pour reprendre les termes de Daoud, le choc avec Prado, comme l'événement, comme l'imprévu, « surprend toujours »[23]. Sur-prise, donc, comme l'ex-istence, routine comme l'essence ; le choc est un des constituants du paradoxe ontologique et existentiel du sujet en art, en particulier avec les œuvres comme celles de Pardo : le choc dans la réception de l'œuvre et le choc interne à l'œuvre. Gide écrivait en 1925 dans Les Faux-Monnayeurs : « Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. » Le choc serait ce qui rendrait possible toute création artistique. Mais serait-ce vrai pour tout choc – « le moindre choc » serait-il vivable pour un hypersensible ? – ou pour un choc particulier, celui dont les effets ne s'arrêtent jamais, celui qui vous installe dans un hors-temps, à savoir le trauma, voire la « blessure » dont parle Genet ?

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différence pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde. […] L'art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine[24].

Quelle blessure est à l'origine du travail de Prado ? C'est son affaire ; laissons-lui. Mais sachons que l'intensité de son travail a une cause mystérieuse, un trauma peut-être, un trauma certainement, trauma qui le fait créer, encore et encore. Faire œuvre, c'est une belle manière de gérer son trauma.

Mais, symétrique au choc créateur pour Pardo le créateur, il existe le choc pour le récepteur de certaines œuvres. Le sujet est alors frappé, subjugué, ébloui ou révulsé : du syndrome de Stendhal au violent rejet, voire à la pulsion de vandalisme[25].

L'expérience partagée (?) avec quelqu'un de l'immersion dans une salle de musée est instructive quant au choc ou au non-choc face à une œuvre : parfois, certainement rarement, en sortant du musée, en émergeant du noir de la salle, alors que l'un dit « C'était bien ! » ou « Quelle bonne/belle œuvre ! », l'autre s'écrie « C'est un chef d'œuvre !!! », puis, quelquefois, se reprend : « Je crois que c'est un chef d'œuvre… ». C'est déjà énorme d'être dans cette croyance face à l'œuvre de cet artiste ! L'autre interlocuteur est celui qui, par son existence et sa présence, impose la question de la possibilité de l'universalité à la fois du choc et d'un jugement esthétique en art et celle de la possibilité de son ancrage – obligé ? – dans une croyance ou une expérience – individuelle ou partagée.

Jugement, croyance et expérience : comment tenir ensemble ces trois types de rapport au monde ? C'est toute la problématique qui peut s'imposer face à l'œuvre de Prado, car c'est une œuvre à la fois on ne peut plus sensible et, en même temps, on ne peut plus intellectuelle ; et c'est pourquoi elle s'offre dans un musée. Comment vaincre leur apparente opposition ? La deuxième phrase de celui qui parle de chef d'œuvre est le symptôme à la fois du choc face à une œuvre et de la périlleuse exigence d'universalité du jugement dans ce domaine ; mais c'est aussi le signe du désir de recentrer le propos sur l'expérience intense d'un sujet, sur son choc, comme si ce qui est jugé ou du moins vécu comme un chef d'œuvre permettait au sujet d'ex-ister autrement, et ce, pas seulement face à l'œuvre.

Il faut penser l'œuvre de Prado que nous avons sous les yeux et ne pas en rester aux yeux.

Mais que signifient ces deux phrases – « C'est un chef d'œuvre ! » et « Je crois que c'est un chef d'œuvre » – et surtout le passage de l'une à l'autre ? Pourquoi le spectateur s'est-il écrié ? Pourquoi la vision a-t-elle engendré un cri ? Pourquoi le choc génère-t-il un cri ? Est-ce simplement un tic langagier, un enthousiasme momentané ? Peut-être. Mais, si le second locuteur ne prononce que rarement ce type de phrases, si ces phrases sortent de sa bouche par impossibilité d'en sortir d'autres, on peut se demander si elles n'expriment pas une expérience spécifique de l'art lors de laquelle le

21. François Soulages (dir.), Le plurivers d'un artiste. À partir de Bernard Kœst, Paris, L'Harmattan, collection Eidos, 2024.

22. Colloque de Sao Paul Complexité/perplexité, dir. François Soulages, Gilbertto Prado & Suzete Venturelli, 24/26 juin 2024.

23. Cf. F. Soulages et G. Rouet (codir.), Du Printemps de Prague à la Chute du Mur de Berlin., Paris, Klincksieck, 2009.

24. Jean Genet, L'atelier d'Alberto Giacometti, Lyon, L'arbalète, 1963, p. 13.

25. Michel Godefroy, Le conflit esthétique. Du vandalisme à l'art contemporain, Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, 2020.

sujet est saisi, voire ravi à lui-même avant d'être lui-même ravi tout simplement, au point d'abord d'être choqué et frappé par ce qui lui semble être une évidence sensible et esthétique, puis de réaliser que cette évidence est personnelle et fondée sur une croyance et une expérience qui n'invalident pas pour autant automatiquement cette évidence ni la valeur du jugement, mais en dessinent la sphère et les limites de validité en indiquant les conditions de production.

Et ce deuxième type de choc a souvent pour cause un choc dans l'œuvre même entre différents éléments constitutifs, eu égard à une rupture, une opposition, une réunion d'éléments d'origines différentes, etc. La cause peut être aussi le décalage choquant entre l'œuvre elle-même de Prado et les normes, même élargies, d'œuvres normalement comparables à une certaine époque donnée, dans certaines sociétés, voire certains milieux : le choc est justement produit par l'incomparable. Rien n'est plus choquant que les premières toiles impressionnistes et moins choquant les suivantes ; de même pour l'art contemporain – un urinoir choque au début, puis ennuie si un suiveur veut faire la même chose ; Dada choque, les post-Dada rasent non pas les moustaches mises à la Joconde, mais ceux qui regardent. Il n'y a que les consommateurs imbéciles pour l'oublier.

L'œuvre de Prado nous ravit : travaillons-la, comme pour un accouchement.

Agradecimentos

Gabriela de Paula Prado
Alice Prado Paixão
Eduardo Prado
Henrique Paixão
Regina Silveira
Lúcia Santaella
Heloisa Espada
Giselle Beiguelman
Luisa Paraguai
Lisbeth Rebollo Gonçalves
Alecsandra Mathias
Jader Rosa
Sofia Fan
Guilherme Ikeda
Agda Carvalho
Nara Cristina Santos
Lara Carvalho
Ed Shanken
Bia Santos
Emilio Martinez
Maria Manuela Lopes
Paulo Bernardino
Adérito Fernandes Marcos
Fábio Sangigolo de Figueredo
Mariel Szlifman
Valzeli Sampaio
Mauricio Trentin

Fundação Itaú

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Bolsa Pesquisa

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp

Fundação Anima – Bolsa Pesquisa

PPG Design - Universidade Anhembi Morumbi – UAM

PPG Artes Visuais - CAP/ECA - Universidade de São Paulo - USP

Monitores

Fábio Tremonte
Leon Pepi Uva Falcão Isoldi Galanciak
Lina Tremonte
Luiza Oliveira Lino dos Santos
Marco Zotti
Nicole Nascimento
Maria Elizabeth Lopez Benavides
Equipe arte educação MAC USP

Publicações

OLIVEIRA, Alecsandra. Maçãs, dispositivos e "outros paranauês" In Dasartes. Online (06/01/26). https://dasartes.com.br/resenhas/gilbertto-prado-e-o-grupo-poeticas-visuais-mac-usp/. Acesso em 23/02/26

HANEK, Clara. Exposição no MAC articula arte, natureza e tecnologia. Jornal da USP online 19/09/25. Disponível em https://jornal.usp.br/cultura/exposicao-no-mac-articula-arte-natureza-e-tecnologia/.Acesso em 23/02/2026.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entrevista com Gilbertto Prado. News AICA-Italia. Critical Topics. (17/02/2026). Disponível em https://www.aica-italia.org/category/news/ . Acesso em 23/02/2026. Video em: https://youtu.be/ep2mWbzIi6w

Entrevista

Conversa de Acervo - Gilbertto Prado – MAC USP. Entrevista realizada em 17 de dezembro de 2025, sobre Telescanfax https://www.youtube.com/watch?v=bDHbI9O2KNk

Créditos

Diagrama na página 157 baseado em ilustração publicada no jornal Folha de São Paulo, 21/04/2009, Eletrificação rural, Caderno Ciências.

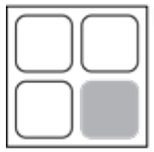
As fotografias nas páginas 63, 98, 99 e 153 são de Cecília Bastos / Jornal da USP.



Exposição



Seminários,
simpósios, congressos, etc



Pesquisa



Acervo

realização

apoio

poeticasdigitais.net

Universidade de São Paulo/University of São Paulo

Reitor/President
Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora/Vice-President
Maria Arminda do Nascimento Arruda

Museu de Arte Contemporânea/Museum of Contemporary Art

Diretoria/Executive Board
Diretor/Director
José Lira

Vice-diretora/Deputy Director
Esther Império Hamburger

Conselheiros-Membros/Advisors-Members
Ana Magalhães; Ariane Lavezzo; Bruna Luana Marassato; Esther Império Hamburger; Fernanda Arêas Peixoto; Fernanda Pitta; Heloisa Espada; Helouise Costa; José Lira; Marília Lopes; Talita Maciel Lopes da Silva; Tamikuã Txihi Gonçalves Rocha (Tamikuã Txihi do Povo Pataxó)

Assistente Técnico de Direção/Director's Assistant
Juliana de Lucca
Secretaria/Secretary
Carla Augusto
Apoio Museológico/Museological assistance
Beatriz Cavalcanti
Corpo Docente/Faculty
Ana Magalhães; Fernanda Pitta; Heloisa Espada; Helouise Costa; Márcia Rizzutto (If Usp vínculo Mac Usp/If Usp secondary link Mac Usp)

Acervo/Collection
Responsável/Head
Rejane Elias
Conservação e Documentação/Conservation and Documentation
Responsável/Head
Michelle Alencar
Arquivo/Archive
Silvana Karpinscki; Shayene Borges
Catalogação e Documentação/Registration and Documentation
Beatriz Favilla; Cristina Cabral; Fernando Piola; Marília Lopes; Michelle Alencar
Conservação Preventiva/Preventive Conservation
Silvia Meira
Conservação e Restauração - Papel/Conservation and Restoration - Paper
Rejane Elias; Renata Casatti
Apoio/Assistance
Rozinete Silva
Conservação e Restauração - Pintura e Tridimensionais/Conservation and Restoration - Painting Three-Dimensional Artwork
Ariane Lavezzo; Márcia Barbosa
Montagem/Art handling
Fábio Ramos; Mauro da Silveira
Secretaria/Secretary
Regina Pavão

Educação/Education
Responsável/Head
Andrea Amaral Biella
Educadora/Educator
Maria Angela Cerri Francoio
Secretaria/Secretary
Ana Lucia Siqueira

Biblioteca/Library Lourival Gomes Machado
Responsável/Head
Lauci B. Quintana
Documentação Bibliográfica/Bibliographic Documentation
Anderson Tobita; Mariana Queiroz; Liduína do Carmo

Acadêmico/Academic
Responsável/Head
Enza Enrica Matteis
Equipe/Team
Andrea de Lima Lopes Pacheco; Mariana Gonçalves; Paulo Marquezini; Sara Vieira Valbon

Planejamento E Projetos - Exibições E Design/Planning And Projects - Exhibitions And Design
Responsável/Head
Ana Maria A. Farinha
Arquitetura/Architecture
Estevão Sabatier Simões Ferreira
Editoria de Arte, Projeto Gráfico, Expográfico e Sinalização/Art Editing, Graphic Design, Exhibition and Signage Design
Elaine Maziero
Editoria Gráfica/Graphic Editing
Roseli Guimarães de França
Projetos e Produção Executiva/Projects and Executive Production
Alecsandra Matias de Oliveira;
Claudia Ferraz Assir

Relações Institucionais/Institutional Relations
Responsável/Head
Sérgio Miranda
Equipe/Team
Beatriz Berto

Tecnologia Da Informação/Information Technology
Responsável/Head
Marilda Giafarov
Equipe/Team
Bruno Ribeiro; Marta Cilento; Thiago Santos

Administração/Administration
Responsável/Head
Juliana de Lucca
Engenharia/Engineering
José Eduardo Sonnewend

Financeiro/Financial
Responsável/Head
Maria Eugenia Verardo de Vilhena de Laurentis
Equipe/Team
Júlio Agostinho; Rosineide de Assis; Victor Zamberlan Schneider

Compras, Contratos, Almoxarifado E Patrimônio/Purchasing, Contracts, Inventory, And Assets
Responsável/Head
Thiago de Souza

Compras/Purchasing
Clei Natalício Junior; Nair Araújo; Waldireny Medeiros
Patrimônio/Inventory
Marilane dos Reis

Infraestrutura/Infrastrucuture
Responsável/Head
Ricardo Penha
Equipe/Team
André Tomaz; Deyvisson Primo; Luiz Ayres

Segurança - Vigilância/Security
Responsável/Head
Marcos Prado
Equipe vigilância/Security Team
Acácio da Cruz; Antoniel da Silva; Antonio Marques; Edson Martins; Emílio Menezes; José de Campos; Laércio Barbosa; Marcos de Oliveira

Apoio/Support SPPU USP
Rui de Aquino; José Carlos dos Santos

Serviços Gerais/Operational Services
Responsável/Head
Jane Maria Ribeiro do Prado

Protocolo/Register
Paulo Renato Loffredo
Transporte/Transport
José Eduardo Aparecido A. da Silva
Apoio/Assistance
Maria dos Remédios do Nascimento; Simone Gomes; Regina de Lima Frosino

Dotações Científicas/Scientific Endowments
FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo); FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos); IPEN (Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares); Getty Foundation; Riksbankens Jubileumsfond; Terra Foundation of American Art.

Esta publicação nasce do desejo de colocar em perspectiva a produção artística de Gilbertto Prado e do Grupo Poéticas Digitais, tomando como ponto de inflexão a exposição Portais, Passadiços e Pomanders, apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre setembro de 2025 e janeiro de 2026, com curadoria de Ana Magalhães e Priscila Arantes. Mais do que um desdobramento da mostra, o volume propõe uma reflexão ampliada sobre a relevância da trajetória do artista para a constituição do pensamento contemporâneo em arte e tecnologia.

Ao reunir um conjunto de ensaios de pesquisadores, críticos e curadores, em âmbito nacional e internacional, que acompanham há anos a trajetória do artista, o livro não se limita à documentação da exposição, mas a toma como um entre muitos pontos de acesso a uma produção marcada pela experimentação contínua, pela articulação entre diferentes campos do saber e pela construção de ecossistemas poéticos e tecnológicos.

MAC USP

poeticasdigitais.net

Fundação Itaú

ISBN: 978-65-87871-13-4
CIP
9 786587 871134

