



**As novas tecnologias da comunicação e as instituições de arte contemporânea:  
o Videobrasil como estudo de caso**

**The new communication technologies and contemporary art institutions:  
Videobrasil as a case study**

**Ms.Thamara Venâncio de Almeida  
Ms.Henrique Grimaldi Figueredo**

**Como citar:**

ALMEIDA, T.V.; FIGUEREDO, H.G. As novas tecnologias da comunicação e as instituições de arte contemporânea: o Videobrasil como estudo de caso. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p. 55-71, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4091>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4091>

Imagem: Exposição "Agora somos todxs negrxs?" no Sesc Pompéia, São Paulo, 2017. Agora somos todxs negrxs? Detalhe: Frame do vídeo-performance *O Batedor de bolsa* de Dalton Paula, 2011. Fotografia: Anna Paula da Silva.

## As novas tecnologias da comunicação e as instituições de arte contemporânea: o Videobrasil como estudo de caso

The new communication technologies and contemporary art institutions:  
Videobrasil as a case study

Ms.Thamara Venâncio de Almeida\*  
Ms.Henrique Grimaldi Figueredo\*\*

### Resumo

Este artigo apresenta de forma breve a relação das novas tecnologias da comunicação com os museus, e, mais recentemente, com as novas instituições de arte contemporânea. Passando por um breve histórico de grandes modelos museais que romperam paradigmas, criando novas categorias no universo da arte, intentamos apontar a forma como as novas tecnologias incidiram nessas mudanças de práticas, que mudaram muito ao passar dos séculos. Procuraremos entender em que se firma a noção de um centro cultural e em que contexto foi criado, para discutirmos em seguida a “Associação Cultural Videobrasil”, centro cultural brasileiro eleito para análise. Através dessa instituição apresentaremos algumas possibilidades em pensar uma instituição nos moldes contemporâneo, apresentando seus principais prismas.

### Palavras chave

Novas tecnologias; Museus; Centros Culturais; Videobrasil; Arte Contemporânea.

### Abstract

This article briefly presents the relation of new communication technologies with museums, and more recently with the new institutions of contemporary art. Going through a brief history of great museum models that broke paradigms and created new categories in the universe of art, we will point out how the new technologies focused on these practices, which have changed a lot over the centuries. We will try to understand how the notion of a cultural center was established and in what context it was created. Furthermore, we will discuss the “Associação Cultural Videobrasil”, a Brazilian cultural center elected for analysis. Through this institution we will present some possibilities of thinking an institution in the contemporary mold, presenting its main prisms.

### Keywords

New technologies; Museums; Cultural Centers; Videobrasil; Contemporary art.

## Introdução

Em um contexto de ampliação do mundo da arte e das atividades artísticas – em que muitos aspectos já foram pontualmente tratados por diversos pesquisadores –, pretendemos aqui apresentar as novas formulações de museus que se originaram no período conhecido como pós-moderno. É verdade que a evolução da técnica sempre acompanhou o fazer artístico do homem, pois esta é intrinsecamente condicionada a ele. Portanto, recusamos aqui a expressão “era tecnológica” como um termo comumente aplicado ao tempo atual, pois, segundo o filósofo Álvaro Vieira Pinto (2005), o homem não seria humano se não vivesse desde sempre nessa suposta era. Para o autor, a concepção de que ela foi inaugurada recentemente, sendo produto de nosso tempo, é apenas um artifício ideológico utilizado por grupos dominantes, de forma a glorificar a sua dominação (Pinto, 2005).

Bem sabemos que os museus sofreram diversas alterações ao passar das décadas – principalmente na passagem do século XIX para o XX –, e que talvez a maior mudança tenha ocorrido no período moderno da arte, em que uma concepção tradicional de museu foi sobreposta por uma versão moderna e os objetos artísticos foram realocados em novos parâmetros curatoriais, assim como o espaço expositivo foi totalmente revigorado. Essa passagem é comumente conhecida pela transposição da arquitetura tradicional pelo cubo branco.

Desde seu surgimento na tradição museal francesa, que teve origem no final do Iluminismo, os museus não teriam sofrido grandes transformações em sua estrutura arquitetônica ou expositiva. Na sua primeira abertura a público, que teve seu processo acelerado pela Revolução Francesa, o museu serviu muito bem para encarnar os ideais republicanos que tentavam se distinguir do antigo regime, veemente conhecido por seu aspecto elitizante. O ideal dos revolucionários em relação às obras de arte e aos objetos históricos era colocar os bens do clero à disposição da nação e não manter esses objetos entulhados em patrimônios a que somente os monárquicos tinham acesso. Mesmo que usando dessa estratégia como ideal político, esse ato é um marco que “permitiu que os cidadãos se apropriassem de um patrimônio outrora reservado a uma minoria” (Poulot, 2011: 13). Sendo assim, o museu, nesse período, constituiu-se como uma instituição-chave para os republicanos, dedicado ao público como uma “conquista” coletiva. (*Ibidem*).

Da passagem dessa abertura de disposição dos objetos artísticos e históricos da monarquia para o público surgiram diversas formas de exposições alternativas de forma a alcançar um público maior ao longo do século XIX, pois a percepção de que os museus eram destinados apenas a elite intelectual pesa ainda durante muito tempo na percepção do público. Ademais, essas exposições alternativas e salões que são apresentados em diversos locais e de diversas formas servem, em sua maioria, para exibir uma produção que ainda não fora incorporada pelos museus, pois nestes ainda se confinavam uma arte antiga e legitimada.

Os caminhos que os artistas construíam para sua consagração se davam por outras vias de acesso, como exposições universais (criadas em 1889), mas, em suma, por salões, em que alguns ganhavam prestígio através de prêmios. Os museus nessa época – raramente via de acesso aos recém-chegados – acomodavam a aquisição de grandes espólios de guerra, objetos históricos ligados à monarquia,

obras de artistas de um passado tradicional, entre outros. Uma exceção que é apontada e trabalhada pelo historiador da arte J. Pedro Lorente (2008) foi a criação do Museu de Artistas Vivos pela monarquia francesa. Inaugurado em 24 de abril de 1818 – data simbólica para os monárquicos, dia do segundo aniversário do regresso de Luiz XVIII a França –, sua criação se dá de forma estrategicamente política, pois o museu, de acordo com Lorente (2008), foi concebido de forma a se tornar propaganda política deste monarca no poder. Diferente da concepção de museu que temos hoje, este museu foi dedicado a ser um espaço comum para a educação de artistas, que podiam utilizá-lo de forma a aprender imitando os grandes mestres.

Na mudança de século, o modelo de museu do século XIX entra em crise e começa a ser suplantado por experimentos museísticos utópicos e inovadores. Embora a produção moderna de arte ainda não estivesse consagrada, estes novos experimentos nas estruturas das exposições de obras de arte prometem um radical impacto na sua concepção em longo prazo. Nesse novo museu, o que predomina em sua criação é a concepção de um espaço dedicado às vanguardas da arte moderna, excluindo-se a arte de sentido acadêmico e tradicional. Se a arte moderna passa por diversas alterações, também o espaço em que é exibida precisa ser transfigurado, e é essa passagem que discutiremos neste artigo.

Pretendemos relacionar o desenvolvimento das novas tecnologias em relação aos museus, dando origem a novas versões, contemporâneas ao período pós-moderno da arte. Por *novas tecnologias* da comunicação ou *novos media*, entendemos sua expressão de acordo com aquilo que é considerado emergente em cada período, em relação com aquilo que o deixa de ser (Mello, 2008). A utilização das novas mídias como aparato artístico e a obra que se origina dessa experimentação já prevê novas formas de exibição e algumas alterações na estrutura museográfica. Com isso, pretendemos apontar não somente as alterações ocorridas na concepção dos museus em relação à produção, mas também a utilização dessas novas tecnologias para a democratização do acesso dos acervos, das exposições e/ou de toda estrutura, de forma a trazer um grande público para seus interiores. Objetivamos mostrar o modo como a constante hibridação da arte ocasiona a hibridação das novas instituições de arte, fazendo com que se torne impensável compreender esses espaços sem a utilização dos meios comunicacionais, que vão se renovando a cada época, sendo logo incorporados por estes. Para isso, partiremos da concepção de museu moderno, demarcando as transformações acarretadas pelas novas tecnologias, a fim de apresentar o modelo mais condizente com o período contemporâneo, que são os Centros Culturais.

### **Novas tecnologias de reprodução e o impacto no campo artístico**

O desenvolvimento dos meios de comunicação ao passar dos séculos acarreta grandes transformações no fazer artístico, colocando em xeque a antiga indústria do belo. Segundo Walter Benjamin (2017), a obra de arte sempre pôde ser reproduzida, mas a sua reprodução por meios técnicos é algo recente, datado de inícios do século XIX. Não só a técnica litográfica registraria um avanço nesse quesito, mas principalmente a fotografia, pois esta viria a ultrapassar as artes gráficas logo nos seus começos, poucas décadas após a invenção da litografia<sup>1</sup>. Para Valéry:

É preciso estarmos preparados para aceitar a ideia de que inovações dessa dimensão transformam toda a técnica das artes, influenciando assim o próprio nível da invenção e

chegando finalmente, talvez, a modificar como que por artes mágicas o próprio conceito de arte (Valéry *apud* Benjamin, 2017: 09).

Os abalos que a disseminação da técnica fotográfica ocasionou nas artes plásticas já são bem conhecidos. Com a fotografia, a mão do artista liberta-se de reproduzir as imagens tal e qual são vistas. O processo criador se exime da representação tradicional e se liberta para a criação livre, uma vez que a fotografia capta de forma rápida a imagem apresentada. No entanto, Benjamin nos chama a atenção para pontuais mudanças que as reproduções acarretam, pois “por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra” (2017: 13).

Para explicar esse fenômeno, Benjamin, através de seus estudos sobre fotografia, cunha o conceito de “aura”. O declínio da aura, apontado pelo autor, está cada vez mais ligado à vontade de fazermos as coisas se aproximarem de nós. Ao retirar o “invólucro” da obra de arte, as formas de recepção estética se transformam. Não é mais preciso visitar seu local de apresentação, através da reprodução podemos ter contato com determinada obra artística. É nesse sentido que Benjamin explica que seu valor de culto é subtraído pelo valor de exibição.

Apresentar tais argumentos é importante para pensarmos as mudanças que as técnicas de reprodução ocasionaram nas instituições artísticas. A partir do momento em que a obra de arte perde a sua “aura”, a possibilidade de exposição cresce em grande proporção. O que ilustra essa questão é o proposto por André Malraux (2015) em *O museu imaginário*, publicado integralmente em 1965<sup>2</sup>. Nesse livro, Malraux interroga a concepção de museu e pontua que as reproduções fotográficas acarretaram uma metamorfose profunda nas obras de arte. Entende como verdadeiro museu o lugar de origem das obras, local para o qual foram criadas, e que, por consequência de grandes disputas de poder, com o tempo houve diversas alterações ocasionadas pela retirada das obras de seus locais, passando a serem entalhadas em museus. Através de fotografias de obras de arte da antiguidade, ele reconta suas histórias e seus sentidos primevos, ligando-as a seus locais de origem e sua função, e também descreve/relata como a visita de artistas modernos ao museu, a exemplo de Cézanne, ao redesenhar obras de grandes mestres, acaba se transformando em um estudo à sua maneira, a fim de reforçar sua identidade frente a seus antecessores. Não é mais necessário copiar aquilo que a fotografia fazia com maestria, é preciso criar seu próprio estilo de distinção.

O “museu sem paredes” criado conceitualmente por Malraux não é a primeira e nem última tentativa de interrogar o sentido afirmativo dos museus. Muitos artistas no início do século XX já questionavam a prática legitimadora destes. Marcel Duchamp, ao propor seus *ready-mades*, nos “faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obra de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. É justamente o continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu” (Cauquelin, 2005: 93-94). Percebendo o poder cada vez maior que é concedido às instituições artísticas, Duchamp cria através de suas ‘valises’ ou ‘maletas’ um museu portátil, reunindo a maior parte de suas obras em miniatura. A primeira versão foi elaborada em 1934, criando a partir de 1935 uma série delas, concluindo em 1941. Concebeu assim um museu de reproduções portátil e móvel.

As proposições de Malraux aproximam-se das propostas atuais das novas instituições contemporâneas, a de disponibilizar obras de seus acervos *on-line* ou até mesmo a de apresentar uma exposição integralmente pela internet. Através de alguns exemplos fica claro a forma como as técnicas de reprodução ocasionam transformações não só na prática artística, mas nas instituições e no mundo da arte como um todo. Devido a estas críticas, os museus passariam a se adequar à nova realidade, incorporando em suas práticas o que há de mais recente na tecnologia da comunicação.

A noção de um museu aberto ou de um museu infindável dialoga também com as concepções do pai do movimento modernista na arquitetura, Le Corbusier. Ao debater esta nova realidade e sua velocidade na criação e incorporação de novos modos e conceitos, Corbusier rascunha o seu museu infinito: uma estrutura concêntrica que cresce continuamente a medida que novos objetos são incorporados ao acervo. A figura de um museu sem fim é análoga a um só tempo ao conjunto de discursos legitimadores que, no avanço de seus mundos sociais, passam a reconhecer e absorver novas formas de manifestação cultural, mas também de uma possibilidade plástica do espaço, trabalhado em continuidade e progressão em sua tentativa de chancela simbólica do que abriga.

Assim como o museu imaginário de Malraux, o debate por um museu infinito de Corbusier alinha-se a uma percepção contemporânea que inaugura na arte núcleos sociais inovadores, mundos outros, reconhecidos e argumentados através de padrões de *artificalização* (Shapiro, 2007). Materialmente impossível, o museu infinito encontra espaço na atualidade ao ser virtualizado: as paredes de suas galerias são substituídas por comandos de programação e tecnologias que recriam ou criam os espaços num mundo outro, que existe em si e para si apenas no campo cibernético.

Nesse contexto, se o museu sofre alterações é porque a própria arte é constantemente reiniciada, de modo que as alterações formais, conceituais e também físicas de seus processos exigem uma reformulação dos espaços que a abrigam. Se discutirmos a proliferação dos equipamentos museísticos contemporâneos à esta luz, o novo museu torna-se uma solução epistemológica e responsiva à uma nova arte. A socióloga francesa Roberta Shapiro explica estas dinâmicas inauditas através do fenômeno social da *artificalização*. Para a autora esse fenômeno consiste na “transformação da não-arte em arte” (*Ibidem*: 135), isto é, uma recolocação de um *corpus* de objetos inicialmente desprovidos de valor artístico sob uma nova ótica, um deslocamento do conceito social de arte para abarcar novos elementos cujo valor está migrando. Para Shapiro, este fato relaciona-se à virada pós-moderna, na qual a “ênfase passou a ser colocada sobre a arte como atividade mais do que como objeto. Tal ênfase pode estar relacionada com a virada pós-moderna dos mundos da arte depois de 1960 e com a banalização das performances” (*Ibidem*, 140). A *artificalização* é, portanto, um meta-fenômeno, não apenas relacionado à redefinição do objeto artístico, mas também aos mundos sociais remodelados e inaugurados por instituições e agentes (museus, críticas, fruidores, entre outros). Ao ser uma manifestação que se horizontaliza na sociedade, suas consequências são de ordem social mas também material, de modo que,

A atribuição da nova categoria (arte) é acompanhada por uma transfiguração das pessoas, dos objetos, das representações e da ação. O processo é, ao mesmo tempo, simbólico e prático, discursivo e concreto. Trata-se de requalificar as coisas e enobrecê-las: o objeto

torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público, etc (Shapiro, 2007: 137).

Assim, se o “objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista”, os espaços em que esta criação se insere tornam-se, conseqüentemente, locais de exibição, não mais apenas museus – no conceito novecentista do termo –, mas prismas simbólicos onde estas outras atividades são circuladas, discutidas e pensadas. O museu contemporâneo, em suas mais diversas facetas – centros culturais, galerias híbridas, entre outros –, organiza-se como solução às dinâmicas da *artificalização* e suas operações de simbolização, legitimação discursiva e reestruturação material destes bens. Como pontuado por Archer, vive-se um tempo de fronteiras porosas, de retroalimentação entre os campos e os saberes, onde “tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas. A cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro” (Archer, 2001: 156).

### **Centros culturais: origem e desdobramentos**

Apontamos acima a crise que os modelos de museu do século XIX sofreram na virada do século em decorrência de novos experimentos museísticos. Talvez, mas não é possível precisar, tenha sido o MoMA (Museum of Modern Art de Nova York) o novo modelo de museu que tenha apresentado e imposto, na sua primeira década de vida, o triunfo da dita modernidade artística. Porém, é verdade que esse museu, em meados do século XX, converteu-se no novo modelo internacionalmente imitado (Lorente, 2008).

O museu foi inaugurado em 1929 em uma sede provisória através da iniciativa de três poderosas mulheres colecionadoras de arte moderna: Abby Rockefeller, Lillie Bliss e Mary Sullivan. Somente em 1932 ganhou sede própria, que seria inaugurada em 1939, dez anos após o período experimental, conseguindo cada vez mais público para suas exposições. À frente da formulação do MoMA nova-iorquino estava o então diretor do museu, Alfred H. Barr, responsável pela pesquisa arqueológica de formulação do museu. Barr passou anos visitando outros museus europeus e realizando pesquisas; através delas ele cria algo além dos modelos já concebidos anteriormente. As tentativas europeias de materialização de ideias modernas em longo prazo para os museus foram gradativamente fracassando devido às guerras e disputas políticas de cada país, em que o conservadorismo crescia substancialmente. Com isso, os Estados Unidos, como potência econômica e política emergente, apresentava-se como solo fértil para novas concretudes museísticas modernas.

Interessante apontar é que o modelo que Alfred H. Barr inaugura através do MoMA será disseminado durante todo o período moderno para diversos países do mundo, cuja concepção é perpetuada até a atualidade. O modelo do cubo branco, nome pelo qual ficou conhecido, retirou do espaço expositivo todos os vestígios que ele ainda estabelecia com a arte tradicional. Em lugar de ornamentos, estruturas lisas; no lugar de cores ou estampas de tecidos, paredes brancas; em lugar da iluminação natural, as janelas são lacradas e a luz que predomina é a artificial. Essa nova noção de espaço de arte instaurado pelo MoMA foi idealizada para abarcar em seu interior obras da vertente modernista da arte, cuja concepção foi pensada de antemão para ser exposta em um ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo. Nesse espaço de exposição asséptico e atemporal:

(...) a obra de arte é individualizada e apresentada em ambiente homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas do edifício. A obra assim se destaca como uma coisa em si mesma e também contracenando com outros trabalhos de arte dispostos no mesmo ambiente, formando uma composição balanceada espacialmente (Grossmann, 2002: 13)

Mas, como questão primordial apontamos o MoMA, não só pelo sentido de inovação e originalidade que ele proporcionou ao campo da história da arte, mas também pelo protagonismo na legitimação de novos meios e suportes. Através dos estudos de Alfred H. Barr e seu contato intenso com a Bauhaus, o talvez o tenha influenciado a entender o moderno na arte como uma constante relação entre as mais diversas formas de arte (Tacca, 2015). Com isso, Barr inclui em seu projeto para o MoMA os departamentos de “artes mecânicas”, como a fotografia, o cinema, o design e a arquitetura, ainda na década de 1930. O museu começou a colecionar fotografia moderna em 1930 e em 1940 criou um departamento específico para a produção desse meio. O departamento curatorial de arquitetura e design foi fundado em 1932 e o de filme em 1935, com o nome de *Film Library*<sup>3</sup>. O museu é pioneiro também no colecionismo das artes do tempo, como as artes com novas mídias<sup>4</sup> e as artes performáticas, aquisições que começaram ainda na década de 1960, momento de emergência dessas práticas. Percebemos assim, em um rápido levantamento, que essa instituição sempre se mostrou importante para a legitimação de novos meios e suportes, como os tecnológicos.

No entanto, por mais que o MoMA tenha inaugurado um modelo de museu que seria amplamente copiado, é no seu contra modelo que estamos interessados, o Centro Pompidou. Este daria um grande passo não somente na aceitação de novos meios e suportes como concepções artísticas, inclusão já realizada pelo MoMA, mas também em relação à fusão das artes que se agrupariam em um mesmo local, com um projeto voltado para trazer para dentro desse espaço um público cada vez maior e diversificado.

É no contexto das revoltas estudantis e movimentos contestatórios provenientes de maio de 68, em que o MoMA sofreu grande represália, que o presidente da França, Georges Pompidou, anunciou, em 1969, sua intenção de criar em Paris um novo Centro Cultural. O projeto pretendia a criação de uma grande biblioteca para fins públicos acoplado a um museu que resguardaria a coleção de arte moderna nacional, acrescido ainda de espaços para o desenho, investigação acústico-musical, galerias para exposições temporais, auditórios para teatro, concertos, conferências, cinema, entre outros. O então presidente pensava que o empenho na criação desse espaço poderia ajudar a superar as tensões que haviam dividido a França, e conseguir que Paris tivesse novamente o reconhecimento de capital artística internacional (Lorente, 2008).

Essa concepção de centro cultural surge de forma a entender as artes e a cultura de forma ampla e integradora, reunindo áreas do conhecimento que antes haviam se desenvolvido muito isoladamente e muito distantes do contato com a sociedade. Esse “equipamento cultural misto”, como aponta Lorente (2008), seguia o exemplo das *Maisons de la Culture*, abertas nos anos 1960 pelo Ministro André Malraux, o mesmo que concebeu o “museu imaginário” já citado. O novo centro cultural consistiria de quatro departamentos: a Biblioteca Pública de Informação (BPI); Instituto de Pesquisa e de

Coordenação Acústica Musical (IRCAM); Centro de Criação Industrial (CCI); e o Centro Nacional de Arte Contemporânea (CNAC).

Em 1974 morre o então presidente da França, e Robert Bordaz, presidente do centro desde 1970, nomeia o espaço de Centro de Arte e Cultura Georges Pompidou (*Centre d'Art et Culture Georges Pompidou*). O centro foi inaugurado somente em 1977, exibindo uma arquitetura *high-tech*, estruturado com um sistema de conexões, tubos e cabos de aço. Foi criado um concurso pelo próprio presidente da França para escolha dos arquitetos, em que venceram os jovens Renzo Piano e Richard Rogers. Seu conceito foi pensado de forma a externalizar toda a estrutura do prédio, parte inovadora do projeto. A parte externa é apresentada com grande diferença em relação a tudo que já fora criado, com exceção do teto, que deixava à mostra as tubulações. Segundo Lorente:

O projeto arquitetônico era, em suma, filho do espírito rebelde dos anos sessenta, influenciado pelo brutalismo e pelo pop: um passo do funcionalismo racionalista ao antimonumento irreverente. À medida que sua construção avançava, levantou protestos ferozes do público e da imprensa porque a arquitetura de engenharia era considerada adequada para estruturas comerciais ou recreativas, como o Palácio de Cristal ou a Torre Eiffel, e não para museus ou monumentos (...)<sup>5</sup>. (2008: 272)

Embora o Centro Pompidou não tenha se constituído em um novo paradigma museístico, como o MoMA nos anos 1920, sua criação marcou um período histórico distinto entre essas duas concepções de museus, o moderno e o contemporâneo. Esteticamente idealizado como um espaço que aparenta constante reformulação, o Centro Georges Pompidou ratifica uma distinção entre a objetualidade moderna e outra, mais expandida, do contemporâneo, que incorpora a experiência artística em suportes até então inauditos. Embora ainda emule as concepções do cubo branco, inauguradas anteriormente pelo MoMA, o museu como objeto arquitetônico – numa experiência anti-retina duchampiana – instiga um debate na própria redefinição do campo, sedimentando experiências até então muito pontuais e parcamente exploradas. Ao apresentar-se como um museu em construção, o espaço chancela também olhares pouco ortodoxos, flertando com uma noção de anti-curadoria ou anti-exposição que se expressa, por exemplo, no projeto desenvolvido pelo cineasta francês Jan-Luc Godard em 2006. Em uma retrospectiva de seu trabalho intitulado *Voyage(s) en Utopie*, Godard propõe uma exibição que se encontra, ela própria, em constante processo de reformulação, apresentada ao público propositadamente aberta e por acabar: fios soltos, mobiliários espalhados, peças sem a tradicional arrematação por molduras. Este comportamento experimental e híbrido lançará as bases para a proliferação posterior de outros tantos espaços expositivos que ecoam o caráter performativo da instituição.

São incontáveis as instituições que são hoje denominadas como centros culturais e que proliferaram após ou concomitante à abertura do Centro Pompidou. Esses centros não são museus no sentido estrito da palavra, trata-se de centros culturais, que podem ser privados ou públicos. De acordo com J. Pedro Lorente (2008), tais espaços contemporâneos optam por essa nomenclatura, principalmente para serem nomeados de forma indeterminada, não abarcando em seu interior nenhuma exposição permanente, ou mesmo para que não sejam assimilados a nenhuma convicção estética. Contudo, com a popularidade desses modelos:

Um conjunto grande de itens que caracterizavam e distinguiam os centros culturais dos museus de arte, como a diversidade de atividades oferecidas, foram também, com o tempo, incorporados por eles. De outro lado, os atributos que tradicionalmente singularizavam os museus de arte frente a outros espaços e instituições que promovem exposições de objetos artísticos, como muitos pesquisadores vêm demonstrando, hoje não os diferenciam mais (Dabul, 2008: 259).

Profissionais e estudiosos de museus, por exemplo, já incorporaram diversas outras instituições ao redefinirem a categoria *museu* em 2001, numa assembleia geral do *International Council of Museums* (ICOM), em Barcelona, nela agora incluindo também “centros culturais e outras entidades voltadas à preservação, manutenção e gestão de bens patrimoniais tangíveis e intangíveis” (Loureiro, 2004: 97). Assim, possuir ou não possuir acervo ou não abrigar uma exposição permanente deixou de ser um item constitutivo dos critérios para estabelecer extensamente essa categoria.

De forma a apresentar ao leitor um modelo institucional vigente no século XXI, dentre inúmeros centros culturais elegemos a Associação Cultural Videobrasil como um caso exemplar no Brasil, de intensa relação e utilização das novas tecnologias. No entanto, acreditamos que seja a tarefa do pesquisador agir na contramão dos discursos ditos oficiais, contribuindo com novas histórias, que muitas vezes são desconsideradas nos estudos acadêmicos. A escolha por essa instituição não é casual, mas situada dentro de uma cartografia de um momento histórico de revisão e revisitação, como também pela necessidade, como apontou Walter Benjamin, de se fazer um exercício de contar a história da arte a contrapelo, apontando a importância desse Centro Cultural para o Brasil e para o sistema das artes. Escolher o Videobrasil partiu de um questionamento das instituições e produções dominantes.

### **Associação Cultural Videobrasil: um modelo a ser estudado**

O Videobrasil não se tratava inicialmente de um centro cultural, surgiu como um Festival de exibição de vídeo no ano de 1983. O Festival, em seus primórdios, foi pensado para exibir e dar espaço à exibição de obras em vídeo no geral, tendo como predominante na sua primeira edição experiências de uma geração de produtores independentes — que cresceram assistindo TV —, em um embate com a televisão brasileira, com um projeto de renovação da sua linguagem. O projeto dos produtores nessa primeira edição explora várias possibilidades expressivas do vídeo, em performances e instalações, para além do uso televisivo, o que insinua a ligação do festival com o campo das artes.

Concebido por Solange Farkas<sup>6</sup>, juntamente com seu sogro, Thomaz Farkas<sup>7</sup>, o festival de vídeo é criado após uma crise do Super-8<sup>8</sup> e o aparecimento efetivo das câmeras videográficas no mercado brasileiro. É estratégico na divulgação e na legitimação simbólica da rede de lojas *Fotoptica* — que vendia equipamentos eletrônicos — ramo de negócios da família Farkas. Thomaz Farkas assume em 1960 os negócios da família e essa estratégia de promoção das lojas e transações mercadológicas já era atividade comum para essa rede, pois no período de 1974 a 1980, junto com Marcos Gaiarsa, então diretor do departamento de propaganda e promoção da *Fotoptica* nos anos 1980, financiavam o Festival Nacional do Filme Super-8, e em 1983 criaram e financiaram o Videobrasil.

De acordo com Solange Farkas (2007)<sup>9</sup>, o Videobrasil, tem desde os primórdios a capacidade de exibir, premiar, debater e intercambiar trabalhos de arte eletrônica nacional e internacional, tendo aparecido

em um momento em que o vídeo ainda procurava um lugar de exibição para sua linguagem. Sobre o festival, Solange Farkas relata:

Esse festival nasceu em 1983 para aglutinar esse campo intelectual em torno de um espaço de exibição, premiação e intercâmbio entre os setores da produção audiovisual que o vídeo questiona. Funcionou como espaço da articulação espontânea da produção local e promoveu sua conexão com a arte internacional, especialmente a partir de 1985. Mas, na dialética desse processo de internacionalização, o Videobrasil sempre esteve preocupado com a procura e a determinação da nossa identidade audiovisual como latino-americanos e, mais amplamente, como produtores do Hemisfério Sul (Farkas, 2007: 219-220).

A abordagem que utilizamos na dissertação de mestrado intitulada *A Videoarte no Brasil: Uma perspectiva histórica – O Festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso* (2017), concentrou-se no período compreendido entre 1983, ano da primeira edição do evento, e 2001, quando ele já aparece consolidado em torno da produção artística. Para melhor compreensão desse processo de transformação, organizamos uma reflexão histórica do festival a partir de três etapas e períodos: 1ª Etapa (1983-1985); 2ª Etapa (1986-1990); e 3ª Etapa (1992-2001). As diferentes etapas correspondem a mudanças em vários aspectos do Videobrasil, que dizem respeito, entre outros, ao financiamento das edições e as formas de patrocínio, os agentes envolvidos na organização, aumento de porte, internacionalização, mas principalmente com relação ao papel da videoarte no interior da mostra.

Na 1ª etapa (1983-1985), o foco do festival era voltado para produtores interessados em fazer TV e a arte se evidenciava como uma pequena vitrine, com videoperformances na abertura do evento, realizadas por Otávio Donasci, e videoinstalações amadoras, criadas em sua maioria pelo pessoal da TVDO, produtora de vídeo. A presença artística era pequena, contando com poucos nomes, mas de uma vertente inovadora do campo artístico. O porte do evento era médio e a organização precária, com patrocínio de empresas e indústrias de equipamentos eletrônicos, sem apoio de leis de incentivo.

Na 2ª etapa do festival (1986-1990), constatamos uma ampliação da vitrine da videoarte, trazendo obras internacionais desse tipo de segmento da arte. O foco da mostra competitiva continuava sendo para produtores interessados em trabalhar para a TV, evidenciando a ponte que procuravam fazer com canais brasileiros, embora as obras de caráter experimental e artístico crescessem nesse período. O festival adquire um porte maior, com mostras paralelas da videoarte internacional como vitrine. Com isso, as videoinstalações e videoperformances realizadas fora da mostra competitiva cresceram e assumiram novas dimensões e preocupações, saindo aos poucos do amadorismo. O patrocínio expandiu-se, mas ainda com predomínio de empresas e indústrias de equipamentos eletrônicos. Passou a contar com leis de incentivo em 1986, com o advento da Lei Sarney.

Já na 3ª etapa (1992-2001), o festival optou por produções de caráter artístico e experimental e, em 1994, agregou a nomenclatura “artes eletrônicas” ao nome do evento. A periodicidade passou a ser bienal e nesse período foi criada a Associação Cultural Videobrasil, que colocou o evento no centro de um programa de pesquisa e fomento da produção do Sul geopolítico. É firmada ainda uma parceria com

o Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP), local em que o evento passou a acontecer. Nessa etapa, as videoinstalações assumiram outras dimensões e o festival passou a comissionar obras. A arte foi de coadjuvante para protagonista do evento.

Percebemos assim que a videoarte na primeira e segunda etapas era secundária, um chamariz, pois o principal objetivo era promover o pessoal da indústria cultural, tanto os consagrados quanto os recém-chegados. A arte é agregada ao festival com a finalidade de criar valor simbólico à produção que visavam promover. Por exemplo, o fato de convidarem artistas com grande visibilidade no campo artístico experimental, a exemplo de José Roberto Aguilar e Otávio Donasci, foi estratégico para a legitimação do festival como espaço cultural. E mais, uma vez que espaços de exposição para esse tipo de arte, não tradicional, eram escassos nesse período no Brasil, os artistas agiam como uma espécie de vale-tudo, a fim de realizarem e exibirem suas obras. A liberdade que o festival oferecia, funcionando na contramão de circuitos artísticos tradicionais, foi primordial para o crescimento e a visibilidade dos experimentos com a arte do vídeo dos anos 1980 em diante.

Após mais de 30 anos, o Videobrasil possui hoje um dos mais ricos acervos de vídeo e performance do Sul geopolítico, que ultrapassa três mil títulos. O acervo se constitui de vídeos que passaram pela mostra competitiva, de todas as regiões representadas; doações de artistas, que concederam seus trabalhos no intuito de os resguardarem em um local capacitado; trabalhos históricos da videoarte internacional, que em muitas edições estiveram presentes na mostra; importantes registros e documentários produzidos pela própria instituição, documentos e publicações, que estão facilmente disponíveis *online* ao público no site da associação (<http://site.videobrasil.org.br/>). Foi em torno desse acervo que a instituição se firmou nos anos 1990.

Até então, não havia sede própria, funcionando ainda no MIS (Museu da Imagem e do Som), local que resguardava o significativo acervo. A inauguração de uma sede própria, o Galpão VB, só se deu recentemente, em outubro de 2015:

O espaço de 800m<sup>2</sup> abriga galeria, sala de vídeo, sala de leitura e jardim com arena aberta. Na Sala de Leitura, os visitantes têm acesso à Videoteca, com mais de 1.300 obras, registros de performances e documentários; uma biblioteca de artes visuais com mais de 3.000 títulos; e à PLATAFORMA: VB, ferramenta on-line de pesquisa e curadoria. (on-line, Site Videobrasil)

Vemos no Videobrasil uma tentativa de pensar uma instituição contemporânea dentro do contexto virtual, que se realiza como um *work in progress*, com o intuito de disponibilizar seu acervo ao público e a pesquisadores, acervo este que vai além de suas obras, reunindo toda a sua história, debates, depoimentos de artistas, curadores e convidados. Nesse sentido, assemelha-se ao proposto por André Malraux (2015), em pensar um “museu sem paredes”, ao digitalizar e ceder seu acervo e conteúdo das exposições. Os catálogos, vídeos, depoimentos e coleções disponibilizados *on-line* são importantes dispositivos de democratização à informação.

Com a expansão do campo artístico e o advento de novas tecnologias, as instituições de arte contemporânea precisam pensar novas práticas arquivais, de forma a documentar, catalogar e

preservar as obras de arte. Apontar como a Associação Cultural Videobrasil lida com a efemeridade das obras, assim como a forma como organiza seu acervo, narra seus processos aquisitivos e dispõe ao público sua história. Segundo Arantes, “a catalogação de uma determinada obra faz parte intrínseca do processo de validação e legitimação institucional de uma produção” (2015: 170), em que, a partir de seu estudo e análise, podemos perceber e apontar a narrativa histórica defendida pela instituição, que tende a priorizar eixos conceituais ou de linguagem.

### **O Videobrasil no contexto das novas mídias**

De acordo com Christine Mello, no contexto emergente das novas mídias “o compartilhamento do vídeo diz respeito às transformações que ocorrem na produção, na recepção e na distribuição do vídeo” (Mello, 2008: 195), e principalmente, “nos ambientes interativos e no circuito das redes de comunicação digital, onde há a sua transmutação de formato audiovisual *off-line* para o compartilhamento com formatos de distribuição interativos e *on-line*” (*Ibidem*: 196). Nesses circuitos de comunicação, o vídeo passa por uma reconfiguração que descentraliza seu código, o que faz com que ele compartilhe da lógica das redes digitais, dos ambientes virtuais e de seus respectivos arquivos (*Ibidem*). Christine Mello descreve as novas mídias como:

(...) uma expressão cuja compreensão é mutável, variando de acordo com aquilo que é considerado emergente e aquilo que o deixa de ser, entre aquilo que é novo e aquilo que é superado no ambiente tecnológico. Nos anos 1970, trabalhar com novas mídias significava trabalhar com vídeo, xerox, videotexto, entre outros meios; no século XXI trabalhar com novas mídias significa trabalhar, por exemplo, com linguagens digitais e com a biotecnologia (Mello, 2008: 210).

Aqui, a arte produzida com as novas mídias é caracterizada por sua hibridez, sendo constantemente apropriada e ressignificada umas nas outras. No meio digital elas deixam de ser consideradas “como contextos particulares de linguagem e passam a promover a conexão e o compartilhamento das mais diversas informações, como ambientes propícios para toda a comunicação contemporânea” (*Ibidem*: 199), não ficando mais restritas a seus circuitos e agentes.

Esse fenômeno que se interconecta com diferentes naturezas e linguagens é conhecido como convergência das mídias, e “diz respeito aos processos de digitalização da imagem, do som e do texto, assim como permite a tradução de todo e qualquer meio analógico (como a fotografia, o cinema e o vídeo) para os meios digitais” (*Ibidem*). Essa transmutação entre os meios analógicos e digitais, de uma lógica para outra, coloca ambos em crise, causando um estranhamento entre os meios. No entanto, superada essa estranheza, o campo das novas mídias no Brasil, no início do século XXI, já consolidado, constrói um caminho próprio por meios de circuitos artísticos específicos, sendo incorporado paralelamente aos espaços institucionais, e o Videobrasil evidencia um importante papel em seu desenvolvimento.

A partir dos anos 1990, como indicamos, período de intensa acumulação tecnológica, há uma maior hibridez entre os meios com o advento do digital. A instituição foi se constituindo gradativamente em torno desse período de transformações das tecnologias, de hibridismos e constantes mutações das fronteiras, diluídas pelo processo de globalização, e ela não escapou à sua lógica. Uma das missões

mais difíceis é a tarefa de preservação do acervo tecnológico. O vídeo está entre as mídias mais difíceis de serem conservadas, e custam muito. Pensando nisso, a equipe do festival, liderada por Solange Farkas, já na 9ª edição (1992) – que aconteceu fora do MIS e contava com a parceria do SESC –, encabeçou um plano de conservação para essas obras. Sobre o episódio, em uma entrevista concedida a Fabio Cypriano, Solange Farkas conta:

Manter uma coleção de vídeo demanda uma estrutura de conservação, um investimento significativo, além de um conhecimento muito específico, que requer atualização permanente. Há 22 anos, isso era ainda mais difícil. A percepção dessa demanda, de nossa responsabilidade em relação à coleção gerada pelo Festival, acabou sendo um dos principais fatores que nos levaram a criar a Associação Cultural Videobrasil, em 1991. Começamos a nos organizar como instituição, de fato, para cuidar do acervo. Quando criamos a Associação, chamamos a Patrícia Di Filippi, que coordenou por muitos anos a divisão de conservação da Cinemateca, para desenhar um projeto de reserva técnica para nós (Farkas, 2014: 280).

Embora com a chegada da mídia digital, conservar essas obras sempre foi um desafio para a associação. No contexto das tecnologias midiáticas, o que hoje pode ser considerado de ponta amanhã pode se tornar obsoleto. Com isso, a Videobrasil realiza um extenso trabalho de diálogo com os artistas, para entender as relações com o suporte, de forma a mantê-los sempre atualizados, sem que percam as suas características e identidade. Segundo Farkas, “o desafio permanente é encontrar meios de vencer a obsolescência das tecnologias e dispositivos que os artistas usaram” (*Ibidem*: 283). A captação de recursos para manter a sobrevivência dessas obras, segundo Farkas, é feita por meio da inscrição de editais de conservação, uma vez que o apoio de outras instituições é escasso. Ainda assim, o acervo sobrevive, e é a coleção mais completa da memória do vídeo brasileiro. A associação busca não só salvar essas obras, mas por meio de exposições, pesquisas e curadorias, ativá-las e recontextualizá-las constantemente. Nessa lógica, foi criada a PLATAFORMA:VB, espaço *online* que reúne entrevistas de artistas falando de suas obras, de suas experiências no festival, e como ele foi caro para fomentar seus trabalhos. Com isso, a associação aproxima seu acervo das instituições de ensino e o torna acessível para pesquisadores, interessados em sua história e seus produtores, que não possam ter um contato físico com o material através da associação, que hoje situa-se/localiza-se em Galpão próprio em São Paulo<sup>10</sup>.

É interessante observar também a forma como a instituição se adequa às novas demandas de público, tornando a comunicação de suas exposições acessíveis, disponibilizando informações de cada obra exposta não só por ação educativa, mas por meio das redes sociais. As redes sociais utilizadas pela instituição, a exemplo do *instagram*, têm sido uma importante ferramenta para que o Videobrasil divulgue suas exposições, assim como suas residências artísticas, festivais e exposições oferecidas. Cada vez mais, o espaço lança mão dessas tecnologias e redes sociais de forma a adquirir uma melhor comunicação com seu público, proporcionando acessibilidade no conhecimento e conteúdo das exposições e do acervo histórico.

Santaella expõe a diferença da arte das redes e nas redes. Na arte das redes seria impossível pensar sua criação sem o seu meio específico, a internet, pois esta “joga com seus protocolos e suas virtualidades técnicas, tira partido do vírus e aproveita o potencial dos *softwares* e *hardwares*”

(Santaella, 2010: 293). Já a arte nas redes, a internet é utilizada como meio de distribuição, sendo apenas uma ferramenta eficaz, mas substituível. A utilização das redes pelo Videobrasil se encaixa nessa última categoria, mas de forma a democratizar o acesso de seu acervo, tornando seu conteúdo acessível, embora em muitos momentos esbarre em questões de direitos autorais.

### Considerações Finais

Longe de esgotar os estudos sobre instituições culturais, esse ensaio apresenta apenas breves apontamentos de histórias mais gerais, focando-se na história do Videobrasil como instituição cultural contemporânea. No período pós-moderno, como fica claro, não podemos fechar tais modelos em concepções pré-concebidas, pois tudo está em constante mutação e cada história é particular e digna de análise. À luz de lançarmos novos estudos a entender o funcionamento de instituições que lidam de forma mais intensa com tecnologias da comunicação como partes constituintes de seus acervos, ou até mesmo de seus usos para melhor visibilidade do mesmo, apresentamos o Videobrasil como um caso a ser ainda amplamente compreendido. Acreditamos que ainda há muito a ser investigado e teorizado, mas pensamos que nossos breves apontamentos podem ajudar a abrir novas perspectivas de estudos críticos sobre instituições culturais do século XXI. Pensar como certas instituições, como o Videobrasil, utilizam-se das ferramentas digitais ou virtuais, não só a serviço da democratização ou divulgação de sua história, mas para construir determinadas narrativas, é um dos pontos cruciais que pretendemos tratar futuramente.

### Referências

- ALMEIDA, Thamara Venâncio de. *A videoarte no Brasil: uma perspectiva histórica – O Festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso*. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) - UFJF. Juiz de Fora, 2017.
- ARANTES, Priscila. *Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Site oficial. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/>>. Acesso em: 13 jul. 2018.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão)*. In: *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CENTRE POMPIDOU. Site oficial. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/en>>. Acesso em: 29 jul. 2018.
- DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. *Revista Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, jan./jun. 2008, p. 257-278.
- FARKAS, Solange. O Videobrasil e o vídeo no Brasil: uma trajetória paralela. In: *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007, p. 219-223.
- FARKAS, Solange. Arquivo vivo: Uma entrevista com Solange Farkas / por Fabio Cypriano. In: *Memórias inapagáveis: um olhar histórico no Acervo Videobrasil / Organização de Agustín Pérez Rubio*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2014.
- GROSSMANN, Martin. Apresentação: Isso não é uma galeria de arte. In: O'DOHERTY, Brian.

*No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LORENTE, J. Pedro. *Los museos de arte contemporâneo: noción y desarrollo histórico.* Gijón: Ediciones Trea, 2008.

LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. Webmuseus de arte: aparatos informacionais no ciberespaço. *Revista Ciência da Informação*, v. 33, n. 2, mai./ago. 2004. pp. 97-105.

MALRAUX, André. *O museu imaginário.* Lisboa: Edições 70, 2015.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo.* São Paulo: Ed. SENAC, 2008.

MUSEUM OF MODERN ART. Site oficial. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

PINTO, Álvaro Vieira. *O conceito de tecnologia.* Volume I. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

POULOT, Dominique. O modelo republicano de museu e sua tradição. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (org.). *Inovações, coleções, museus.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SANTAELLA, Lucia. *A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiqüidade.* São Paulo: Paulus Editora, 2010.

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? *Sociedade e Estado*, v. 22, n. 1, jan/jul 2007.

TACCA, Paula Cristina Dolenc Cabral. A “fotografia expandida” nos museus de arte moderna: as experiências do MoMA de Nova Iorque e do MAM de São Paulo. In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, 2015.

## Notas

\* Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: thamaravenancio@live.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8892-9145>>.

\*\* Doutorando em Sociologia pelo instituto de filosofia e ciências humanas da UNICAMP e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: henriquegrimaldi@hotmail.com. ORCID: <<http://orcid.org/0000-0001-8892-9145>>.

<sup>1</sup> A técnica litográfica, inventada em 1796 pelo alemão Alois Senefelder, e disseminada em inícios do séc. XIX, proporcionou à gravura, pela primeira vez, a possibilidade de colocar os produtos no mercado, não só em massa, como antes, mas em versões diariamente diversificadas (Benjamin, 2017).

<sup>2</sup> A primeira versão é datada de 1947; em 1951 foi publicada a segunda versão, com o título *Les Voix du Silence*. A versão que utilizamos corresponde à revista e aumentada em 1963, sendo publicada em 1965.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://press.moma.org/curatorial-departments/>>. Acesso em: 06 ago. 2018.

<sup>4</sup> Na década de 1960, quando falamos em artes com as novas mídias, apontamos majoritariamente para as artes se que utilizam do vídeo e/ou do super-8 para captar ações artísticas efêmeras, a exemplo da performance e dos *happenings*.

<sup>5</sup> Tradução livre dos autores.

<sup>6</sup> Solange Oliveira Farkas é natural de Feira de Santana (BA), formada em jornalismo e história da arte pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante os anos 1976 a 1979 trabalhou nos jornais *Tribuna da Bahia*, *A Tarde*, *Jornal da Bahia* e *Em Tempo*. Foi editora da revista *Fotoptica*, de 1976 a 1983, e curadora da Galeria *Fotoptica* de 1982 a 1989, ambas do fotógrafo Thomaz Farkas. É diretora e curadora do Festival Videobrasil desde 1992 e presidente da Associação Cultural Videobrasil, fundada por ela em 1991.

<sup>7</sup> Nasceu em 1924 em Budapeste na Hungria, com seis anos mudou com a família para São Paulo, e cresceu imerso no ambiente da fotografia, ramo de negócio da família. Seu pai, Desidério, foi sócio fundador da *Fotoptica*, uma das primeiras lojas de equipamentos fotográficos do Brasil, e após a morte dele, em 1960, Thomaz Farkas assumiu a direção dos negócios. É considerado um dos grandes nomes da fotografia moderna no Brasil. Lançou a revista *Fotoptica* em 1970 e inaugurou a Galeria *Fotoptica* em 1979, especializada em fotografia. Junto de Marcos Gaiarsa, então Diretor do departamento de propaganda e promoção da *Fotoptica* nos anos 1980, deram a iniciativa de criar o Festival Videobrasil em 1983. Na década anterior, ambos eram grandes apoiadores do Festival Nacional do Filme Super-8 (1974-1980). Gaiarsa morreu precocemente, em um acidente, em 1988, e Thomaz Farkas falece em 2011, com 86 anos.

<sup>8</sup> A Kodak para de produzir a película em 1982.

---

<sup>9</sup> Solange Farkas dirigido e curado o Videobrasil até os dias de hoje.

<sup>10</sup> Recentemente o Videobrasil anunciou em seu site que o Galpão VB será fechado, ganhando novo formato a partir de 2020. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/2223915>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

Artigo recebido em dezembro de 2018. Aprovado em abril de 2019.