

Curadoria em artes visuais

Ministério da Cultura, Santander e Santander Cultural
apresentam



PATROCÍNIO



PRODUÇÃO



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA
CULTURA



curadoria em artes visuais

um

panorama

histórico

e prospectivo

Gabriela Motta | Fernanda Albuquerque (orgs.)

SEMINÁRIO Curadoria em Artes Visuais

SANTANDER CULTURAL 2017

O Santander Cultural foi palco do seminário **Curadoria em artes visuais – um panorama histórico e prospectivo**, que propôs uma reflexão sobre a prática e o pensamento curatorial no mundo contemporâneo. O programa gratuito, organizado por Fernanda Albuquerque e Gabriela Motta, trouxe uma série de indagações que permitiram traçar um espectro sobre a atividade da curadoria, da sua gênese ao seu papel na reconfiguração de um mapa político da arte. Foram oito encontros com a participação de André Venzon, Cauê Alves, Ceres Storchi, Frederico Moraes, José Augusto Ribeiro, Marília Panitz, Marta Mestre, Moacir dos Anjos, Mônica Hoff, Nico Rocha e Suely Rolnik, que proporcionaram um espaço de fala ampliado tanto para os palestrantes quanto para os alunos. No programa das aulas foram abordados o caráter político, perspectivas educativas e dimensões históricas da curadoria contemporânea. A iniciativa esteve em sintonia com a proposta temática da unidade de cultura do Santander em Porto Alegre, no ano de 2017, e realizou projetos que analisaram, de forma mais profunda, o ofício curatorial.



Sumário

- 9 Curadoria em tempos urgentes
Gabriela Motta e Fernanda Albuquerque
- 15 “O papel do artista é fundamental para
se compreender uma sociedade.”
*Entrevista de Frederico Morais a Gabriela Motta
e Fernanda Albuquerque*
- 23 Afinal, o que é curadoria?
Marília Panitz
- 47 O saber-do-corpo nas práticas curatoriais
Driblando o inconsciente colonial-capitalístico
Suely Rolnik
- 77 A expansão continua?
Marta Mestre
- 83 Na construção de um pensamento
para o desenho de exposições de arte
Ceres Storchi
- 91 Sobre o desenho interpretativo e
o desenho de exposições
Nico Rocha
- 99 Arte contemporânea depois da globalização
José Augusto Ribeiro
- 107 Arte, curadoria e crise de representação
Moacir dos Anjos
- 129 Biografias

Curadoria em tempos urgentes

*Gabriela Motta
e Fernanda Albuquerque*

18 de maio de 2017.

Uma busca rápida sobre tal dia nos principais veículos de comunicação do mundo reaviva em nossa memória um dos mais graves episódios da crise política em curso no Brasil. Nesta data, em função da divulgação no dia anterior de uma conversa entre Joesley Batista, um dos donos da empresa JBS, e Michel Temer, presidente do país desde o impeachment de Dilma Rousseff, organizavam-se protestos contra o governo federal em diversas cidades. Na referida conversa, presidente e empresário discutem formas de barrar ou minimizar as investigações em andamento sobre a corrupção no poder público.

Nesta mesma data – e praticamente no mesmo lugar onde ocorriam os protestos em Porto Alegre, o centro da cidade – recebíamos os pesquisadores Cauê Alves, Mônica Hoff e André Venzon, palestrantes do primeiro encontro do *Seminário Curadoria em artes visuais – Um panorama histórico e prospectivo*. Realizado entre os meses de maio e julho de 2017, no Santander Cultural, em Porto Alegre, este programa propunha-se a desenvolver uma reflexão sobre a prática e o pensamento curatorial no mundo contemporâneo.

Naquele momento, a urgência das manifestações frente à crise política parecia relegar o debate sobre os modos e possibilidades de atuação da atividade de compartilhamento da arte – curadoria, afinal – para um lugar de quase alienação.

O urgente eram as ruas e não as salas refrigeradas do museu.

No entanto, logo ficou claro para todos, ou pelo menos para quem estava acompanhando a mesa de abertura e as demais palestras do seminário – e também para aqueles que acompanham as cada vez mais frequentes notícias sobre censura e ataques a instituições culturais – que não há arte, educativo, curadoria, gestão, crítica, sem política.

Em momentos de crise de poder, como este que vivenciamos no Brasil – e no mundo de modo geral –, em que o campo econômico pretende ditar todas as regras do jogo no qual se estruturam nossas concepções humanistas de sociedade, vem à tona a disputa ideológica possível de ser exercida no campo simbólico. As tentativas de interferência e regulamentação no livre espectro de contradições que conformam o universo da produção cultural é mais um meio de se tentar negar a infinidade de gentes, a multiplicidade de crenças, a desigualdade econômica e, inclusive, a arbitrariedade da própria arte, no seio das sociedades que as comportam.

É sempre bom reafirmar: o campo da arte, com todas as suas contradições no que tange ao seu financiamento e ao papel legitimador de determinadas instituições, ainda resiste enquanto espaço fundamental de liberdade e de criação. É por acreditar no exercício intelectual, na autonomia do pensamento, na capacidade de transformação de modos de representação, premissas fundamentais da esfera cultural, que se defende sempre e constantemente o debate crítico e a ampliação do campo do sensível. Jamais e sob nenhuma hipótese a sua regulamentação moralista e excludente.

Com essas convicções em mente, sem ignorar os paradoxos intrínsecos do campo artístico, pelo contrário, procurando exatamente estudá-los do ponto de vista da curadoria – e tendo o Santander Cultural como financiador e parceiro – delimitamos este seminário, agora transformado em livro. Organizado a partir de uma série de oito encontros¹ distribuídos ao longo de três meses, o programa abordava a atividade curatorial desde a sua gênese até questões que a atravessam na atualidade, como os contextos políticos e sociais de cada projeto, as perspectivas e desafios educativos, a relação com a crítica e as dimensões históricas da curadoria contemporânea.

A presente publicação reúne seis artigos de alguns dos pesquisadores² que participaram do programa. Neles, os temas abordados individualmente no seminário encontram-se retrabalhados textualmente, possibilitando a ampliação e o aprofundamento do sempre necessário debate sobre a arte e sobre o campo da cultura.

A entrevista com Frederico Morais abre o livro. Um dos primeiros a desbravar o campo da curadoria no país, ao lado de nomes como Walter Zanini e Aracy Amaral, o crítico lança questões para pensar a prática e o pensamento curatorial como extensões da atividade crítica, desdobramento de resto caro à sua trajetória. Diante do cenário atual, Frederico se pergunta sobre o potencial transformador da arte e reflete: não se pode imaginar um país, uma ideia de nação, sem que se inclua a arte como parte essencial. O papel do artista é fundamental para se compreender uma sociedade .

A publicação segue com o texto de Marília Panitz, que parte de uma reflexão sobre a *Documenta 14*, em Atenas e Kassel, e a *57ª Bienal de Veneza*, ambas realizadas neste ano, para discutir questões como o caráter político da prática curatorial, seu aspecto autoral, sua função mediadora e sua relação com artistas, públicos e instituições.

É sobre essas relações – e negociações – entre artistas, instituições e investidores, tendo o curador como mediador privilegiado, que se debruça o texto de Suely Rolnik. Partindo da reflexão sobre *Caminhando*, proposição da artista Lygia Clark, de 1963, a pesquisadora apresenta duas figuras ficcionais de curadores que ocupariam os dois extremos limites do complexo espectro de perspectivas de ação no campo da curadoria hoje: o “curador-que-cria”, situado no polo ativo, e o “curador-criativo”, situado no polo reativo.

Já Marta Mestre parte da proposição do filósofo francês Cornelius Castoriadis sobre a imaginação como elemento instituinte da instituição, capaz de construir novos usos e funções para além daqueles que lhe são atribuídos, para analisar o papel das instituições de arte na atualidade como fóruns que devem se abrir às dinâmicas conflitivas da sociedade e seus diversos capitais simbólicos.

A arquiteta Ceres Storchi, por sua vez, dá seguimento à publicação com um

texto que aborda desde os princípios da conformação de uma linguagem contemporânea de expor aos desdobramentos e problemáticas que envolvem essa atividade hoje. Fazer arquitetura, como sublinha Ceres, é um complexo exercício de escolha, em que as estratégias de projeto também são decorrentes de processos de interpretação e mediação.

Na sequência, Nico Rocha amplia a reflexão sobre a linguagem contemporânea de expor ao abordar as chamadas exposições interpretativas a partir do desenvolvimento e análise de um diagrama que busca fornecer uma estrutura básica para se pensar as possíveis relações e implicações entre o lugar onde se expõe, o acervo que se apresenta e o fruidor.

A partir de um olhar que se propõe a pensar as exposições em relação com o seu contexto histórico, econômico, político e cultural, José Augusto Ribeiro retoma o processo de ampliação da presença da arte brasileira no circuito internacional entre 1985 e 2015. É ao longo desse período que se intensifica a circulação no exterior de uma quantidade importante de exposições, livros, pesquisas universitárias e artigos sobre a arte feita no país. Processo este que se abre a uma série de indagações a respeito das relações entre o que se poderia chamar de arte brasileira e as produções artísticas e narrativas a respeito dessas produções em outros territórios do globo.

Por fim, Moacir dos Anjos aprofunda a discussão sobre as relações entre o fazer e o pensar curatorial e os contextos sobre os quais ele se debruça, indagando sobre o sentido de a arte – e a curadoria – representar o mundo de maneiras distintas daquelas legitimadas, e de figurar o lugar em que se deseja viver no futuro para além das possibilidades existentes hoje. Trata-se, nas palavras do autor, de “atentar para a potência que a arte embute de não somente resistir ao que aí está e de antecipar o que pode vir, mas de algum modo participar da invenção desse lugar que ainda não há”. Tal prerrogativa conferiria à curadoria a responsabilidade de articular essa produção desviante e de participar dessa disputa de versões do mundo, atuando em meio à crise de representação.

Em tempos urgentes, esperamos que a leitura alimente outras interpretações, reflexões e conversas, seja no campo da arte ou no campo ampliado da vida.

NOTAS

1 Programação completa do seminário:

18 de maio de 2017 (Abertura) – *Curadoria em diálogo – A prática curatorial e suas relações com a história da arte, a educação e os processos artísticos* – Cauê Alves, André Venzon e Mônica Hoff

25 de maio – *Afinal, o que é curadoria?* – Marília Panitz

1º de junho – *O saber-do-corpo nas práticas curatoriais – Driblando o inconsciente colonial-capitalístico* – Suely Rolnik

8 de junho – *Curadoria como mediação – Sobre a dimensão educativa da prática curatorial* – Frederico Moraes

22 de junho – *A curadoria como crítica – Imaginários institucionais e instituintes de uma prática* – Marta Mestre

29 de junho – *Curadoria e percursos museográficos* – Ceres Storchi e Nico Rocha

6 de julho – *Pensamento curatorial como prática social – Curadoria em diálogo com o contexto* – Moacir dos Anjos

13 de julho – *A arte contemporânea desde a globalização* – José Augusto Ribeiro

2 Os pesquisadores Cauê Alves, Mônica Hoff e André Venzon, que participaram da mesa de abertura do seminário, não possuem artigos nesta publicação exatamente por terem protagonizado o único debate público do programa, sendo responsáveis mais por uma discussão do que por um tema específico. Já o crítico Frederico Moraes, palestrante da terceira aula do programa, participa do livro com uma entrevista realizada pelas organizadoras horas antes da sua conferência.

“O papel do artista é fundamental para se compreender uma sociedade.”

*Por Gabriela Motta
e Fernanda Albuquerque*

Frederico Morais, um dos críticos mais emblemáticos da história recente da arte brasileira, segue inquieto e atuante. Nascido em Belo Horizonte, em 1936, Frederico vive no Rio de Janeiro desde 1966, onde foi diretor do MAM e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Autor de diversos livros sobre arte brasileira e latino-americana, Frederico esteve à frente de episódios marcantes do circuito de arte nacional, contribuindo com o seu desenvolvimento a partir do enfrentamento de problemáticas tão diversas como a noção de curadoria, os paradoxos da arte conceitual e a implementação da Bienal do Mercosul, evento cuja primeira edição teve Frederico como curador-geral. A entrevista a seguir foi realizada no dia 8 de junho de 2017, no Santander Cultural, em Porto Alegre, horas antes da aula ministrada por Frederico Morais no *Seminário Curadoria em Artes Visuais – Um panorama histórico e prospectivo*.

Você pode falar um pouco sobre essa ideia da curadoria como extensão da atividade crítica?

Esse é o tema da palestra, certo? Desde que se começou a falar sobre curadoria sempre achei isso, que esta era uma função ligada à atividade crítica. As primeiras curatorias que fiz, as primeiras exposições das quais fui o organizador – porque não havia esse nome “curador” – foram desenvolvidas como um desdobramento da minha atividade de crítico de arte. Hoje, ao contrário, o termo se popularizou e há uma banalização do conceito de curadoria. Todo mundo

se considera curador, e esta não é mais uma atividade restrita às artes plásticas: fazer um desfile de moda é curadoria, fazer um festival de cinema, tudo é curadoria. No entanto, desde que comecei a pensar no assunto “curadoria”, percebo o quanto essa atividade, ao menos no campo das artes visuais, está ligada a outras. No meu caso, o quanto minha atividade como jornalista, como crítico e como curador estão encadeadas no meu processo de pensamento.

Como foi esse início?

Eu comecei como jornalista ainda em Belo Horizonte, onde tinha uma coluna específica sobre arte e na qual falava inclusive de dança. Depois, quando fui para o Rio de Janeiro, mantinha uma coluna diária no jornal *O Globo*, o que hoje é raríssimo. Nessas colunas, equilibrava um pouco de notícias, informações sobre o que estava acontecendo, e duas ou três críticas semanais. Neste processo, que é de uma atividade cotidiana, fui percebendo que o crítico não pode abrir mão do conhecimento de história da arte. O crítico, se não tiver uma informação sobre história, nunca fará uma crítica consistente. Assim, me tornei um crítico historiador e depois dei um outro salto, como crítico curador. Em seguida, ainda avancei mais e me coloquei como crítico artista, quando comecei a fazer o que chamei de Nova Crítica – sei que esse termo não foi inventado por mim, mas quando o usei não tinha essa informação.

Ou seja, penso que o trabalho de curadoria, pelo menos em artes plásticas, é uma extensão, um desdobramento da atividade crítica. Acho que não se pode partir para um trabalho curatorial, se o sujeito não tem informação como crítico de arte. E, por sua vez, o crítico tem que ter conhecimento de história da arte. A curadoria, a sua maneira, é um texto imagético.

Pode comentar um pouco essa proposta da Nova Crítica?

A primeira atividade que propus dentro desta ideia foi um audiovisual, um comentário imagético sobre uma exposição de quatro artistas ligados à Escola Brasil. Era uma exposição em que os materiais dos trabalhos, em sua maioria, eram de construção: madeira, ripa, pedra, brita. Ao mesmo tempo, o Rio de

Janeiro, naquele momento, estava em obras. Havia a obra do metrô, obras do aterro, de modo que já fazia parte do visual da cidade naquela época elementos como tapumes, britas, etc. Então fiz essa relação entre o trabalho dos artistas e a situação da cidade, chamando esse audiovisual de *Memórias da Paisagem*. É um entrar e sair do Museu (MAM/RJ): mostro os artistas, mostro a rua, depois os artistas, a rua, e vão sendo construídas as analogias, às vezes muito claras. Você pode fazer uma leitura das obras da rua como se fosse arte e vice-versa. Considero a curadoria como uma extensão do conceito da crítica de arte. Uma crítica não mais textual. De um lado, comecei a usar audiovisual como forma de crítica de arte e, de outro, comecei a fazer as curadorias.

Poderíamos considerar os audiovisuais como uma espécie de vídeo-guia ou vídeo-texto?

Não, eles têm um outro antecedente. Sempre usei slides para dar aula, dava aulas de história da arte. Primeiro usava slides e depois passei a usar filmes de arte. Ia aos consulados, da França, dos Estados Unidos, da Bélgica, da Holanda, para recolher esses chamados filmes de arte. Usava também alguns textos, tenho autores que me ajudaram a pensar a obra de arte, mas o essencial é saber ler as imagens, saber ver. Percebia que, muitas vezes, era mais fácil para o aluno discutir um texto do que um trabalho, sempre observava isso. As pessoas têm uma dificuldade muito grande para compreender e fazer uma leitura das obras. Então, sempre insisti em imagem, ainda que na forma de slides. A partir de um certo momento, muito em função dos filmes que passaram a fazer parte de um repertório de aula, começo a tentar mudar minha maneira de fazer a crítica. Por outro lado, além dos filmes de sala de aula, sempre me envolvi muito com os artistas. Ia aos ateliês, os artistas iam lá em casa, fazíamos coisas juntos. Sobre-tudo a geração do Cildo Meireles, do Barrio, do Antonio Manuel, a geração barra pesada que enfrentou o Ato Institucional de 1968. Então, a partir dessas duas situações, comecei a fazer os meus próprios filmes, confrontando trabalhos dos artistas com outras imagens. Fiz um filme do Barrio, por exemplo, confrontando aquelas trouxas ensanguentadas com esse mundo do *outdoor*, de família de

comercial. Esse audiovisual começa com o chefe dos lixeiros da Inglaterra dizendo que o lixo da rainha é igual ao de todo mundo, que vai feder, e aí vêm as imagens do Barrio. Fui fazendo esse jogo, que era a minha maneira de crítica de arte. Mas isso não quer dizer que deixei inteiramente de produzir textos críticos, até porque os audiovisuais, muitas vezes, também tinham textos. Depois, ainda avancei um pouco mais com esse tipo de crítica, quando comento a exposição *Agnus Dei*, do Cildo Meireles, da Teresa Simões e do Guilherme Vaz (exposição realizada na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1971) com uma outra exposição. Cada artista mostrava seu trabalho por uma semana e aí entrava o outro.

Você montou uma exposição como resposta, como comentário sobre a exposição dos três artistas?

Isso. No mesmo lugar, mas como uma crítica. Se chamava a Nova Crítica.

Mas o primeiro trabalho, digamos assim, da Nova Crítica, foi esse *Memórias da Paisagem*, que você comentou agora, certo?

Exato, mas a exposição em resposta a *Agnus Dei* foi mais convincente. Nessa exposição, o Cildo, na semana dele, mostrou imagens da queima de animais vivos que aconteceu na mostra *Do Corpo à Terra*, que eu tinha feito em Belo Horizonte no ano anterior, em 1970. Então, na minha exposição-resposta, faço uma relação dessas imagens com as imagens de vietnamitas que se queimavam, pessoas que se imolavam em protesto contra a agressão norte-americana. Naquele momento, achava que o Cildo, ao apresentar fotografias da queima de galinhas, estava estetizando aquela situação, transformando aquilo num objeto de arte. Além das fotos, o Cildo apresentou também aquele trabalho das Coca-Colas, que faz parte da série *Inserções em circuitos ideológicos*. Como resposta a tal trabalho, fui até a fábrica do refrigerante, consegui 15 mil garrafas de Coca-Cola emprestadas, e elas foram então levadas para a galeria, onde houve a exposição com 650 engradados. Criou-se um chão só com garrafas de Coca-Cola. Desse chão, levantei as 3 garrafas do Cildo e mostrei. O que eu estava querendo dizer é que o circuito Coca-Cola era suficientemente forte para encampar inclusive a crítica do Cildo. O Cildo poderia voltar com uma tréplica e

eu outra vez, a gente poderia continuar isso até o fim da vida se quiséssemos. Já a Teresa Simões apresentou uma série de telas brancas, com um título tipo *Paisagens*. Era um trabalho conceitual, como se ela quisesse dizer que é o leitor que constrói o quadro. Só que uma das telas que ela expôs esteve antes no saguão da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, onde passam umas cem mil pessoas por dia. E a tela voltou limpinha, branca, o que me parecia muito estranho, não era possível que aquilo pudesse acontecer. Então comprei três telas menores e coloquei em três mictórios públicos. A primeira, na Glória, que antes da Lapa ser restaurada era uma área de contravenção. Outra, no bairro da Tijuca, uma área de classe média mais ou menos alta, uma área de conservadores, digamos assim. E uma terceira eu coloquei num bar famoso do Rio, um local de encontro de intelectuais, em Ipanema. O que aconteceu: na Tijuca, que era esse lugar conservador, quebraram, amassaram, rasgaram a tela. O dono do bar por sorte teve a delicadeza de guardar os vestígios desse objeto. No bar da Glória, roubaram a tela. Em Ipanema, não só pintaram toda a tela, como pintaram todo o mictório com frases do tipo “Médici é veado”, essas coisas. Então na exposição-resposta da Teresa, eu coloquei essa tela com desenhos pornográficos, com xingatórios de Médici, etc e tal. E ainda teve a do Guilherme, na qual ele botou um documento e eu coloquei um contra-documento. Mas os dois momentos mais fortes foram esses do Cildo e da Teresa.

É muito bacana te ouvir contando essas histórias, não deixa de ser uma tentativa da crítica de enfrentar o mesmo problema do artista, que é esse espaço da criação. E se valendo da linguagem do artista.

O Roland Barthes propôs a *Nouvelle Critique* e depois respondeu a si mesmo, criticando muito essa sua teoria. Em última análise, para o Barthes, o papel do crítico não é um papel de juiz, mas sim, o de ampliar as metáforas da obra de arte. Quando eu saio da crítica jornalística, do texto, do caderno de cultura, é com esse sentido. A minha ideia é multiplicar os vários significados do trabalho e de modo palpável, não é só um texto, só uma dissertação. Eu monto uma exposição para criticar uma exposição. Claro que era impossível fazer isso o tempo todo, porque tem um custo, mas aponta para outras formas possíveis da crítica.

É possível acessar este material? Estes audiovisuais estão disponíveis em alguma biblioteca ou universidade?

Não, o material está comigo, alguns bastante deteriorados. Mas tem várias pessoas interessadas nisso, inclusive nos Estados Unidos uma universidade quer restaurar esses audiovisuais. Dentro dessa idéia de Nova Crítica, cheguei a realizar uns 30 audiovisuais. Todos são leituras de artistas, de obras, sempre com essa postura de confronto de imagens. Ao mesmo tempo, esses audiovisuais, que começam como uma forma de crítica de arte, de algum modo são os poemas que eu não cometi, passaram a ser uma espécie de poesia visual. Gosto da expressão “Diapoema”, poemas com diapositivos.

No livro *Do transe ao transitório*, você faz referência a vários autores de diversos campos, sociólogos, historiadores, críticos, que discutem a idéia de arte latino-americana. Ao que parece, em todos eles, talvez pelo seu enfoque, é possível identificar uma certa utopia em relação à arte enquanto um meio de transformação do mundo. Isso ainda é uma ideia viável?

Durante muito tempo eu fiquei fascinado com a América Latina. Conheço todos os países da América do Sul. Do Caribe, conheço Cuba, onde fui muitas vezes. Inclusive esse livro foi traduzido em Cuba. E da parte norte, conheço o México, onde fui convidado para dar aula. Ainda sou muito fascinado pela América Latina e acho que, apesar de ter me interessado por essa discussão um pouquinho depois da Aracy Amaral, consegui ir mais longe do que ela em algumas questões, formulando algumas “teorias” sobre a arte latino-americana. Dentre as quais, talvez a mais conhecida seja “a vontade construtiva da arte latino-americana”. O fato é que há uma certa birra com a idéia de arte latino-americana, e isso vem de uma parte da crítica, mas sobretudo de uma parte dos artistas. Por exemplo, o Cildo tem dificuldade de aceitar o rótulo de ser um artista latino-americano, ou ele é brasileiro ou é um artista de qualquer lugar. Na minha opinião, essa birra vem de uma leitura preconceituosa do realismo fantástico, do realismo mágico, que se desenvolvia principalmente na literatura. Esses escritores mostravam um mundo permeado pelo sonho, pelo delírio, mas que acabou sendo lido, sendo

visto apenas superficialmente. Porque, na verdade, esse realismo fantástico tem um componente político muito forte e foi muito importante para definir atitudes políticas. Alguns dos melhores destes escritores tiveram uma atuação política muito importante, em Cuba, na Colômbia e em outros países também. Então, acho que arte latino-americana não é um assunto esgotado. É curioso, me parece que alguns artistas reagem a essa noção justamente porque não aceitam a ideia de uma articulação claramente política, no sentido de ser algo capaz de cumprir uma determinada função num momento de crise. Seria o equivalente a um “Fora Temer”, por exemplo. Mas acho que mesmo essa leitura política é uma leitura superficial da noção de arte latino-americana. A questão é mais profunda. Há que se prestar atenção na maneira como a arte pensou e pensa esse continente, inclusive tentando manter certas tradições indígenas, negras, etc. Ou seja, não é um assunto esgotado, ainda tem muita coisa para ser pesquisada. Talvez outro ponto que pode ter contribuído para essa birra é o fato da questão ter ficado muito presa à discussão sobre identidade, ali pelos anos 1980. No entanto, num certo momento, mesmo a Europa também esteve envolvida num nacionalismo, aconteceram grandes exposições abordando identidade italiana, francesa, finlandesa, etc. Foi uma época na qual se recuperou muito de uma produção mais do leste europeu. Países que não entravam tanto no circuito, como Finlândia, Noruega, começaram a aparecer. Essas coisas têm momentos de auge e de decadência, você não pode simplesmente descartar uma questão. Os movimentos no campo da arte têm uma dinâmica muito grande. Há uma série de questões que os próprios artistas não resolvem. Por isso, o papel do artista é fundamental. Já dei muitas entrevistas dizendo que você não pode imaginar um país, uma ideia de nação, sem que inclua nessa ideia a arte como parte essencial. O papel do artista é fundamental para se compreender uma sociedade. É o artista que cria as imagens, cria os signos que atendem às necessidades do país. Com isso, o artista acaba levantando uma série de questões que irão problematizar uma sociedade. Esses signos ampliam o repertório imagético do país, e essas imagens, num certo momento, criam condições para ações políticas.

Afinal, o que é curadoria?

Marília Panitz

A afirmação de que nem todo crítico é curador procede, uma vez que a função máxima do crítico é escrever, e ele pode passar a vida sem a obrigação de responder por uma exposição ou um acervo de obras. Inversamente, a sentença nem todo curador é um crítico é suspeita, porque toda exposição exige um teor propositivo ou de contestação.

Ora, sem intenção ao lançar os dados, a exposição desliza para o regime do aleatório. Sendo assim, autoritária é a exposição que não tem objetivo nem justificativa, pois a esses parâmetros ainda é possível retrucar. Caso a exposição não tenha uma hipótese – ou uma utopia –, ela se encerra em si mesma.

Lisette Lagnado¹

Antes de buscarmos tal definição, que parece teimar em certa fluidez, penso que seria interessante refletirmos sobre dois dos maiores eventos mundiais das artes visuais contemporâneas que recentemente abriram suas portas, respectivamente, em abril e maio deste ano: a *documenta 14*, em Atenas e Kassel, e a 57ª Bienal de Veneza. Buscando as afirmações dos dois curadores gerais das mostras, em suas entrevistas e em seus textos, temos um bom material para pensar qual seria o papel do curador, nos dias de hoje.

A francesa Christine Macel, curadora da Bienal – cuja edição é nomeada de **VIVA ARTE VIVA** –, afirma que:

VIVA ARTE VIVA é uma exclamação, um clamor de paixão pela arte e pela figura do artista. VIVA ARTE VIVA é uma Bienal desenhada com os artistas, pelos artistas e para os artistas, sobre as formas que eles propõem, as questões que eles lançam, as práticas que desenvolvem e os percursos de vida que escolhem.

Mais do que um tema condutor do percurso, VIVA ARTE VIVA oferece um caminho que plasma os trabalhos dos artistas e um contexto que favorece o acesso e a compreensão, gerando conexões, ressonâncias e pensamentos.²

Há claramente a proposição de uma determinada organização das obras que não interfira de forma mais “forte” em sua leitura. E isso pode ser observado no encadeamento da mostra em pavilhões ou, como ela os nomeia, transpavilhões (em alusão ao caráter transnacional dos mesmos, em paralelo às representações nacionais) com nomes que não apontam para uma raiz temática mais definida (à maneira do título geral). Sobre suas razões de optar por uma abordagem mais aberta, ela ainda coloca:

Hoje, em um mundo cheio de conflitos e choques, a arte dá testemunho da parte mais preciosa daquilo que nos faz humanos. Arte produz o mais alto grau de reflexão, de expressão individual, de liberdade e de questionamentos fundamentais. Arte é o domínio, por excelência, dos sonhos e das utopias, catalisa as conexões humanas, enraíza-nos na natureza e no cosmos, eleva-nos à dimensão espiritual. (...) Apresenta-se como alternativa inequívoca ao individualismo e à indiferença. Ela nos constrói e dignifica. Em tempos de desordem global, a arte abraça a vida, mesmo que a dúvida inevitavelmente se instale. O papel do artista, sua responsabilidade e sua voz são cruciais como nunca, dentro dos debates contemporâneos.³

Parece claro que a curadora busca se distanciar de um discurso diretamente político, o que chama atenção, em tempos como os de agora. Tal posição pode ser identificada como característica de muitas versões das Bienais de Veneza, de certa forma fazendo contraposição às mostras da *documenta* de Kassel (e isso se torna mais claro nos anos em que as duas mostras acontecem simultaneamente).⁴ Macel defende sua posição como humanista e deixa transparecer que os espaços curados por ela (no *Arsenale* e no *Giardino dei Vergini*, além

do pavilhão central dos *Giardini*) propõem um percurso pelas ideias plasmadas pelos artistas. É interessante também observar que esta clara posição de distanciamento do discurso de militância sociopolítica, presente na maior parte dos grandes eventos mundiais de arte dos últimos anos, revela-se⁵ na fala do diretor geral da Bienal, Paolo Baratta.⁶ Curiosamente, nesta edição, a entrega dos prêmios para as melhores representações nacionais contemplou Alemanha (leão de ouro), com a mostra de Anne Imhof e curadoria de Susanne Pfeffer, e Brasil (menção honrosa), com a obra de Cinthia Marcelle e curadoria de Jochen Volz. Ambos os pavilhões trazem trabalhos com forte apelo político. Tratam da ausência de liberdade, de estruturas econômicas e sociais falidas. No pavilhão alemão, há uma videoinstalação com performance chamada “Fausto Jr.” que nos transporta a uma espécie de presídio “Uma sala, uma casa, um pavilhão, uma instituição, um Estado. Paredes de vidro e tetos de vidro, fluidos e cristalinos, permeiam a sala como se ela fosse um daqueles centros do poder financeiro. As bordas da sala desvelam tudo que se passa ali, tornando-a a um só tempo visível e sujeita ao controle.”⁷ – assim o espaço é apresentado pela curadora. Já na instalação brasileira, “Chão de caça”, segundo a descrição do presidente de júri, no momento da premiação, somos expostos a estruturas “enigmáticas e instáveis, que não nos deixam sentir segurança, um comentário sobre a situação complexa da sociedade brasileira contemporânea”.⁸

O diretor artístico da *documenta 14*, Adam Szymczyk, propõe, em conjunto com o time de curadores adjuntos, o tema **Aprender com Atenas** (e o slogan **O Sul como estado mental**), uma alusão direta à bancarrota do Estado Grego sob as regras da União Europeia e ao papel desempenhado pelo país (nada menos que o berço da cultura ocidental) de porta de entrada aos refugiados das guerras dos seus vizinhos, do outro lado do Mediterrâneo. Pela primeira vez na história da mostra, Szymczyk desloca o centro das ações de Kassel para Atenas. Aqui, a política é a questão maior. Atenas serve como epítome dos problemas que a Europa vem sofrendo. De um lado, a crise econômica⁹ – e aqui não é possível deixar de lembrar uma das fotos de divulgação da festa de abertura da mostra, na qual a argentina Marta Minujin aparece à frente

de sua piscina de azeitonas chamada “*Payment of Greek Debt to Germany with Olives and Art*”, na companhia de uma encantada Angela Merkel, em sua função de abertura dos trabalhos. De outro, a questão dos refugiados sírios, magrebinos, somalis e tantos outros – e a imagem também repetidamente utilizada é de uma obra em mármore implantada em uma colina com vista para aquela outra, das ruínas do Parthenon. A peça esculpida é uma barraca idêntica àquelas distribuídas nos campos de refugiados; a obra de Rebecca Belmore tem o nome de “*From inside*”.

Nos discursos curatoriais, trata-se de pensar em conjunto, de agir sobre as questões de deslocamento, colonialismo, minorias, violência... Grécia é o sul da Europa e está de frente para a África, para o Oriente Médio e para a Ásia: é com ela que se pode aprender. O curador geral afirma que, para abordar a mostra proposta neste ano, é preciso conhecer essa cidade simbólica por si mesmo, sem guias:

(...) Deixar o pré-concebido e entrar num estado de desconhecimento.¹⁰

(...) A grande lição é que não há uma lição; nem escola que possa entregar aquilo que nenhum mestre pode nos dizer sobre como viver e o que fazer. Nós temos que assumir responsabilidade e agir como sujeitos políticos no lugar de nos retirarmos e eleger representantes.¹¹

(...) Uma das razões de trabalhar em Atenas paralelamente a Kassel é precisamente fazer a exposição num lugar onde você pode ver o quão problemáticas as coisas estão, no momento, e quão pior elas podem logo ficar – assim, é difícil simplesmente induzir a uma observação passiva.¹²

Sua ideia é sacudir a política oficial por meio de atos políticos em arte.

É importante dizer que Szymczyk solicitou a cada artista convidado que pensasse na produção de diferentes obras para cada uma das cidades. Ou seja, em Kassel será outra abordagem? A questão geográfica aí inscrita determinará as poéticas propostas pelo artista?¹³

Porém, uma das imagens mais reproduzidas nos jornais, revistas e *websites* em torno da abertura da *documenta* 14, não é de uma das obras, e sim

um *grafitti* em uma parede das ruas de Atenas, com os seguintes dizeres “Cara *documenta*: eu me recuso a me exotizar para engrandecer seu capital cultural.”¹⁴ Uma jornalista grega afirma que nunca havia presenciado uma mostra de arte que gerasse tanta polêmica.

* * *

Essas duas histórias nos falam das questões que se colocam para o curador contemporâneo. O que parece estar apontado aqui são duas situações em polos opostos: de um lado, certo olhar de recuperação da experiência de fruição que propicia, ao visitante, um estado de suspensão em relação à vida cotidiana, com o foco na subversão que se constitui o próprio ato de fazer (e absorver) arte. De outro, a proposta de uma experiência de imersão sem guia, na realidade imediata. Um reconhecimento da arte como campo de conhecimento específico que deve se comprometer com a ação direta sobre a sociedade em seu embate com o Estado (e com o estado das coisas).

Os dois curadores exercitam aquilo que determinou uma mudança no papel social da curadoria, a partir da segunda metade do século XX (embora tenhamos que considerar certas experiências anteriores *avant la lettre* – não nos esqueçamos, por exemplo, das de Marcel Duchamp, nos anos 30, quando organiza as exposições surrealistas). A já consistente bibliografia que se estabeleceu em torno da atividade de curar exposições, aponta a função o curador como de mediação que engloba a ação provocadora de estimular o público a estabelecer suas versões sobre aquilo que está exposto de determinada maneira, orientado por um texto de proposição: o texto curatorial.

Em um livro seminal para estas questões, publicado ainda nos anos 90, “*Thinking about exhibitions*” (Pensando sobre exposições), um de seus autores, a curadora porto-riquenha Mari Carmen Ramirez (1955-), propõe-nos uma definição interessante sobre o curador contemporâneo:

Curadores são, sobretudo, os experts no mundo da arte reconhecidos institucionalmente, quer atuem dentro de uma instituição ou independentemente. Mais do que os críticos de arte ou galeristas, eles estabelecem o significado e o status da arte contemporânea através de sua exibição, aquisição ou interpretação (...) Curadores são os intermediários sancionados das instituições e redes profissionais, por um lado; e artistas e audiências, por outro.

(...) Até recentemente, a função do curador de arte contemporânea consistia em julgar a qualidade de uma obra em relação a outra, ou de um artista versus outro, de acordo com as convenções de ruptura e experimentação formal estabelecidas pelos movimentos de vanguarda europeus e norte-americanos.

(...) Com o surgimento internacional de mostras e coleções baseadas em noções de identidade coletiva ou de grupos, vemos um deslocamento gradual do papel do curador de arte do lugar de árbitro e sua substituição pelo de mediador cultural. Esse novo papel, para o qual eu usarei o termo “broker” [agente ou corretor], implica em trocar a autoridade da arbitragem curatorial pelos padrões supostamente mais neutros de identidade e da questão étnica dos grupos.

(...) Essa mudança da função curatorial, parece ter aberto novos espaços para a distribuição, aceitação e apreciação da arte anteriormente marginalizada.¹⁵

Por que utilizo essa definição? Talvez por uma questão geográfica de nossa inscrição (americanos do sul, brasileiros). Talvez em função da situação apontada em nosso exemplo inicial: o deslocamento da função estabelecida historicamente requer um reposicionamento do curador. Mas, certamente, mais do que por qualquer outra razão, porque o estabelecimento deste campo de conhecimento, e o estabelecimento de suas regras, dá-se na Europa. O curador suíço Hans Ulrich Obrist publicou, em 2008, um pequeno livro da maior importância para pensarmos nossa questão.¹⁶ Seu nome é “Uma breve história da curadoria”¹⁷ e sua estrutura gira em torno de entrevistas com grandes curadores que estabeleceram os padrões de curadoria, entre os anos 50 e 70 – entre eles o brasileiro Walter Zanini. Ao longo do livro, informalmente, ele traça o caminho da constituição do campo de conhecimento.

O começo da história, como a contamos:

Em um primeiro momento, o curador é cuidador, conservador – nos museus, aquele que se encarrega de cuidar do acervo e de dispô-lo nas salas para exibição. Essa acepção data do século XVIII. Já aí se encontram as primeiras dissidências (lembramos de Courbet e os impressionistas, e suas contraexposições).

O termo englobou o que na língua francesa costumava estar separado em duas terminologias: o *conservateur de musée* ou *du patrimoine* (conservador de museu ou do patrimônio), aquele que é responsável pelo inventário, estudo, documentação, conservação, difusão das coleções de um museu (ou do patrimônio), assumindo funções administrativas e organizando exposições permanentes e temporárias, com o objetivo de colocar em evidência a coleção sob sua salvaguarda, seja em relação ao público em geral ou frente à comunidade científica; e o *commissaire des expositions* (comissário de exposições), ademais chamado *curateur* (em paralelo ao termo *curator*, em língua inglesa), aquele que concebe intelectualmente uma exposição temporária, ficando responsável pela deliberação do tema ou problemática abordada, escolha das peças a serem expostas, definição da disposição das mesmas no espaço e divulgação junto ao público (projeto educativo, textos, catálogo), podendo ou não estar vinculado a uma instituição – nesse caso, como um *conservateur des collections* (conservador de coleções).¹⁸

O século XX coloca a importância das grandes coleções como matrizes das exposições e “a arte do fim do século XIX e século XX está profundamente ligada à história de suas exposições”.¹⁹

A virada na função:

A partir dos anos 50, há uma mudança. Walter Opps (1923–2005) fala da ação do curador como a de um “regente que se esforça para estabelecer a harmonia entre músicos isolados (...) Duchamp ensinou o princípio básico da curadoria: na organização da exposição, as obras não devem ficar no meio do caminho”²⁰. Mas Opps e seus companheiros estão ligados ao museu, muitas vezes confundindo-se com a figura do diretor (o que, especialmente no Brasil, conserva-se até hoje).

Passa-se a estabelecer uma diferenciação entre a curadoria em museu, por excelência (a partir do acervo) e a introdução das mostras temporárias (com a circulação de obras de outras instituições e coleções). É significativo destacar que há, atualmente, o reconhecimento da importância da ação curatorial dentro do espaço institucional como exemplar do exercício do curador: “O curador é um profissional que, como o artista, também tem direito à liberdade de pensamento, de expressão, mas que deve obrigatoriamente fazer uso público da sua reflexão”.²¹ Surge a curadoria de coleções particulares²² – que embora divida com a do museu a orientação para as novas aquisições, pauta-se pela orientação de um determinado colecionador. E com fortes vínculos com essa última, a curadoria em galerias de arte (e aí “a obra de arte envolve-se no tecido da mercadoria”²³). A que talvez configure mais especificamente o estado atual da prática é a curadoria independente, quando as mostras são organizadas fora das instituições ou, sendo realizadas dentro delas, o curador é convidado a desenvolver projetos próprios (este é o caso de mostras em espaços alternativos e das megaexposições como as Bienais, etc., onde o curador é escolhido pela proposta que submeteu, entre outras tantas).

Aqui é interessante voltar às entrevistas de Obrist e observar curadores como Harald Szeemann e Jan Hoet (este não entrevistado por ele, mas bastante citado) inaugurando um pensamento de ocupação de pequenos espaços privados para exposições públicas. O quarto do avô de Szeemann e os *Chambres d’amis* (Sala de visitas) de Hoet.²⁴ Esta proposta desdobra-se em muitas outras como exercício libertador e autoral de curadoria.²⁵ Em um descolamento de todo aparato institucional, ela é, radicalmente, exercício de experimentação.²⁶

Intrigantemente intitulada de “Chambres d’Amis” – sala de visitas ou, literalmente, sala de amigos – a mostra expõe arte em 58 casas pertencentes a moradores da cidade, retirando o trabalho do universo em separado, da instituição, do museu, e inserindo-o na zona privada da casa, um lugar não social na medida em que ele se retira da esfera pública.²⁷

O artista é frequentemente interrompido durante seu processo de criação: a vida, que ele comumente evoca, transforma ou representa, como uma abstração na

solidão quieta de seu atelier, agora penetra efetivamente seu trabalho (...) O artista é evidentemente um perturbador da paz. Uma obra de arte em um museu será sempre um objeto de contemplação distanciada, enquanto em *Chambres d'Amis* ela é profundamente inserida na vida privada de uma família.²⁸

Tal experiência de deslocamento aponta para as ramificações estabelecidas pela prática. Há que se abordar, por exemplo, as questões temáticas das curadorias, o que torna imprescindível para o curador um estudo aprofundado do enfoque que desenvolverá. A outra ponta desta mudança de função é o contato com os artistas e o acompanhamento de seus processos de criação. Necessariamente, esta é uma tarefa que se constitui em grande parte do tempo de trabalho do curador. Os contatos, muitas vezes, desdobram-se em mostras montadas com os artistas (eles, às vezes, também curadores). Por outro lado, o acompanhamento do trabalho dentro do ateliê, com frequência, transforma-se em um campo de troca de ideias a ponto de tornar a ação do curador em um acompanhamento crítico da obra, e isso sem dúvida influencia o cotidiano do artista e sua poética. Há, na prática, um afastamento da função de árbitro (como ocorre também com o crítico). Instala-se uma dupla implicação. Nossa epígrafe refere-se justamente a esta dupla ação de curadoria e crítica. Ainda a respeito desse duplo papel, o texto “As tarefas do curador”, discorre acerca das razões pelas quais “A ‘Bienal da Antropofagia’ demonstrou que o exercício curatorial pode se dar como campo prático da crítica”:

O que torna essa curadoria “exemplar”, a ponto de examinarmos suas origens e estruturas? Em que medida a 24ª Bienal pode servir de matriz para quem pretende atuar como curador? Quais as contribuições (polêmicas, na maioria dos casos) trazidas por Paulo Herkenhoff, que permitem um solo *comum* e *incomum* para confrontar diferentes tipos de organização espacial de obras heterogêneas entre si?

(...) É complicado pensar em método curatorial sem considerar o descompasso entre os diversos graus de modernidade do Brasil e sua recepção crítica, recepção essa tradicionalmente refratária a uma relação com as correntes europeias – e justificada por um passado colonizado.

(...) Para Herkenhoff, a devoração do Outro, compreendido como influências europeias, legitima a “apropriação” como *modus operandi*.

(...) O display da 24ª Bienal foi articulado de modo a ativar o conceito de antropofagia.

É um dos gestos mais recorrentes, inclusive no projeto editorial, consistia em criar áreas de “contaminação”. No livro do núcleo histórico, o quadro de 1955 de Francis Bacon, “Figura sentada (O Cardeal)” aparece junto com um registro das T. E. (Touxas ensanguentadas), de Artur Barrio (1969).²⁹

Extremamente polêmica em seu tempo de exposição, a mostra estabelece novos parâmetros para se pensar o campo de atuação, ancorado em um princípio de apropriação cultural reivindicado desde o manifesto antropófago. É digno de nota que, em publicações de diversas fontes, a proposta curatorial da Bienal de 1998 encontra-se entre as que estabelecem marcos para a prática de curadoria. Há nela uma proposição conceitual que mantém a atividade em processo de mudança.

O que nos sugere a outra atividade essencial para o curador como exercício de pesquisa: visitar mostras de arte. Tal prática é criação de repertório, é colocar em perspectiva as próprias ideias. É ver possibilidades diversas de sintaxe para obras com as quais o curador trabalha.

A outra tarefa que se torna da maior importância dentro da “virada” na atuação do curador é a escrita (essa específica, de cunho autoral); a produção teórica e crítica em torno da sua proposta e a organização de catálogos que se constituem como importantes documentos permanentes e com possibilidades de alcançar um público que não está presente nas mostras. Nas entrevistas com o sueco Pontus Hultén (1923-2006) e com a americana Lucy Lippard (1937-), Obrist aborda a produção dos catálogos, tanto do ponto de vista bibliográfico, quanto no de obra de arte, como muitos foram considerados, a partir dos anos 50. Em alguns casos, nos anos 60, a documentação adquire um status semelhante ao das obras. Esta questão terá grandes desdobramentos nas décadas subsequentes.

O curador é um autor?

A maior autonomia em relação às instituições possibilita um exercício que traz a ideia do curador como *autor*. Há, neste quadro, questões importantes a se levantar. Em um artigo relativamente recente, a crítica e historiadora da arte Claire Bishop³⁰ coloca a ascensão de tal figura entre os anos de 1968 e 1972, e cita alguns teóricos que a associam ao surgimento das instalações como linguagem artística: estaria o artista portando-se como um curador ao instalar sua obra? E o que faziam aqueles curadores independentes, com autonomia para montar suas exposições, não poderia ser encarado como instalação? Essas figuras, então, se aproximariam de tal forma a ponto de um certo apagamento de fronteiras? É claro que em tempos como os de hoje, a própria acepção do termo autoria é questionado, em meio a tanta circulação de informações, apropriações e práticas colaborativas. Assim, nesse caso: “O papel do curador ajusta-se de acordo com a ascensão desse tipo de trabalho. O artista de instalação instala ele a própria obra, relegando o papel curatorial ao de facilitar a sua produção, interpretação e promoção”.³¹ Ou seja, há uma espécie de deslizamento da função. Ali onde seria possível identificar o seu fim, ela reafirma o seu papel interpretativo, como sempre foi. Ao curador, a partir daí, é demandada a posição de estabelecimento metalinguístico de discurso em torno da(s) obra(s) e suas inter-relações e o risco de proposição (autoral) de sintaxe, agora como orientação de percurso.

Em entrevista recente à revista *Select*, o curador da próxima Bienal de São Paulo, o espanhol Gabriel Pérez Barreiro, afirma o fim da era do curador-autor.³² Mas a questão parece insistir em retornar (frequentemente como crítica) sempre que se fala de uma mostra na qual a marca do curador é mais forte, identificável (o caso das mostras temáticas, por exemplo, o que mais uma vez nos leva a lembrar a diferença entre as proposições das duas mostras de nosso exemplo inicial). É paradigmático o trabalho do suíço Harald Szeemann. Seu ato de rebeldia, ao desligar-se da Kunsthalle de Berna, ainda em 1969, e passar a trabalhar como curador independente ou, “um organizador de exposições” como ele preferia se autodenominar, tem relação direta com os projetos que almejara desenvolver sem a interferência de outras instâncias (dentro do possível,

para uma atribuição de caráter social, é claro). Algumas de suas exposições são consideradas “inaugurais”, no sentido mesmo de expandir as possibilidades de constituição de versão para um conjunto de obras. O campo deve, à sua atuação, a expansão de suas atividades, embora o resultado de suas proposições tenha sido altamente criticado na época de sua realização. Szeemann coloca a própria ausência da coleção como uma vantagem. Pode-se dizer que introduz a ideia da exposição temática. Propõe a noção de “mitologia individual”, conceito que postulava “uma história da arte de intenções profundas, que pode assumir diversas formas: as pessoas criam seus próprios sistemas de signos, que levam tempo para ser decifrados”.³³ Aqui ele estabelece uma equivalência entre a organização curatorial e a proposição de desencadeamento de versões possíveis para a própria história, em um nível de radicalidade polissêmica que parece aniquilá-la.

When Attitudes become form, 1969 (Quando as atitudes se tornam forma) e a *documenta 5* (1972) são dois grandes exemplos de sua ação autoral. Essa edição da *documenta* foi a primeira na qual um grande número de instalações e performances foi apresentado. Ela também inaugura um tipo de relação entre artistas e curador em que a tensão se estabelece e é absorvida pela mostra: como nos casos de Daniel Buren, Robert Smithson, Robert Morris e Joseph Beuys (todos artistas centrais na história da arte, o que dá uma ideia da visão de Szeemann). Morris escreve uma carta em que se retira da mostra, afirmando negar-se a ilustrar os princípios, como o das mitologias individuais, postulados pelo curador. Smithson, por outro lado, produz o Ensaio *Cultural Confinement* em torno da questão. Buren foi convidado pela *documenta*, mesmo que Szeemann soubesse que sua obra contestaria a curadoria Beuys participou com sua *Organização para a Democracia Direta* – sentava-se nos corredores da *documenta* e discutia arte e política com os visitantes.

Ele transforma a estrutura do evento. E, no universo da arte contemporânea, inaugura a convivência entre as obras com um “campo mais amplo da cultura visual: obras de doentes mentais, imagens de ficção científica, propaganda política, títulos de bancos suíços e ‘realismo trivial’ (objetos kitsch, incluindo suvenires do Papa, insígnias militares, pôsteres de Che Guevara e Jimi Hendrix,

broches, gnomos de jardim)”.³⁴ Coloca em jogo – o que depois foi muito mais explorado – o contato estreito entre arte e cultura visual de um modo mais amplo. Realizada três anos antes, a mostra “Quando as atitudes se tornam forma” é hoje considerada uma referência – tanto que, durante a 55ª Bienal de Veneza de 2013, o curador italiano Germano Celant organizou, para a Fundação Prada, a reedição dessa mostra, com um andar todo dedicado às documentações diversas e com espaços vazios demarcados, onde não foi possível recuperar a obra. Naquela, inaugural, em Berna, o curador propunha uma inter-relação entre as obras de artistas europeus e norte-americanos ligados à arte conceitual e processual, antifoma e arte póvera. Assim, a galeria se confundia com o atelier e o espaço mudava constantemente, o que era profundamente perturbador para o conceito que se tinha de exposição até então.

Dentro dessa perspectiva, desenvolve-se também a discussão em torno da atuação do brasileiro Paulo Herkenhoff, especialmente em relação à sua curadoria geral da 24ª Bienal de São Paulo (1998), já referida, neste texto. Estabeleceu-se enorme dissenso provocado por ela, no Brasil e internacionalmente, mas sem dúvida pode-se apontar importantes contribuições de sua proposta na mudança do meio: em primeiro lugar, a própria noção, que ele faz circular, de Antropofagia, e que discute aquilo que Adriano Pedrosa, curador assistente nessa edição, aponta: “Para o intelectual brasileiro moderno e contemporâneo, *antropofagia* torna-se uma ferramenta epistemológica produtiva e libertadora para nossas origens *mestiças*”.³⁵

É orientado por esse princípio que Herkenhoff fala da não existência de um tema e sim de um conceito a ser investigado, tomando a proposição de Oswald de Andrade pelo viés da emancipação cultural. O foco era o Brasil. As relações entre as obras se estabeleceram como forma de provocar a abordagem crítica das mesmas a partir de referências sem o apoio de um contexto histórico, estilístico e geográfico. O que ele inaugura em 1998, parece se realizar de forma mais radical em sua gestão no MAR – Museu de Arte do Rio, passando pelo seu trabalho com coleções (destaco aquele realizado com a Fadel, que produziu um dos mais interessantes textos sobre o modernismo brasileiro,³⁶ e sua longa

experiência com o Arte Pará). Seu compromisso passa necessariamente por trazer a margem para o centro. Talvez essa seja uma das razões pelas quais a Bienal da Antropofagia figure entre as mostras consideradas referenciais no mundo.

Cabe-nos destacar, porém, que dentro da discussão em torno do método curatorial e de sua intervenção na obra dos artistas – considerando-se que a curadoria implica necessariamente uma premissa a ser explorada – a conceituação de parâmetros para determinada sintaxe expositiva é condição para que haja uma leitura de conjunto. Assim, o trabalho do curador, necessariamente, terá um conteúdo autoral.

Ajuda a estabelecer o contexto dessa prática, evidenciar o fato de que a colocação de ideias autorais em circulação, a partir da organização sintática de obras selecionadas, trouxe pensadores de outros campos para o exercício curatorial. Podemos pensar na exposição seminal organizada por Jean-François Lyotard, *Les Imaterieux* (Os Imateriais). Ou em Jacques Derrida e Peter Greenaway apresentando, a partir do acervo do Louvre, os seus *Memóires d'Auvegles* (Memórias de Cegos) e *Le bruit des nuages* (O rumor das nuvens). Mais recentemente, Georges Didi-Huberman organiza a sua mostra *Atlas: como carregar o mundo nas costas?* em torno de seu diálogo com Aby Warburg e que em paralelo rendeu um belo livro de filosofia e teoria da arte: *Atlas ou a Gaia ciência inquieta*.³⁷

Em torno da mediação, da parceria e do acompanhamento crítico

Esse modelo que tem se imposto no mundo inteiro, de ter um curador mais autor, surgiu nos anos 1980 e 1990. Antigamente não tinha isso. Tem uns 20 ou 30 anos, essa coisa de pegar um tema e fazer uma bienal temática, com muitos artistas, um espetáculo grande. Eu pessoalmente não gosto dessa forma de se aproximar da arte. Acho que ela potencialmente limita a leitura que se pode ter. Estou fazendo uma exposição sobre o Mario Pedrosa no Reina Sofia, com Michelle Sommer. Uma coisa que impressiona no Mario Pedrosa é o exercício básico, teórico que ele propõe. Na visão dele, as obras de arte é que devem nos gerar o aparelho de compreensão. É muito do que ele falava da relação afetiva com a obra de arte. Acho que esse modelo curatorial temático vai um pouco contra isso, porque você começa com um assunto e aí sai à procura. Gabriel Pérez Barreiro – curador da 33ª Bienal Internacional de São Paulo³⁸

Mario Pedrosa, é sabido, colocava a questão da relação afetiva com a obra em termos de *Gestalt* (e, diga-se de passagem, já em 1949, quando os estudos e publicações da teoria associada à produção e à fruição do objeto de arte aparecem apenas em meados dos anos cinquenta).³⁹ Um desdobramento na pesquisa sobre o embate estético com a forma proposta por ele, e o que isso resultaria em termos de ação crítica e curatorial, parece ser o centro da fala do curador da próxima Bienal. É da maior importância, pensar na relação (real) de Mario com os artistas, a proximidade, a teoria alimentada pelo ouvido dos artistas... Na sala de sua casa, Palatnik, Carvão, Serpa, as duas Lygias e Hélio Oiticica, entre tantos outros. Seu interesse pela arte dos loucos, guiado por Almir Mavignier e pela doutora Nise da Silveira. É claro que essa intimidade se torna impossível, no caso das grandes exposições, como a Bienal de São Paulo, cuja edição de 1962 foi curada por ele (a Bienal da abstração). Trata-se aqui de uma atitude em relação a obra, seu contexto de criação e os possíveis diálogos a serem estabelecidos, no exercício de contaminação que necessariamente se estabelece em uma grande mostra: em aberto. Dentro desta perspectiva, a questão não seria prioritariamente a do tema (no caso de Pedrosa, sua escolha – temática – do recorte curatorial da mostra de 62, foi extremamente polemizado), mas a de sua flexibilidade em relação às propostas poéticas. Em um curta metragem simples e sensível, produzido na UFRJ, em uma das entrevistas sobre Mario, Cildo Meireles afirma que “A passagem do Mario pelo universo das artes plásticas foi um dos aspectos da totalidade dele, fundadora da chamada arte contemporânea... Eu o vejo sobretudo como um ser político”.⁴⁰ O ser político talvez determinasse a prática congregadora, comunitária, polifônica, no exercício da curadoria.

Nas muitas entrevistas publicadas com curadores internacionais – e essa talvez seja a forma mais eficaz de se traçar um panorama sobre curadoria contemporânea – pode-se depreender a afirmação, presente na fala de Gabriel Pérez Barreiro: curadoria é basicamente parceria (com artistas, com as instituições e com os tantos parceiros de empreitada). Ao responder a uma questão a este respeito, a americana Jessica Morgan afirma:

A realidade é que toda exposição é a culminância de uma multiplicidade de autores. Quer isso seja expressamente manifestado, como nas recentes megaexposições (...) quer nos coletivos (tanto curatoriais quanto artísticos) que fazem dessa colaboração um padrão de sua prática, ou ainda, quando é manifestado pelo trabalho que acontece no dia-a-dia de todo grande museu com sua estrutura complexa.⁴¹

Porém, nessa linha de coletivização do trabalho autoral, talvez valha a pena perguntar-se: qual é a autoria que se mantém no trabalho do curador? Em um artigo chamado *Uma certa tendência da curadoria*, o curador porto-riquenho Jens Hoffmann lança mão das postulações dos filósofos pós-estruturalistas – especialmente Roland Barthes e Michel Foucault – em torno do autor, para propor uma abordagem interessante do problema. Contra sua definição como “unicidade” e “fonte criativa solo”, ele lança mão da ideia da prática autoral em Foucault como “um certo princípio funcional através do qual, na nossa cultura, limitamos, excluimos e escolhemos”. Assim, ele conclui que:

O resultado desse processo de seleção é o que se pode chamar de uma criação única e inovadora, sendo o ato criativo a transformação do caos em ordem ou, em outras palavras, o ato de seleção entre um número infinito de possibilidades que constitui, em última instância, a descrição do que é um curador: alguém que limita, exclui, cria sentido com signos, códigos e materiais existentes. Isto significa que, dentro do processo de montar uma exposição, o curador se posiciona como um efeito descentrado, somente parte de uma estrutura maior, uma posição do sujeito e não o núcleo.⁴²

Em uma acepção já distante dos pioneiros curadores-autores, mas tomando certos princípios já experimentados por eles, contemporaneamente, poder-se-ia estabelecer um campo autoral na metodologia estabelecida, na construção da exposição (sempre discursivo, metalinguístico).

Parece haver certa parceria ou coautoria que nasce na relação com os artistas, praticável em exposições menores, em que é possível desencadear um trânsito de funções que não transforma o curador em artista e vice-versa, mas produz

um acompanhamento crítico na produção das obras específicas para a mostra e, por outro lado, uma construção conjunta da sintaxe expositiva. Trata-se de um trabalho em colaboração (e contaminação) entre artistas e curador. A questão que se coloca é dos limites dessa parceria e qual o tipo de conversa é possível estabelecer entre a produção de poéticas e a ação (metalinguística) de produção de textos (em paralelo à obra) e de organização (sintática) do espaço expositivo.

Tal trabalho exige uma relação mais duradoura entre curador e artistas e talvez demande a atuação mais permanente do curador em determinado espaço ou circuito. Para tecer esse tecido a muitas mãos é preciso conhecimento prévio das posições de cada sujeito do processo. Esse curador talvez tenha uma ação inversa ao do mais conhecido perfil de curadores contemporâneos que são os chamados curadores transnacionais, estes que têm atuado em grandes mostras e que organizam seu trabalho de forma a tensionar a regra do pensamento eurocêntrico em relação ao mundo globalizado (e mesmo assim, vemos o resultado controvertido de uma *documenta* que se transfere para o lugar deste Outro – não nos exotizem!).⁴³ Essa ação mais local em curadorias planejadas para circularem por outros espaços, tem produzido, no Brasil, uma troca interessante, por exemplo, entre centros excêntricos (fora do eixo Rio-São Paulo). E tem provocado a projeção de artistas brasileiros das mais diversas regiões em circuitos cada vez mais alargados.

A noção, ainda controvertida, que incide sobre os papéis da crítica e da curadoria é justamente a que nos reporta a nossa epígrafe. O papel do crítico tem-se transformado radicalmente (e isso data de mais de 50 anos).⁴⁴ Assim como o curador, ele deixa a atividade do julgamento em favor de outra, que desencadeia versões em torno da obra de arte – e esta introduz um terceiro e imprescindível discurso: o do público – só assim a exposição (e a ação da curadoria) cumprem sua função social:

(...) porque há no próprio discurso museológico [expositivo] uma colagem de diversos discursos uns sobre os outros. Uma sala de museu, uma exposição, torna realmente visível e presente bem mais do que o silêncio das obras que apresenta. A

ele vem se sobrepor o discurso do curador, que será considerado aqui um discurso crítico. (...) Nesse plano, o conflito é inevitável porque o curador-crítico não pode escapar à história da arte, que é o superego da crítica, ao mesmo tempo que sabe que o princípio mesmo desta história da arte é contrário ao seu trabalho como curador-crítico, que não pode senão afirmar a sua historicidade e fundamentar, sobre essa historicidade partilhada, a relação com o público que visitará a exposição.

(...) O que chamo de exposição se apresenta, assim, como um museu esfacelado, um antimuseu (como se dizia antipsiquiatria). Ela se torna o lugar privilegiado dessa atividade crítica de despertar, parcial, contemporânea, ativa e poética que Baudelaire reivindicava e que é, ainda hoje, a nobre tarefa da crítica.⁴⁵

Curadoria como mediação, no sentido de proposição problematizadora do estabelecido, para que se gere na arena de ação, que é o espaço expositivo, um movimento de aproximação (e apropriação) à produção em arte. Nesse trabalho, ela tem múltiplos parceiros presenciais, à distância ou na memória do público. Assim, algo aí se operará... só depois.

Brasília, maio de 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Cauê. *A curadoria como historicidade viva*. In RAMOS, Alexandre Dias (org.) *Sobre o Ofício de Curador*. Porto Alegre: ZOUK, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- BISHOP, Claire. *O que é um curador? Ascensão (e queda) do curador auteur*. *Revista Concinnitas*. ano 16, nº 27, dezembro/2015. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view-File/21180/1526>
- BRAGA, Paula. *O curador e a galeria*. In RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o Ofício de Curador*. Porto Alegre: ZOUK, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.
- HOFFMANN, Jens. *A Certain Tendency of Curating*. In, O'NEILL (ed.). *Curating Subjects*. London Open Editions, 2007.
- LAGNADO, Lisette. *As tarefas do curador*. In *Revista Marcelina – [Antropofagia]* do mestrado em artes visuais da Faculdade Santa Marcelina, nº 1, 2008.
- LAGNADO, Lisette. *Revista Trópico*, 22/4/2008. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/print/2974.htm>
- LEENHART, Jacques. *Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo*. In MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da Crítica*. São Paulo: SENAC Itaú Cultural, 2000.
- MACEL, Christine, "Introduction", 57ª Bienal de Veneza. Disponível em: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/>
- MORGAN, Jessica. *Question: What is a curator?* In HOFFMANN, Jens (ed.). *Ten fundamental questions of curating*. Milan: Mousse Publishing| Fiorucci Art Trust, 2015. E-book
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma Breve História da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Ways of Curating* London: Penguin Books, 2014.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- PEDROSA, Adriano. *Question 9: What is process? By Adriano Pedrosa*. In HOFMANN, Jens. *Ten fundamental questions of curating*, Milan: Mousse Publishing Fiorucci Art Trust, 2015. E-book.
- PEDROSA, Mario. *Da natureza afetiva da forma na obra de rateio*. ARANTES, Otília, (org.). *Forma e percepção estética*, São Paulo: Edusp, 1996.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; STRECKER, Marion. *33ª Bienal de São Paulo não será temática...* *Revista Select*, abril de 2017. Disponível em <http://www.select.art.br/gabriel-perez-barreiro/>
- RAMIREZ, Mari Carmen. *Broken Identities*. In GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. New York: Routledge, 1996

RAND, Steven (ed.). *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart, 2007

REINALDIM, Ivair. *Revista Poiesis*. nº 26. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: ICI Independent curators International, 2012

SZYMCZYK, Adam, MICHALSKA, Julia. *Politics and performance take centre stage at documenta 14*. Disponível em <http://theartnewspaper.com/news/politics-and-performance-take-centre-stage-at-documenta-14-in-athens/>

SZYMCZYK, Adam, MICHALSKA, Julia. DW.com 10/04/2017, *Documenta 14: Desaprender para Reaprender*. Disponível em <http://www.dw.com/pt-br/documenta-14-desaprender-para-reaprender/a-38367816>

SZYMCZYK, Adam, MICHALSKA, Julia. Artforum, *Documenta 14 opens in Athens* <https://www.artforum.com/news/id=67599> THEA, Carolee. *On Curating// Interviews with ten international Curators*, New York: DAP, 2009.

Sobre a **57ª Bienal de Veneza:**

<http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/>

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1883837-brasil-vence-mencao-honrosa-por-seu-pavilhao-na-bienal-de-veneza.shtml>.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1884304-mergulhada-no-escapismo-bienal-de-veneza-ignora-dramas-do-mundo-atual.shtml>

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1883038-paulo-bruscky-ataca-politica-brasileira-em-performance-na-bienal-de-veneza.shtml>

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-14-artists-talking-long-venice-biennale>

Sobre a **documenta 14:**

www.documenta14.de/

<http://www.dw.com/pt-br/documenta-14-desaprender-para-reaprender/a-38367816>

<http://theartnewspaper.com/news/politics-and-performance-take-centre-stage-at-documenta-14-in-athens/>

https://www.nytimes.com/2017/04/09/arts/design/documenta-14-a-german-art-shows-greek-revival.html?_r=0

www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/14/documenta-14-athens-german-art-extravaganza

<https://www.artforum.com/news/id=67599>

NOTAS

1 As tarefas do curador. In, *Revista Marcelina*, Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, nº 1 2008, p. 18.

2 *VIVA ARTE VIVA is an exclamation, a passionate outcry for art and the state of the artist. VIVA ARTE VIVA is a Biennale designed with artists, by artists and for artists, about the forms they propose, the questions they ask, the practices they develop and the ways of life they choose.*

Rather than broaching a single theme, VIVA ARTE VIVA offers a route that moulds the artists' works and a context that favours access and understanding, generating connections, resonances and thoughts. Retirado do site da 57ª Bienal de Veneza: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/> (tradução livre para o português).

3 *Today, in a world full of conflicts and shocks, art bears witness to the most precious part of what makes us human. Art is the ultimate ground for reflection, individual expression, freedom, and for fundamental questions. Art is the favorite realm for dreams and utopias, a catalyst for human connections that roots us both to nature and to the cosmos that elevates us to a spiritual dimension. (...) It stands as an unequivocal alternative to individualism and indifference. It builds us up and edifies us. At a time of global disorder, art embraces life, even if doubt ensues inevitably. The role, the voice and the responsibility of the artist are more crucial than ever before within the framework of contemporary debates.*

Retirado do site da 57ª Bienal de Veneza: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/> (tradução livre para o português).

4 Visto que a Bienal ocorre de dois em dois anos, como o próprio nome demonstra, e a *documenta* é quinenal, esse encontro se dá de 10 em 10 anos. 2017 é um desses anos.

5 E se lembrarmos da última Bienal, de 2015, sob a curadoria geral de Okui Enwesor e na qual o *parti pris* era a 9ª tese sobre o conceito da história, de Walter Benjamin, já podemos estabelecer essa diferenciação. Enwesor, é bom lembrar, foi o diretor artístico da *documenta 11*, em 2002, com um aporte político e um chamado anticolonialista irrefutáveis.

6 Consultar em: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/baratta/>

7 *A room, a house, a pavilion, an institution, a state. Glass walls and glass ceilings, fluid and crystalline, permeate the room, as if it were one of the centers of financial power. The boundaries of the space disclose everything, making it both visible and subject to control.* <http://www.deutscher-pavillon.org/>

8 <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1883837-brasil-vence-mencao-honrosa-por-seu-pavilhao-na-bienal-de-veneza.shtml>.

9 E lembremos o poder da Alemanha no estabelecimento das regras econômicas para a União Europeia.

10 <http://www.dw.com/pt-br/documenta-14-desaprender-para-reaprender/a-38367816>

11 <http://theartnewspaper.com/news/politics-and-performance-take-centre-stage-at-documenta-14-in-a-thens/> *The great lesson is that there isn't one lesson; no school that can dispense it and that no masters that can tell us how to live and what to do. We must assume responsibility and act as political subjects instead of simply leaving it to elected representatives* (tradução livre).

12 <https://www.artforum.com/news/id=67599> *One of the reasons to work in Athens in parallel to Kassel is precisely to make the exhibition in a place where you can see how problematic things are at the moment, and how much worse they may soon become—though not, naturally, to simply induce passive spectatorship* (tradução livre).

13 No caso da obra de Minujin, já sabemos que, para Kassel, a artista apresentará seu Parthenon construído com os muitos livros proibidos pela ditadura argentina, nos anos 60 e 70 do século passado. Parece que as escolhas de curador e artista, para os dois locais da mostra, é emblemática do partido curatorial desta *documenta*.

14 www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/14/documenta-14-athens-german-art-extravaganza

15 *Curators are, above all, the institutionally recognized experts of the art world establishment, whether they operate inside an institution or independently. More than art critics or gallery dealers, they establish the meaning and status of contemporary art through its acquisition, exhibition and interpretation. (...) Curators are the sanctioned intermediaries of these institutional and professional networks on one hand; artists and audiences, on the other. (...) Until recently, for instance, the task of contemporary art curators consisted of judging the quality of one picture against another, or of one artist versus another, according to the conventions of rupture and formal experimentation established by the European and North American avant-garde movements. (...) With the international surge of exhibitions and collections based on notions of group or collective identity, however, we have seen the gradual displacement of the art curator's role of arbiter and its substitution with that of cultural mediator. This new role, for which I will use the term "broker", implies exchanging the authority of curatorial arbitrage for the purportedly more neutral standard of group ethnicity or identity. (...) This shift of curatorial function, in turn, seems to have opened up new venues for the distribution, acceptance, and appreciation of previously marginalized art.* RAMIREZ, Mari Carmen. *Broken Identities*. In GREENBERG, Reesa; FERGUNSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (eds.) *Thinking about Exhibitions*. New York: Routledge, 1996, pp. 22-23 (tradução livre).

16 Em 2014, ele lança um outro, com um tom mais autobiográfico chamado "*Ways of curating*", no qual aponta suas influências.

17 OBRIST, Hans Ulrich. *Uma Breve História da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010.

18 REINALDIM, Ivair. *Tópicos sobre curadoria*. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p26/p26-3-dossie-2-ivair-reinaldim.pdf> p. 19

19 CHERIX, In, OBRIST, Op. Cit. 2010, p. 16

20 OBRIST, Op. Cit. 2010, p. 20

21 Ver ALVES, Cauê, *A curadoria como historicidade viva*. In RAMOS, Alexandre Dias (org.) *Sobre o Ofício de Curador*, Porto Alegre: ZOUK, 2010, p. 45

22 Antes estabelecidas unicamente pelo gosto do colecionador.

23 Ver BRAGA, Paula, *O curador e a galeria*, Idem, p.65

24 Ver, GREENBERG, Op. Cit. 1996, pp. 349-367

25 O próprio Obrist fará a sua "Cozinha".

26 Há uma experiência realizada em Brasília por dois artistas-curadores – Gê Orthof e Karina Dias – em 2009, *Moradas do Intimo*, com 10 artistas (incluindo os dois curadores), que revisita a proposta e documenta em vídeo a possibilidade de embate obra–público em situações como esta que parece exemplar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8rryuGHGIns>

27 Pier Luigi Tazzi “Albercht Durer would have come too”, *Artforum* 09/1986, p 124 (tradução livre) “*Intriguingly titled ‘Chambres d’Amis’ – ‘guest rooms;’ or, literally, ‘friends’ rooms’ – the show places art in 58 houses belonging to everyday townspeople, carrying the work outside the separate universe, the total institution, of the museum, to bring it within the private zone of the private home, an a-social place insofar as it is removed from the public arena*”.

28 Jan Hoet, “*Chambres d’Amis: a museum ventures out*”, in *Chambres d’Amis, exhibition catalogue*, Ghent: Museum van Hedendaagse Kunst, 1986, (tradução livre): *The artist is frequently interrupted during the creation process: life, which he usually evokes, transforms or represents as an abstraction in the quiet loneliness of his studio, now actually keeps penetrating his works. (...) The artist is evidently a disturber of the peace. A work of art in a museum will always be an object of detached contemplation, whereas in Chambres d’Amis it is propagated deeply in the private life of a family*”.

29 Revista Trópico 22/4/2008, disponível em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/print/2974.htm>. Este texto, em sua versão integral, foi publicado na Revista Marcelina, do mestrado em artes visuais da Faculdade Santa Marcelina, nº 1, 2008, dentro do Dossiê Antropofágico. Este mestrado foi dos raros no Brasil a manter a linha de pesquisa em curadoria.

30 BISHOP, Claire O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador *auteur*. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: Uerj, 2015. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/21180/1526>

31 Idem, p.271

32 Entrevistado em abril de 2017. Disponível em <http://www.select.art.br/gabriel-perez-barreiro/>

33 OBRIST, Op. Cit, 210, p.118

34 BISHOP, Op Cit.p.272

35 *For the Brazilian modern and contemporary intellectual, antropofagia becomes a productive and liberating epistemological tool true to our own mestizo origins. Question 9: What is process? By Adriano Pedrosa*. In HOFMANN, Jens, *Ten Fundamental Questions of curating*. Milan: Mousse Publishing| Fiorucci Art Trust, 2015. E-book: pág. 1884 (tradução livre)

36 Ver, *Arte brasileira na coleção Fadel; da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio Ed., 2002, a um só tempo livro da coleção e catálogo da mostra homônima realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro | São Paulo |Brasília

37 Os princípios de *Os imateriais* foram publicados no texto homônimo, dentro do livro *Thinking about exhibitions. Memórias de cegos e o Rumor das nuvens* têm belos catálogos publicados pelo Louvre e disponíveis em grandes livrarias. O de Didi-Huberman já está citado no corpo do texto.

38 Ver Revista Select, abril de 2017. Disponível em <http://www.select.art.br/gabriel-perez-barreiro/>

39 Ver, em Pedrosa, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. In ARANTES, Otília (org.). *Forma e Percepção Estética*. São Paulo: Edusp, 1996, pp.105-112.

40 GALANTERNIK, Nina. *Formas do Afeto – Um filme sobre Mario Pedrosa*. 34 min, Rio de Janeiro: FAPERJ/UFRJ, 2010.

41 *The reality is that any exhibition or display is the culmination of a multitude of authors. Whether this is explicitly manifested as it has been in recent large-scale exhibitions (...) or in the collectives (both curatorial and artistic) that make this collaboration a standard part of their practice, or indeed at it is made manifest by the work that takes place every day in any large-scale museum with its complex structure.* MORGAN, Jessica *Question! What is a curator?*. In HOFFMANN, Jens (ed.). *Ten fundamental questions of curating*. Milan: Mousse Publishing| Fiorucci Art Trust, 2015. E-book, pág. 193

42 HOFFMAN, Jens. *A Certain Tendency of Curating*. In O'NEILL (ed.). *Curating Subjects*. London: Open Editions, 2007, p.139: *"The result of this selection process could be what we might call a unique and novel creation and, the creative act being the transformation of chaos into order or in the other words the act of selecting against an infinite number of possibilities which is ultimately how we would describe what a curator is, someone who limits, excludes, creates meaning with existing signs, codes and materials."* (tradução livre)

43 Destes, o mais conhecido, por sua atuação como curador e pelos livros que tem publicado talvez seja Hans Ulrich Obrist, viajando constantemente, conhecendo as diversas versões de grandes – e pequenas – mostras, visitando artistas pelo mundo afora; assumindo a direção artística de instituições em diferentes países; organizando mostras de caráter mais intimista, escrevendo muito e dormindo pouco!

44 Como não relembrar de Giulio Carlo Argan se perguntando, ainda no início dos anos 60, se os dois campos – arte e crítica – não estariam acabando, com essa entrada da crítica no campo poético e da arte conceitual no campo teórico? Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1988

45 LEENHART, Jacques, *Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo*. In MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da Crítica*. São Paulo: SENAC Itaú Cultural, 2000, págs. 25, 28.

O saber-do-corpo nas práticas curatoriais

Driblando o inconsciente colonial-capitalístico

Suely Ronik

Dirigimo-nos aos inconscientes que protestam. Procuramos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, de que não esperaram por nós, de que há muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas: nada a ver com moda, mas com um “ar do tempo” mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1972¹

O dispositivo de exposição de obras de arte origina-se na Europa Ocidental no século XVII, expandindo-se a partir do século XIX e, cada vez mais, ao longo do século XX. A função de conceber e organizar exposições surge junto com seu dispositivo. No entanto, a figura do curador – com esse nome e com as características que lhe são próprias –, assim como os fenômenos de sua proliferação pelo mundo e sua glamourização, acontecem a partir de meados dos anos 1970, no contexto da nova dobra do regime colonial-capitalista, financerizada e neoliberal, quando este adquire um poder mundial. Sabemos que em sua nova versão, o capitalismo tem na força vital, uma de suas principais fontes de energia. Ouso ir mais longe e sugerir que o abuso da força vital – em sua essência de potência de criação e diferenciação da qual resultam as formas da realidade – é a própria matriz deste regime do ponto de vista micropolítico. Tal força – que no humano podemos chamar de “pulsão”, tal como a chamou Freud por suas especificidades –

é apropriada pelo regime para canalizá-la a serviço de seus desígnios. Diante disso, não surpreende que tal abuso atinja especialmente o campo das artes visuais em todas suas instâncias. Se as práticas artísticas vem sendo sutilmente desviadas de seu curso ético – dar corpo ao que pede passagem –, para se orientarem segundo interesses do mercado, os recentes episódios de ataques violentos às mesmas agregam a este seu triste destino, uma brutalidade na chave de forças conservadoras próprias de eras mais arcaicas do abuso colonial-capitalista. Entre as instâncias da arte atingidas pela nova operação, interessa-nos especialmente focar aqui a negociação entre o artista, as instituições envolvidas neste campo e os investidores e seu mercado em ascensão (coleccionadores, galeristas, patrocinadores, etc). Caracteriza o novo cenário, a intensificação da disputa entre os interesses das três pontas deste triângulo e o poder cada vez maior que adquirem os investidores nesta negociação. Este é um fenômeno impregnado do ar do tempo do novo regime, no qual todas as atividades humanas tendem a ser financeirizadas, sendo este um elemento essencial da extensão de seu projeto colonial que hoje alcança o conjunto do planeta.

Pois bem, a figura do curador nasce como mediadora desta negociação. De seu posicionamento dependerá em grande parte a distribuição dos lugares nesta disputa, o que define a perspectiva que se plasmará na exposição regida por seu olhar. De um ponto de vista macropolítico, o que basicamente distingue tais perspectivas é com quais interesses o curador tende a se aliar, o que do ponto de vista micropolítico corresponde a com que ponta deste triângulo ele identifica-se prioritariamente. É isto o que definirá em que lugar da cartografia macropolítica ele estabelece a fronteira entre o negociável e o inegociável, o que evidentemente incidirá em todas as dimensões daquilo que será produzido. Em função disso definem-se os critérios de escolha das obras que comporão o projeto curatorial e o modo como serão relacionadas e apresentadas. Disto decorre os possíveis efeitos que promoverão na subjetividade de seus públicos – não só no próprio terreno da arte mas também, no ambiente sócio-político-cultural no qual se inscreve a ação curatorial.

Nosso foco aqui serão duas figuras ficcionais de curador que ocupariam os dois extremos limites do vasto, diverso e complexo espectro de perspectivas

de ação neste campo. O que as define e diferencia é a política de desejo que orienta cada uma delas em suas ações: das que mais se submetem ao abuso da pulsão criadora às que mais buscam sua reapropriação – lembrando que desta reapropriação depende a própria existência da prática artística. É evidente que tais figuras não existem em estado puro: seu uso aqui é um artifício que nos permitirá colocar em imagem os diversos vetores de força em jogo no campo das práticas curatoriais.

Para construir e evidenciar tais figuras-limite e o que basicamente as diferenciaria, terei antes que fazer um desvio um tanto longo do tema da curadoria, mas com a ajuda de uma artista: é Lygia Clark quem nos conduzirá neste desvio. Se recorro a ela é porque inventou uma profusão de proposições que favorecem, naqueles que se dispõem a experimentá-las, o acesso à sua própria potência de criação e à eventual ativação do trabalho para dela reapropriar-se, driblando seu abuso. Privilegiarei apenas *Caminhando*, sua primeira proposição deste tipo e da qual surgiram todas as demais. Esta obra nos fornecerá a base para aquilo que pretendo aqui explorar.

Caminhando com Lygia Clark pela superfície topológica

Caminhando data de 1963. Sua criação é uma resposta singular a um dos desafios que impulsionaram o movimento das práticas artísticas nos anos 1960 e 1970: ativar a potência clínico-política da arte. O impulso que deu origem a este movimento resultou de um longo processo desencadeado pelas vanguardas do final do século XIX, cujas invenções foram se capilarizando pelo corpo social. Interrompida pela segunda guerra mundial, tal capilarização retomou seu curso no pós-guerra, ainda mais radical e densamente, desembocando uma década depois no amplo movimento social que sacudiu os anos 1960-70 por todo o planeta. Reapropriar-se da pulsão criadora em práticas experimentais coletivas foi um dos principais traços que marcaram este movimento em distintos campos da atividade humana, não só a artística.

A origem desta proposição de Clark foi um estudo da artista para uma obra que posteriormente – e não por acaso – ela intitulou *O antes é o depois*. Inaugurava-se com este estudo um novo rumo de sua conhecida série *Bichos*,

voltado para a exploração da fita de Moebius: uma superfície topológica na qual o extremo de um dos lados continua no avesso do outro, o que os torna indiscerníveis e faz com que a mesma passe a ser uniface.

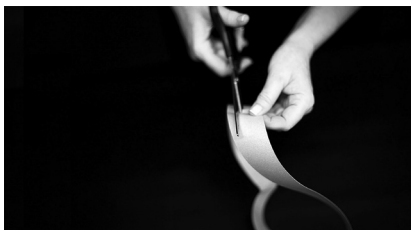
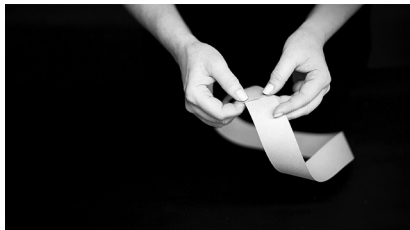


A fita de Moebius

Em seu estudo para esta obra, a artista investigava sucessivos cortes longitudinais na superfície de uma fita de Moebius, feita de papel. A medida que a investigação avançava, chamou a atenção de Lygia, o fato de que uma experiência ímpar ocorria no instante mesmo do ato de cortar. No esforço de identificá-la mais precisamente, revela-se para a artista que era nesta ação e na experiência que promovia que a obra propriamente dita se plasmava, e não no objeto que dela resultaria. Tratava-se da abertura de uma outra maneira de ver e de sentir o tempo e o espaço: um tempo sem antes nem depois; um espaço sem frente e verso, dentro e fora, em cima e embaixo, esquerda e direita. E mais, um devir da forma da tira de papel, que ocorria a cada volta do recorte em sua superfície, trazia a experiência de um tempo imanente ao ato de cortar e do qual decorria a transfiguração da mesma. Esta outra maneira de ver e de sentir lhe dava, portanto, acesso à experiência de um espaço que não precede o ato, mas dele decorre, e que, sendo assim, tampouco pode ser dissociado do tempo. Em síntese: vivido desta perspectiva, o espaço surgiria dos devires das formas que vão sendo criadas na superfície topológica da tira, produtos das ações de cortá-la.

Faça seu próprio *Caminhando*

A revelação deixou Lygia Clark perplexa e a levou a converter esta experiência numa proposição artística, para a qual ela escolheu o nome *Caminhando*. Ela



Faça seu próprio *Caminhando*

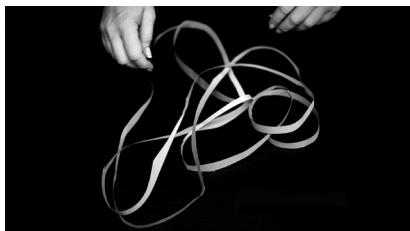
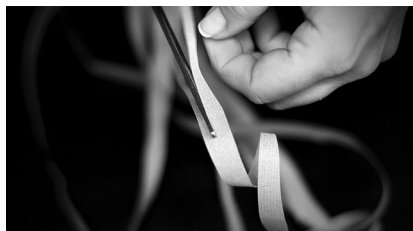
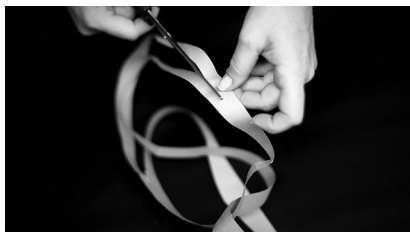
consistia em oferecer ao público tiras de papel, tesouras e cola, junto com instruções de uso breves e simples, com uma só ressalva: a cada vez que se reencontrasse um ponto que se escolhera anteriormente para fazer o corte, este deveria ser evitado para que se continuasse recortando.

Aqueles que se dispusessem a viver esta obra, teriam que apropriar-se dos objetos que Lygia colocava à sua disposição. Com eles montariam sua própria fita de Moebius, fazendo uma torção na tira de papel e colando a superfície de uma das extremidades ao avesso da outra. Deveriam então escolher um ponto qualquer de sua superfície para, a partir dele, iniciar o corte no sentido longitudinal e seguir cortando até que esta se esgotasse, não havendo mais espaço para novas perfurações. Nesse momento, independentemente de terem ou não respeitado a ressalva da artista, a tira voltava a ter duas faces, readquirindo frente e verso, dentro e fora, em cima e embaixo, esquerda e direita – ela deixava de ser uma superfície topológica.

Certamente, não é à toa que a artista terá decidido fazer esta ressalva; ao contrário, de levá-la em consideração dependeria a própria possibilidade de haver obra. É que o ato de cortar não é neutro: seus efeitos variam segundo o tipo de recorte que cada um escolhe efetuar em seu “caminhando”.

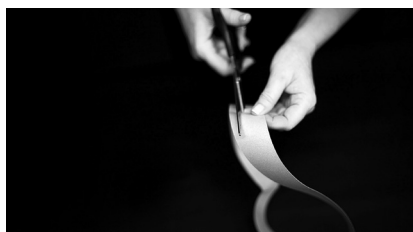


Se você evita os mesmos pontos para seguir recortando



Suas ações produzem diferenças

Se seguirmos a ressalva da artista e escolhermos um novo ponto a partir do qual prosseguir cortando – a cada volta que dermos na superfície e nos deparrarmos com um ponto já perfurado –, uma diferença se produzirá em sua forma e no espaço que se cria a partir dela. A forma irá se multiplicando numa variação contínua, que somente se esgota quando já não resta superfície alguma para



Se você escolhe sempre o mesmo ponto para seguir recortando



Suas ações reproduzem o mesmo

recortar. A obra se efetua na repetição do ato criador de diferença e nele se encerra. Em suma, a obra propriamente dita é o acontecimento que se produz nesta experiência.

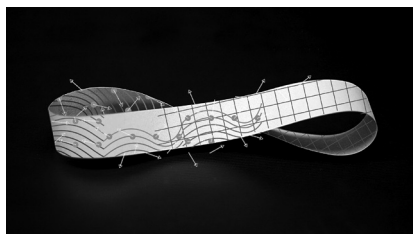
Não obstante, se não seguirmos as instruções da artista – e insistirmos em voltar a recortar a partir de um ponto já perfurado –, o resultado é a reprodução infinita de sua forma inicial. Essa não cessará de permanecer idêntica a si mesma, a cada vez que repetirmos a escolha de nossa ação, até que não haja mais lugar onde recortar. Nesse tipo de corte o ato é estéril, ele não produz obra: o acontecimento da criação de uma diferença na qual a obra como tal se plasmaria.

Mas o que tudo isso teria a ver com reapropriar-se da potência de criação? Mais amplamente, o que tudo isso teria a ver com deslocar-se da política de produção de subjetividade dominante, na qual viabiliza-se a expropriação desta potência? A resposta a estas perguntas depende de examinarmos o tipo de experiência na qual esta proposição se realiza como obra-acontecimento e, sobretudo, a escolha da ação que a torna possível e o que a distingue das escolhas que a impossibilitam.

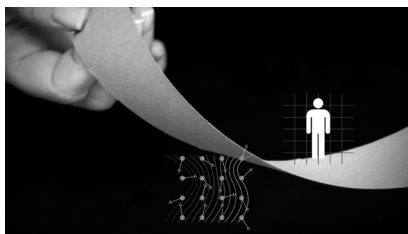
Com esta intenção, o convido, leitor, a um exercício de fabulação: projete uma fita de Moebius sobre a superfície do mundo e o imagine como uma superfície topológica feita de todo tipo de corpos (humanos e não-humanos), em conexões variadas e variáveis – o que nos permitiria qualificá-la de “topológico-relacional”. Imagine também que uma de suas faces corresponda às formas do mundo, tal como moldado em sua atualidade; enquanto que a outra, corresponda às forças que o agitam em sua condição de vivo. Imagine ainda que, como na fita de Moebius, tais faces sejam indissociáveis, constituindo uma só e mesma superfície, uniface. De fato, não há forma que não seja uma concretização do fluxo vital e, reciprocamente, não há força que não esteja moldada em alguma forma, produzindo a sustentação vital da mesma, como também suas transfigurações e inclusive sua dissolução, num processo contínuo de diferenciação. Com isto em mente, examinemos primeiro como apreendemos, respectivamente, formas e forças, que tipo de experiências tais capacidades promovem, bem como a dinâmica da relação que se estabelece entre ambas.

Formas e forças: uma relação paradoxal

Assim como formas e forças são distintas, não são as mesmas as capacidades por meio das quais se registram os sinais de cada uma delas. Do exercício de tais capacidades resultam duas das múltiplas dimensões da experiência complexa que designamos por subjetividade. E assim como formas e forças embora distintas são inextrincáveis, constituindo uma só e mesma face da superfície topológico-relacional de um mundo, tais capacidades operam simultânea e inseparavelmente na trama relacional que se tece entre os corpos que a constituem a cada momento. Isto independe de termos ou não consciência das mesmas e do grau em que mantemos ativa cada uma delas para guiar nossas escolhas e as ações que delas decorrem.



As duas faces da superfície topológico-relacional de um mundo



Formas

A experiência da subjetividade em seu lado sujeito: **O familiar**
Pessoal
Sensorial
Sentimental (emoção psicológica)
Cognitiva (conhecimento racional-cultural)

Forças

A experiência da subjetividade em seu lado fora-do-sujeito: **O estranho**
Extrapessoal
Extrassensorial
Extrapsicológica
Extrassentimental (emoção vital)
Extracognitiva (saber-do-corpo)

Os sinais das formas de um mundo são captados pela via da percepção (a experiência sensível) e do sentimento (a experiência da emoção psicológica). Com tais capacidades se compõe a experiência mais imediata que fazemos de um mundo, na qual o apreendemos em sua concretude e seus atuais contornos, volumes, cores, odores, sons, etc – aquilo que chamamos de realidade. São modos de existência, articulados segundo códigos socioculturais que delimitam lugares e sua distribuição no campo social, o que é inseparável da distribuição do acesso aos bens materiais e imateriais, suas hierarquias de poder e suas

representações. Tais cartografias e seus códigos orientam este modo de apreensão de um mundo: quando vemos, escutamos, farejamos ou tocamos algo, nossa percepção e nossos sentimentos já vem associados aos códigos e representações de que dispomos e que, projetados sobre este algo, nos permitem atribuir-lhe um sentido.

Proponho qualificar tal capacidade de pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva. Por meio dela se produz a experiência da subjetividade enquanto “sujeito”, intrínseca à nossa condição sociocultural e moldada por seu imaginário. Sua função é a de possibilitar que nos situemos na vida social: decifrar suas formas, seus códigos e suas dinâmicas por meio da percepção, da cognição e da informação, estabelecer relações com os outros por meio da comunicação e senti-las segundo nossa dinâmica psicológica. Em resumo, decifrar os sinais das formas nos permite existir socialmente.

Este modo de apreensão do mundo nos é familiar por princípio, porque marcado pelos hábitos culturais que nos conduzem no cotidiano. No entanto, nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas sob o regime colonial-capitalístico, a familiaridade com esta capacidade se amplia e se reforça. É que na política de subjetivação dominante nestes contextos tendemos a nos restringir à experiência enquanto sujeitos e a desconhecer que se esta é sem dúvida indispensável – por viabilizar a gestão do cotidiano, a sociabilidade e a comunicação –, ela não é a única a conduzir nossa existência; várias outras vias de apreensão de um mundo operam simultaneamente. Tal redução é precisamente um dos aspectos medulares do modo de subjetivação predominante no regime colonial-capitalístico.

Examinemos agora, a via de apreensão de um mundo que nos permite captar os sinais das forças que agitam seu corpo e provocam efeitos em nossos corpos – aqui, ambos em sua condição de viventes. Tais efeitos decorrem dos encontros que fazemos – com gente, coisas, paisagens, ideias, obras de arte, livros, situações políticas ou outras, etc –, seja presencialmente, seja pelas tecnologias de comunicação à distância ou por quaisquer outros meios. Resultam destes encontros, mudanças no diagrama de vetores de forças e das relações entre eles, do que decorrem diferentes efeitos. Produzem-se outras maneiras de ver e de sentir, que podemos remeter à experiência que Lygia Clark teve ao recortar sua

fita de Moebius e que a levou a criar *Caminhando*. A estas outras maneiras, Gilles Deleuze e Félix Guattari deram o nome, respectivamente, de “percepto” e “afeto”.

O percepto é distinto de percepção, pois consiste numa atmosfera que excede as situações vividas e suas representações. Quanto ao afeto, este não deve ser confundido com afeição, carinho, ternura, que correspondem a um dos sentidos desta palavra nas línguas latinas. É que não se trata aqui de uma emoção psicológica, mas sim de uma emoção vital, a qual pode, no entanto, ser contemplada nestas línguas pelo sentido do verbo afetar – sinônimo de tocar, contaminar, perturbar, abalar, atingir –, mas que não existe neste sentido em sua forma substantivada. Perceptos e afetos não tem imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam – enfim, nada que os expresse – e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e em nossa relação com o mundo como corpo vivo. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chamá-lo de “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber eco-etológico”. Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito, bem como de seus fantasmas – filtro produzido em sua dinâmica psicológica, cujas imagens projetam-se sobre suas experiências, dominando a interpretação das mesmas.

Tal capacidade, que proponho qualificar de “extrapessoal-extrasensorial-extrapsicológica-extrasentimental-extracognitiva”, produz uma das outras experiências do mundo que compõem a subjetividade: sua experiência enquanto “fora-do-sujeito”, imanente à nossa condição de corpo vivo – que proponho chamar de “corpo-vibrátil” ou “corpo-pulsante”. Nesta esfera da experiência subjetiva somos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo deles um só corpo, em variação contínua, que se tenha ou não consciência disto.

A função desta capacidade é, portanto, a de nos possibilitar existir neste plano, imanente a todos os viventes, entre os quais se estabelecem relações variáveis que compõem o universo – ou melhor, o pluriverso – em processo permanente de transmutação. O meio de relação com o outro neste plano é

distinto da comunicação, característica do sujeito: podemos por ora chamá-lo de empatia, sintonia, ressonância ou reverberação, na falta de uma palavra que o designe mais precisamente. Aqui não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior: o outro, humano ou não-humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior como o é na experiência do sujeito; o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz germes de outros mundos em estado virtual.

A pulsação destes mundos larvares em nosso corpo nos lança num estado de estranhamento. Este se intensifica nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas que, como já assinalado, abrangem hoje o conjunto do planeta. É que na política de subjetivação que nelas prevalece tendemos a estar dissociados de nossa condição de viventes, o que nos separa dos afetos e perceptos e nos destitui do saber-do-vivo. Com a obstrução do acesso aos efeitos das forças do mundo em nosso corpo, embora os mundos virtuais que estes engendram nos perturbem, somos impedidos de apreendê-los, o que torna sua pulsação ainda mais estranha e desconfortável. Este é um segundo aspecto essencial do modo de subjetivação predominante no regime colonial-capitalístico, inseparável do primeiro.

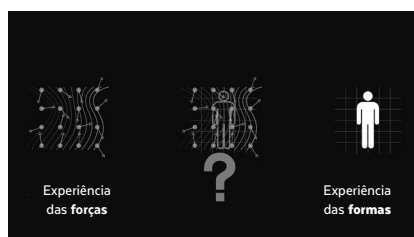
O paradoxo disparador do desejo

As experiências de cada uma das faces da superfície topológico-relacional do mundo funcionam segundo lógicas, escalas e velocidades inteiramente díspares. Sendo elas simultâneas e indissociáveis, e, ao mesmo tempo, irredutíveis uma à outra, a dinâmica da relação que se estabelece entre ambas não é de uma oposição, mas sim de um paradoxo. Tal dinâmica nunca desemboca em síntese alguma (nem sequer dialética), tampouco na dominação ou na anulação de uma pela outra. Mais precisamente, tal relação não desemboca em qualquer tipo de harmonia, estabilidade ou permanência; ao contrário, por ser paradoxal, ela é, por princípio, incontornável, produzindo uma tensão constante, que varia apenas em grau.

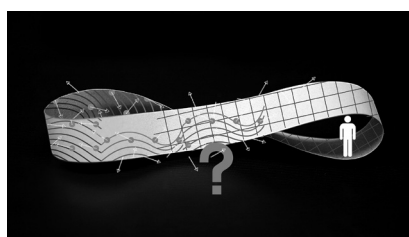
Sendo assim, os mundos virtuais engendrados na experiência das forças produzem uma fricção com a experiência das formas moldadas segundo as cartografias socioculturais vigentes. A razão é simples: o fato de tais cartografias serem a materialização de arranjos de forças distintas, anteriores ao

atual – resultantes de outros corpos e com outras conexões entre eles –, impede a expressão dos mundos virtuais gerados por um novo arranjo de forças. A subjetividade se vê lançada na experiência de um estado concomitantemente estranho e familiar, o que desestabiliza as imagens que ela tem de si mesma e do mundo, provocando-lhe um mal-estar. Gera-se com isso uma tensão entre, de um lado, o movimento que pressiona a subjetividade na direção da conservação das formas em que a vida se encontra materializada e, de outro, o movimento que a pressiona na direção da conservação da vida em sua potência de germinação. Este último só se completa quando os embriões tomam consistência em outras formas de subjetividade e de mundo, o que coloca em risco suas formas vigentes. Tensionada entre esses dois movimentos, a subjetividade converte-se num grande ponto de interrogação, para o qual terá que encontrar uma resposta.

Podemos chamar este ponto de interrogação tensionante de “inconsciente pulsional”.² Ele é o motor dos processos de subjetivação: a pulsação do novo problema dispara um sinal de alarme que convoca o desejo a agir, de modo a recobrar um equilíbrio vital, existencial e emocional. O desejo é então impelido a fazer cortes na superfície topológico-relacional do mundo que devolva à subjetividade um contorno, uma direção e seu sentido.



O estranho-familiar coloca uma interrogação para a subjetividade



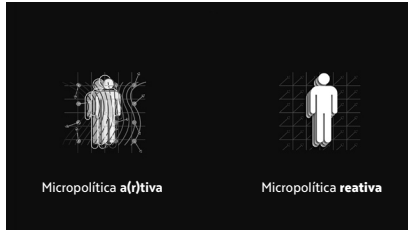
A pulsação desta interrogação convoca o desejo a agir

É exatamente no momento em que o desejo é convocado a agir que se definirão suas políticas e aquilo que as distingue, as quais correspondem a diferentes regimes do inconsciente pulsional. Para descrevê-las, sugiro que voltemos ao *Caminhando* que nos propõe Lygia Clark, lembrando agora dos dois

tipos de corte na superfície da fita de Moebius que esta proposição nos permitiu acompanhar.

Aqui o convido, leitor, a retomar seu exercício de fabulação. Primeiro projete na superfície topológico-relacional do mundo a ação de recortar. Em seguida, considerando que o desejo é o que age em nós, imagine aqueles dois tipos de corte como correspondendo a duas políticas das ações do desejo frente à interrogação que o colocou em movimento. Pelo que vimos em *Caminhando*, já sabemos que a escolha de onde e como cortar a superfície não é neutra; imagine então que as duas políticas do desejo em questão ocupariam os extremos opostos no vasto e complexo espectro de micropolíticas que orientam suas ações, de cujo embate resultam as formações do inconsciente no campo social. No contexto do regime dominante tais extremos corresponderiam, de um lado, à posição do desejo mais submissa a este sistema, no qual se daria uma entrega à expropriação da força de criação, e do outro à posição mais desviante, na qual se daria sua reapropriação. Proponho dar o nome de “inconsciente colonial-capitalístico” ao regime do inconsciente pulsional que corresponde à posição desejante mais submissa ao sistema em curso, o qual atravessa toda sua história, variando apenas suas modalidades junto com suas transmutações e suas formas de abuso da pulsão criadora. Neste sentido, podemos também designá-lo “inconsciente colonial-cafetinístico”, para dar-lhe um nome mais preciso, já que o abuso da pulsão criadora, matriz micropolítica do sistema colonial-capitalista, remete à dinâmica das relações de cafetinagem.

Evidentemente, estas posições diametralmente opostas são casos de figura fictícios, já que oscilamos entre várias micropolíticas ou posições mais ou menos próximas de uma ética da existência que, em maior ou menor grau, variam em cada momento de nossas vidas e ao longo de seu transcurso. Se valer-se deste artifício pode nos ser útil, é apenas porque nos permitirá distinguir com mais nitidez as características essenciais das micropolíticas com poder potencial de escapar do domínio do inconsciente colonial-cafetinístico, daquelas que, ao contrário, nos levam a nos submeter a ele e reproduzi-lo ao infinito. Nos permitirá igualmente explorar o tipo de formações do inconsciente no campo social que resulta de cada uma destas micropolíticas.



Políticas do desejo em suas ações pensantes

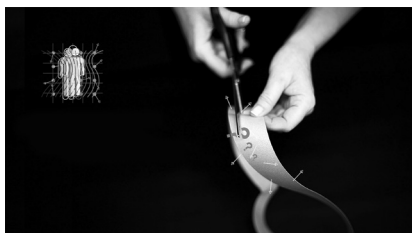
Micropolítica ativa e sua bússola ética

Peço que se lembre primeiro do tipo de ação do desejo que evita fazer cortes em pontos anteriormente escolhidos, tal como em *Caminhando*, quando se leva a sério a ressalva de Lygia Clark. Imagine agora este tipo de corte sendo feito na superfície topológico-relacional do mundo, na qual se operam as ações do desejo.

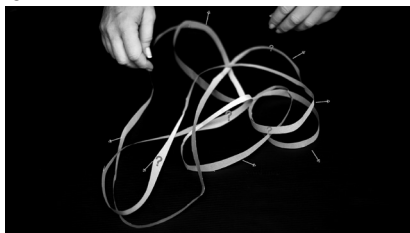
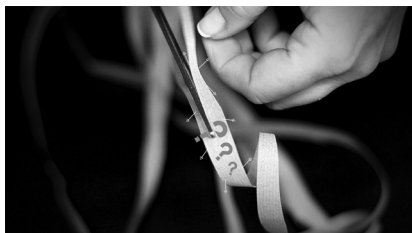
Pois bem, esta política do desejo é própria de uma subjetividade que habita o paradoxo entre suas duas experiências simultâneas, como sujeito e fora-do-sujeito. Uma subjetividade que consegue se sustentar na tensão entre as forças que delas emanam, as quais desencadeiam os dois movimentos paradoxais que constituem o inconsciente pulsional. Ela logra igualmente manter-se alerta aos efeitos dos novos diagramas de forças, gerados em novos encontros intensivos e tolera as turbulências que tais encontros provocam em sua experiência como sujeito – precisamente aquelas que a lançam no estado estranho-familiar. Ou seja, trata-se aqui de uma subjetividade que está apta a sustentar-se no limite da língua que a estrutura e da inquietação que este estado lhe provoca, suportando a tensão desestabilizadora e o tempo necessário para a germinação de um mundo e seus sentidos. É que ela sabe (extracognitivamente) sem saber (cognitivamente) que cortar a superfície nos mesmos pontos não lhe devolveria o equilíbrio, pois a manteria confinada na forma que perdeu seu sentido, a falência responsável por sua desestabilização.

O que impulsionará o desejo em seus cortes, neste caso, é a busca de uma resposta ao ponto de interrogação que se colocou para a subjetividade ao se ver destituída de seus parâmetros habituais. Em suas ações, ele se conectará com

pontos inabituais da superfície para fazer seu corte, buscando vias de passagem para a germinação do referido embrião de mundo. A atualização deste mundo em estado virtual se efetuará por meio da invenção de algo – uma ideia, uma imagem, um gesto, uma obra de arte; mas também um novo modo de existência, uma nova maneira de relacionar-se com o outro, com a sexualidade, com a alimentação, com o trabalho, com o Estado ou com qualquer outro elemento do entorno. Seja qual for este algo, o que conta é que ele carregue consigo a pulsação dos novos modos de ver e de sentir – que se produziram na teia de relações entre os corpos e que habitam cada um deles singularmente –, de modo a torná-los sensíveis, promovendo desvios na superfície do mundo.



Micropolítica a(r)tiva e sua bússola ética / Uma perspectiva heterogenética



Vida nobre, prolífera vida, vida singular, uma vida /
Assim é uma vida que busca driblar o
Inconsciente Colonial-Capitalístico

Como em *Caminhando*, imagine que neste tipo de cortes a forma inicial da superfície topológico-relacional do mundo vá se multiplicando e se diferenciando, num processo contínuo de composição e recomposição. Nesta micropolítica, as ações do desejo consistem assim em atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena supostamente pacata do instituído.

Neste caso de figura, o motor do desejo em suas ações pensantes é a vontade de conservação não das formas vigentes, mas da própria vida em sua essência, o que depende de negociar com as formas vigentes na superfície do mundo, de modo a encontrar os pontos onde perfurá-la para neles inscrever os cortes da força instituinte. Uma bússola ética o guia: sua agulha aponta para as demandas da vida em sua insistência em persistir e manter-se fecunda, a cada vez que se vê impedida de fluir na cartografia do presente. Tal bússola orienta suas ações no sentido da criação de uma diferença: uma resposta que seja capaz de produzir efetivamente um novo equilíbrio para a pulsação vital, o que depende de seu poder de atualizá-la em novas formas. Esta é a natureza do que se pode chamar de um “acontecimento”, o qual é produzido por este tipo de política do desejo: um devir da subjetividade e, indissociavelmente, do tecido relacional no qual gerou-se sua turbulência e seu ímpeto de agir. É a este acontecimento que Lygia Clark teve acesso ao recortar a superfície da fita de Moebius e que a fez considerar que é nele que se realiza a obra da arte, a levando a fazer desta experiência uma proposição artística.

Regido por esta micropolítica, o desejo cumpre sua função ético-estético-clínico-política de agente ativo da criação de mundos, próprio de uma subjetividade que busca colocar-se à altura do que lhe acontece. E se ampliarmos o horizonte de nosso olhar para abranger a superfície do mundo tal como ela se configura na atualidade, constataremos que neste polo estamos diante da micropolítica de uma vida, individual ou coletiva, que logra apropriar-se de sua potência e, com ela, driblar o poder do inconsciente colonial-cafetinístico. Em suma, uma vida que logra orientar-se por uma ética do desejo. Vida nobre, prolífera vida, vida singular, uma vida.

Micropolítica reativa e sua bússola moral

Peço que imagine agora, leitor, o tipo de ação na superfície topológico-relacional do mundo de um desejo que insiste em escolher pontos já conhecidos para fazer seus cortes – como em Caminhando, quando não se leva em conta a ressalva de Lygia Clark. Este tipo de corte corresponderia ao outro caso de figura fictício, situado no extremo oposto do amplo leque de micropolíticas possíveis:

a da posição mais submissa ao inconsciente colonial-capitalístico. Como é esta justamente a micropolítica que viabiliza a expropriação da força de criação, esmiucemos mais detidamente sua dinâmica.

Diferentemente do modo de subjetivação que acabamos de vislumbrar, esta política do desejo é própria de uma subjetividade reduzida à sua experiência como sujeito, na qual começa e termina seu horizonte. Por estar bloqueada em sua experiência fora-do-sujeito, ela se torna surda aos efeitos das forças que agitam um mundo em sua condição de vivente, ignorando aquilo que o saber-do-corpo lhe indica. O germe de mundo que a habita é por ela vivido como um corpo a tal ponto estranho e impossível de absorver que se torna aterrorizador, razão pela qual deverá ser anestesiado a qualquer custo e o mais rapidamente possível.

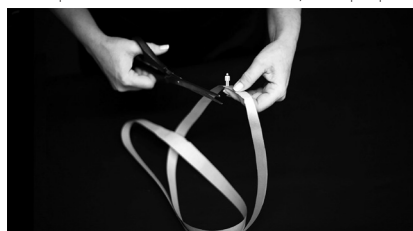
Este tipo de subjetividade vive o universo como um objeto que lhe é exterior e passa a decifrá-lo apenas da perspectiva de sua experiência como sujeito. A imagem de si que resulta desta redução é a de um indivíduo – um todo indivisível, como a própria palavra indica. É a imagem de uma suposta unidade cristalizada separada das demais supostas unidades que constituiriam um mundo, o qual é indissociavelmente concebido aqui como uma suposta totalidade, organizada segundo uma repartição estável de lugares fixos, habitados por figuras estáveis.

É evidente o teor alucinatório desta imagem de uma conservação eterna do status quo de si e do mundo, pois se tal conservação de fato ocorresse, isto implicaria no estancamento dos fluxos vitais que animam a existência de ambos, o que no limite significaria sua morte. O que, no entanto, leva a subjetividade à crença nesta miragem é o medo de que a dissolução do mundo estabelecido carregue consigo sua própria desagregação. É que sendo o sujeito estruturado na cartografia cultural que lhe dá forma e nela se espelha como se fosse o único mundo possível, da perspectiva de uma subjetividade reduzida ao sujeito e que com ele se confunde, o desmoronamento de “um” mundo é interpretado como sinal do fim “do” mundo e de seu suposto “si mesmo”. Se a tensão entre estranho e familiar lhe traz este perigo imaginário é porque, assim limitada ao sujeito, a subjetividade desconhece o processo que leva à constante transmutação de si e do mundo, por não ter como nele sustentar-se. Impossibilitada de imaginar um outro mundo e de se re-imaginar distinta do que considera ser si mesma,

ela se protege acreditando que “este” mundo, o seu, pode durar tal e qual para sempre. Tomada pelo medo que provoca este perigo imaginário de desfalecimento, ela é invadida por fantasmas que a assombram e o mal-estar da desestabilização que esta experiência paradoxal lhe provoca, converte-se, então, em angústia do sujeito.



A micropolítica reativa e sua bússola moral / Uma perspectiva homogenética



Vida genérica, vida mínima, vida estéril, mísera vida /
Assim é uma vida submetida ao poder do
Inconsciente Colonial-Capitalístico

Diferentemente da micropolítica correspondente ao polo oposto que descrevemos anteriormente, trata-se aqui de uma subjetividade que não consegue sustentar-se na tensão do paradoxo entre suas experiências como sujeito e fora-do-sujeito, tampouco entre os movimentos paradoxais que sua fricção desencadeia, dos quais se constitui o inconsciente pulsional. O que orientará os cortes do desejo, neste caso, será pois o evitamento do ponto de interrogação pulsional que a vibração do germe de mundo coloca para a subjetividade. O desejo é convocado a recobrar um equilíbrio apressadamente e o faz orientado por uma bússola moral, cuja agulha aponta para a cartografia na qual a vida encontra-se materializada na superfície topológico-relacional do mundo. O desejo é por ela conduzido na direção do rastreamento de modos de existir e

representações – ambos resultantes de cortes anteriores –, para encontrar um ponto onde apoiar seu corte, de maneira que a subjetividade possa refazer-se rapidamente um contorno reconhecível e livrar-se de sua angústia. Uma perspectiva antro-po-etno-falo-ego-logocêntrica rege o desejo nesta política de subjetivação.

Visto desta perspectiva, o mundo converte-se num vasto e variado mercado, no qual a subjetividade tem a seu dispor uma infinidade de imagens para identificar-se e com as quais estabelecerá uma relação de consumo que lhe permitirá recobrar o alívio fugaz de um quimérico equilíbrio. A escolha do desejo de onde fazer o corte neste opulento mercado depende do repertório de cada subjetividade e do modo como essa interpreta a razão de seu desconforto.

Reduzida ao sujeito, a subjetividade só dispõe de duas opções para interpretar a causa de seu estado instável, ambas fantasmáticas: seja introjetá-la como uma suposta deficiência de si mesma, o que converte o mal-estar em sentimentos de culpa, inferioridade e vergonha; seja projetá-la na suposta maldade que lhe estaria sendo endereçada de fora, o que converte seu mal-estar em ódio e ressentimento. São tais interpretações que conduzem as ações do desejo e tudo permanece no mesmo lugar.

O veneno da micropolítica imanente à cultura moderna ocidental colonial-capitalística reside nesta separação da subjetividade de sua força pulsional de germinação. Assim dissociada, a subjetividade está pronta para deixar que esta potência seja cafetinada pelo capital impulsionada pelo próprio desejo. Regido por esta micropolítica, o desejo passa a funcionar como agente reativo que interrompe o processo de criação de mundos. Como os germes de mundo que habitam os corpos engendram-se no encontro entre eles, formando o campo que os atravessa a todos e faz deles um só corpo, a interrupção de sua germinação na vida de um indivíduo, é também e indissociavelmente um ponto de necrose da vida de seu entorno. Em outras palavras, cada vida que não se coloca à altura do que lhe acontece, prejudica a vida de toda sua teia relacional: produz-se um veneno que, como uma peste, se propaga por seus fluxos e os intoxica, estancando seu processo contínuo de diferenciação. Estes são os efeitos de uma vida sujeitada ao poder perverso do inconsciente colonial-cafetinístico. Uma vida genérica, vida mínima, vida estéril, mísera vida.

Quando o abuso perverso se refina

No contexto do capitalismo globalitário financeirizado, o abuso perverso da força vital de criação – essência da micropolítica colonial-capitalística – transmuta-se, refina-se e se intensifica. Já estamos distantes do regime identitário que estruturava a subjetividade no fordismo e lhe atribuía a forma de sua força de trabalho e de cooperação. Produz-se aqui uma subjetividade flexível, gestora de sua própria potência de criação, o que em princípio pareceria favorecer a liberdade de lhe imprimir um destino de expansão vital. No entanto, pelo fato da subjetividade estar reduzida ao sujeito, o desejo tende a desviar tal potência de seu destino ético, na esperança de lhe garantir sua suposta estabilidade e sua sensação de pertencimento. Com isso, o que se gera neste processo são formas de existência das quais se extrai livremente capital econômico, político e cultural. É, portanto, por meio das ações do próprio desejo que a subjetividade alimentará a acumulação de capital e de seu poder oferecendo-se gozosamente ao abuso – como a prostituta que se oferece ao cafetão na esperança de que esse lhe garanta o direito a existir. O que parece liberdade é, na verdade, um cativo no qual a subjetividade permanece por “livre” e espontânea vontade, no qual o regime a expropria “livremente” de sua pulsão vital.

Mas o que, afinal, teria a arte a ver com tudo isso?

Nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas, nas quais se origina a instituição da arte há alguns séculos, essa constituía até recentemente o único campo de atividade humana no qual se afirmava uma perspectiva ético-estético-clínico-política na contramão da perspectiva antro-po-etno-falo-ego-logocêntrica dominante em nossa cultura; o único campo em que a potência de criação estava autorizada a exercer-se na direção da germinação de mundos. E ainda que a atualização destes mundos estivesse, no caso, restrita a obras de arte – fossem elas pinturas, esculturas, vídeos, instalações, performances ou outras –, estas tinham o poder potencial de contaminação dos ambientes nos quais circulavam, abrindo espaços de transfiguração na vida social.

Porém como apontado no início deste ensaio, sob a nova versão do regime colonial-capitalístico, a arte tornou-se um campo especialmente cobiçado

como fonte privilegiada de apropriação da pulsão criadora pelo capital, o que leva à sua instrumentalização que a neutraliza e a converte em criatividade. São inúmeros os sintomas desta instrumentalização, mas sendo hoje facilmente reconhecíveis, seria perda de tempo descrevê-los aqui. Vale a pena, no entanto, assinalar que exatamente pelo fato de que tem se tornado cada vez mais difícil assumir uma perspectiva ético-estético-clínico-política também nas ações no campo da arte, muitos artistas tem se dedicado a práticas que fazem da problematização deste estado de coisas a matéria prima de sua obra. Tais práticas tendem a transbordar as fronteiras do campo da arte para habitar uma transterritorialidade em que se encontram e desencontram com práticas ativistas de toda espécie que buscam driblar a cafetinagem da pulsão em suas diferentes manifestações – machismo, homofobia, transfobia, racismo, xenofobia, ações produtoras de desastres ecológicos, de gentrificação, de psiquiatrização, entre outros. Nestes encontros e desencontros entre práticas distintas, produzem-se devires singulares de cada uma delas na direção da construção de um corpo coletivo comum no qual cria-se uma sinergia que favorece a reapropriação coletiva da pulsão criadora. E aqui nos coloco uma pergunta, caro leitor: não residiria precisamente no acontecimento destes devires a potência de resistência micropolítica própria daquilo que chamamos de arte? Refiro-me a práticas muito distintas daquilo que se costuma designar por “arte política”, que converte seus produtos em panfletos, veículos macropolíticos de conscientização, denúncia e transmissão ideológica. Trata-se aqui, diferentemente, de uma potência micropolítica que vem se afirmando nos campos da arte em ciclos sucessivos e que, desde meados dos anos 1990, vem sendo cada vez mais assumida igualmente por práticas sociais e ativistas fora deste campo.

Aqui podemos encerrar nosso longo desvio e voltar à figura do curador. Como referido antes de iniciá-lo, tal desvio nos era necessário para nos fornecer uma lente que nos servisse de auxílio na observação das práticas curatoriais. Mas, o que tem tudo isso a ver com curadoria e como nos permite distinguir diferentes posições nesta prática?

Micropolíticas curatoriais

A figura do curador tem diretamente a ver com tudo isso, já que, como mencionei no início, ela surge no contexto do poder mundial do capitalismo finaceirizado. Lembremos que na internacionalização desta nova versão do regime, refina-se e intensifica-se a mobilização de uma micropolítica reativa própria do inconsciente colonial-capitalístico – aquela que desvia o desejo de seu destino criador, sua ética que responde às demandas pulsionais para estar à altura da vida. É evidente que assim como isto incide diretamente no campo da arte, permeia igualmente a nova figura do organizador de exposições, a qual, como mencionado no início, passa a incluir entre suas funções a de mediar a negociação entre os interesses do capital, da arte e das instituições a ela destinadas. Isto torna a prática curatorial um campo de batalha entre distintas micropolíticas, das mais ativas às mais reativas.

Agora temos condições de descrever as duas figuras ficcionais de curador, anunciadas no início deste ensaio como seu principal foco, lembrando que elas ocupariam os extremos opostos do vasto e variado leque de perspectivas envolvidas neste campo. Chamarei de “curador-que-cria” a figura situada no polo ativo e de “curador-criativo”, a que se situa no polo reativo. Tais figuras não existem na realidade em estado puro; assim como nenhuma micropolítica é estável e exclusiva ao longo de uma existência, tampouco poderia ser estável na atividade curatorial. Elas personificam vetores de força em jogo nas práticas de curadoria e serão aqui utilizadas como ferramentas para problematizar o atual estado de coisas neste terreno.

Numa primeira descrição, o que distingue tais extremos é a posição que o curador assume nesta negociação, como apontado no início. Em seu vetor ativo, o do curador-que-cria, prevalece a tendência de avaliar o que é negociável e o que é inegociável, tendo como critério a persistência da força poética das obras e seu poder de contaminação. Já em seu vetor reativo, o do curador-criativo, prevalece a tendência de ser o *menager* da instrumentalização da arte pelo e para o capital.

Mas que forças estão em jogo e em cada uma destas figuras do curador? Quais são as consequências de cada uma delas nos produtos que resultam de suas respectivas práticas? E as consequências destes produtos em seus públicos, ou seja, no terreno sociocultural em que se inscrevem?

O curador-que-cria

O que move o curador-que-cria depende de um constante trabalho consigo mesmo, o qual consiste em resistir ao poder do inconsciente colonial-capitalístico em sua própria subjetividade, o que engloba seu campo relacional. Isto não se alcança por meio de um aprendizado teórico ou ideológico, tampouco pela conscientização dos embates macropolíticos ou pela mera boa vontade. Trata-se de um trabalho sutil e complexo que implica em manter seu próprio corpo vulnerável às forças ambientes e em estar à escuta dos afetos que delas resultam em sua experiência fora-do-sujeito. Implica também sua própria capacidade poética de recriar a si mesmo, orientado por esta escuta em seu diálogo silencioso com tais forças. A prática curatorial é o que lhe permitirá tornar sensíveis os mundos virtuais que o habitam e que ele acessa por meio de seu saber-do-corpo, o qual ele busca manter ativado. Para isso, ele criará um dispositivo que agencia diferentes elementos – não necessária ou exclusivamente artísticos –, ou mesmo vários dispositivos que operam simultaneamente ou em tempos diferidos, dependendo daquilo que o impulsionou a criar seu projeto.

Como ele escolhe as proposições que agenciará em seu projeto curatorial, ou seja os pontos que escolherá no mundo da arte (e não só nele) para realizar seus recortes na superfície do mundo? Dois cenários são os mais frequentes. No primeiro, seu ponto de partida é um embrião de mundo que habita seu próprio corpo, o qual mobiliza o desejo de conceber um projeto curatorial para viabilizar sua germinação; neste caso, o que lhe servirá de critério para rastrear proposições artísticas ou de outra ordem são ressonâncias com o mundo larvar que o habita. No segundo cenário, o que vem primeiro é seu encontro com uma ou várias proposições artísticas ou de outra ordem que o levam a conectar-se com um embrião de mundo em seu próprio corpo, provocando-lhe o desejo de fabricar um projeto curatorial que participe de sua germinação, contribuindo para que ela se complete. Os dois movimentos podem acontecer simultaneamente, já que mesmo partindo de seu encontro com uma ou várias proposições, não é raro que ele busque outras, artísticas ou não, nas quais também encontre ressonâncias que ampliem seu acesso ao embrião de mundo que pulsa em seu corpo, acesso que lhe havia sido aberto pelas proposições disparadoras de seu projeto.

O desafio do curador-que-cria estará em inventar dispositivos para a apresentação e a articulação das obras escolhidas, nos quais possam tomar corpo determinadas forças que pressionam a cartografia em curso e que o levaram a conceber seu projeto curatorial. Sejam estas obras recentes ou de um passado próximo ou remoto, tais dispositivos deverão permitir que o que havia tomado corpo naquelas obras, volte a germinar desencadeando outros devires. Em outras palavras, seus dispositivos terão que criar condições para fazê-las obrar no presente de modo a constituir um mundo.

É importante frisar que a posição do curador, em seu polo ativo, não implica em ignorar a importância que tem para a arte tanto a instituição quanto o investimento financeiro – tal ignorância é cativa da nostalgia do estatuto marginal do artista e do intelectual, suas figuras românticas idealizadas que perduraram até os anos 1970. Ao contrário, em sua posição ativa, o curador assume plenamente sua responsabilidade nesta negociação, já que a materialização dos mundos virtuais que ele visa com suas ações se dá no território em que está operando e é nele que produzirão ou não uma diferença, e este território é atravessado por todas estas forças. Para isso, o curador-que-cria tem que negociar com a instituição em que seu trabalho se realizará, bem como com os investidores envolvidos no projeto, mas sabendo discriminar o que é negociável – e que ele poderá aceitar, readaptando seu projeto para contemplá-lo –, do que é inegociável, porque implicaria em abrir mão daquilo que é essencial nas proposições artísticas que ele reuniu: sua força poética portadora do poder de produzir um acontecimento gerador de contágio.

O curador-criativo

Já o curador-criativo é aquele que, submetido ao inconsciente colonial-capitalístico, introjeta o imaginário da hierarquia social no qual se definem as formas dominantes da cultura, seu quadro de funções, lugares, meios e fins. Conduzido por esta introjeção, e sendo frequentemente oriundo das classes médias, ele idealiza as elites de cujos salões é excluído, o que o leva a habitar acriticamente o lugar de humilhação que decorre de sua desqualificação social. É esta introjeção e a angústia que lhe provoca que o leva a desempenhar seu papel de

mediador submetendo aos interesses do capital e das instituições, aquilo que seria inegociável nas práticas artísticas: o poder disruptivo de suas poéticas. Agindo assim, o curador-criativo encontra nesta função uma inesperada possibilidade de ascensão social, que é tudo o que ele almeja para livrar-se de sua angustiante sensação de inferioridade.

Esta oportunidade surge da emergência de uma nova configuração da cena das elites no contexto do capitalismo mundial integrado. Além da arte permitir uma das mais rápidas e extraordinárias multiplicações do capital investido com base em pura especulação, o que nos interessa salientar aqui é que para ser admitido na cena das elites internacionais é de bom tom possuir uma coleção de arte contemporânea, participar dos conselhos dos grandes museus europeus e norte-americanos e fazer turismo nas exposições e feiras internacionais. Frequentá-las assiduamente lhe permite não só ali exhibir-se garantindo seu reconhecimento contínuo entre as elites financeiras multinacionais, mas também estar em dia com as “últimas tendências” do mercado da arte, não só por seu interesse econômico – saber em que artistas deve investir para sua coleção –, mas também por seu interesse subjetivo de editar uma imagem social prestigiada, agregando a seu repertório nomes de artistas e curadores em alta, e meia dúzia de conceitos teóricos que a mídia especializada veicula e transforma em fetiches esvaziados de sua força pensante. Este estilo cult é um dos aspectos que as elites dos países mais “provincianos” idealizam em seus congêneres globais, fazendo de tudo para imitá-los (na América Latina, isto tende a produzir caricaturas grotescas). Se o yuppie é a figura da subjetividade que ganha corpo junto com o novo regime e sua economia criativa, o curador-criativo é sua versão no campo da arte. É neste cenário que surge a figura caricatural do curador glamurizado, bobo da corte indispensável no salão das novas elites do capitalismo financeirizado transnacional.

A razão de se prestar a este papel é simples: reduzida ao sujeito, a subjetividade deste tipo de curador sequer tem acesso ao poder transformador da arte. Mais do que isso, tal redução faz com que fortaleça sua dissociação com o saber-do-corpo para não sentir os efeitos desestabilizadores deste poder, os quais são por ele vividos como ameaça à sua integridade, o que o leva a

combatê-los a qualquer custo. Assim sendo, o que o move em suas tomadas de posição são os interesses exclusivamente narcísicos de seu ego em sua ânsia de reconhecimento e ascensão social. Sendo essa micropolítica reativa a que define o inconsciente colonial-cafetinístico, o curador-criativo contribui para perpetuar seu poder na subjetividade dos públicos de suas exposições. O que tais exposições tenderão a mobilizar é a mesma surdez aos afetos e perceptos, a mesma obstrução do saber-do-corpo que orientaram sua construção. E mesmo que, por mero acaso, as práticas artísticas que ele escolhe para compor sua curadoria sejam portadoras de uma potência poética com poder de propagação, esta certamente tenderá a ser neutralizada.

As micropolíticas em jogo nas ações destas duas figuras de curador se distinguem pela bússola que as guia. As ações de um curador-que-cria são orientadas por uma bússola ética. Marcadas por uma micropolítica ativa, de suas ações resultam acontecimentos que reconfiguram as cartografias culturais em curso, pois são elas mesmas portadoras da potência poética da arte. O que este tipo de curadoria tende a mobilizar em seus públicos é a possibilidade de reconexão com o saber-do-corpo e de escuta dos afetos e perceptos – a mesma micropolítica que orientou a concepção de seu projeto. Em outras palavras, o encontro com este tipo de curadoria oferece a seus públicos condições para um potencial desvio do inconsciente colonial-capitalístico em suas subjetividades.

Já o que orienta o curador-criativo é uma bússola moral. É que pelo fato de sua subjetividade encontrar-se dissociada de sua condição de vivente, ele só consegue atuar produzindo réplicas do repertório existente, a partir dos pontos que escolherá no mundo das artes e seu entorno para fazer seus recortes. Ele optará por obras portadoras de reconhecimento garantido: aquelas de artistas consagrados no mercado e prestigiadas pela mídia, assim como aquelas que os investidores e as instituições tem interesse em promover – aliás, tudo isso costuma andar junto. Na melhor das hipóteses, de suas práticas resultarão reacomodações criativas do repertório dominante no campo das artes, o que promete fazer dele um personagem renomado no cenário da economia criativa, ao custo de reforçar em seus públicos a submissão acrítica ao inconsciente colonial-capitalístico.

Quando o inconsciente do curador protesta

Se o inconsciente colonial-cafetinístico está na base da cultura moderna ocidental, desentorpecer os afetos e seu poder de avaliação, reapropriando-se do destino da pulsão vital, é condição incontornável para nos deslocarmos efetivamente do atual estados de coisas. O artista digno deste nome dispõe de um know-how privilegiado para cumprir esta tarefa: cabe ao curador inventar dispositivos que mantenham ativa sua potência transformadora, conduzido por uma bússola ética que coloque sua prática a serviço da vida. Mostrando o mundo desta perspectiva, os dispositivos por ele concebidos terão chances de nos contaminar: o saber-do-corpo tenderá a ativar-se em nossa própria subjetividade, o que contribuirá para deslocarmos a direção de nossas ações. Se o vetor curador-criativo é o yuppie das artes que sucumbiu ao inconsciente colonial-cafetinístico, e cujas práticas contribuem para reforçar esta política do inconsciente em seus públicos, poderíamos dizer que o vetor curador-que-cria insere-se entre os inconscientes que protestam? Se isto faz sentido, suas práticas tendem a expandir o campo deste protesto no terreno da arte e em seus públicos.

Como em todas as atividades humanas, a prática curatorial oscila necessariamente entre vários graus de atividade e reatividade. O que importa é estar consciente desta oscilação, atento a seus movimentos e àquilo que os desencadeia; e, mais fundamental ainda, manter constante o empenho em quebrar o feitiço do inconsciente colonial-capitalístico, o qual não para de capturar o desejo, o desviando de sua função ética que consiste em inscrever as demandas da vida no âmbito da realidade, fornecendo-lhes consistência existencial.

Infelizmente, no atual estado de coisas no terreno da arte, a figura do curador-criativo tende a predominar. Mas se a partir da instalação da nova versão do regime colonial-capitalista, a arte tornou-se um campo privilegiado de captura da potência vital de criação, esta situação também mobilizou movimentos de resistência por parte não só dos artistas como de todos os agentes deste campo, inclusive curadores. Visando a reapropriação desta potência, tais agentes rompem os enquadres dominantes do próprio terreno de suas ações para que a mesma volte a pulsar. No Brasil, no entanto, comparativamente a outros países – inclusive de nosso continente –, tal movimento é muito tímido; prevalece

uma identificação acrítica com o sistema da arte e um fascínio pela possibilidade de ascensão social que nele se vislumbra. Os curadores tendem a estar especialmente capturados nesta cilada.

Encerro este ensaio, oferecendo dez sugestões para aqueles que buscam descolonizar o inconsciente em suas existências (o que implica necessariamente o terreno de suas relações), condição para que esta busca opere igualmente nas práticas curatoriais, quando este for o terreno de sua atuação. São meras pistas – a serem revistas, reajustadas, ampliadas, transformadas, multiplicadas ou até abandonadas em favor de outras, mais precisas e mais fecundas –, já que a descolonização no terreno micropolítico é um trabalho sem fim e depende incontornavelmente de um esforço coletivo.

Dez sugestões para descolonizar o inconsciente

(inclusive no terreno curatorial)

- 1 Desanestesiá a vulnerabilidade às forças em seus diagramas variáveis, potência da subjetividade em sua experiência fora-do-sujeito;
- 2 Ativar o saber-do-corpo: a experiência do mundo em sua condição de vivo, cujas forças produzem efeitos em nossa condição de viventes;
- 3 Desobstruir o acesso à paradoxal e tensa experiência do estranho-familiar;
- 4 Não denegar a fragilidade resultante da desterritorialização desestabilizadora que o estado estranho-familiar promove inevitavelmente;
- 5 Não interpretar a fragilidade e seu desconforto como “coisa ruim”, nem projetar sobre ela leituras fantasmáticas, oriundas da submissão ao imaginário cultural (ejaculações precoces do ego, provocadas por seu medo de desamparo e falência e suas consequências no imaginário social: o repúdio, a rejeição, a exclusão, a humilhação);
- 6 Não ceder à vontade de conservação das formas e à pressão que esta exerce contra a vontade de potência da vida em seu impulso de produção de diferença. Ao contrário, buscar sustentar-se no fio tenso deste estado instável até que

a imaginação criadora construa um lugar de corpo-e-fala que, por ser portador da pulsação do estranho-familiar, seja capaz de atualizar o mundo virtual que esta experiência anuncia, permitindo assim que as formas agonizantes acabem de morrer;

7 Não atropelar o tempo próprio da imaginação criadora, para evitar o risco de interromper a germinação de um mundo e, com isso, tornar a imaginação vulnerável a deixar-se desviar para sua expropriação pelo regime colonial-cafe-tinístico. Nesta captura, ela submete-se ao imaginário que tal regime nos impõe sedutoramente e se esteriliza;

8 Não abrir mão do desejo em sua ética de afirmação da vida, o que implica em mantê-la fecunda, fluindo em seu proceso ilimitado de transfiguração e transvaloração;

9 Não negociar o inegociável: tudo aquilo que impediria a afirmação da vida, em sua essência de potência de criação. Aprender a distingui-lo do negociável: tudo aquilo que se poderia reajustar porque não obstaculiza a força vital instintiva mas, ao contrário, gera as condições objetivas para que ela se realize em seu destino de produção de acontecimento;

10 Praticar o pensamento em sua plena função: indissociavelmente ética, estética, política, crítica e clínica. Isto é, reimaginar o mundo em cada gesto, palavra, relação, modo de existir – toda vez que a vida assim o exigir.

Este ensaio é dedicado a todos os curadores que, com suas práticas de imaginação criadora, orientadas pela ética do desejo, tentam driblar, reverter, perverter, subverter, desprogramar, desinstalar, desinstaurar, desestabelecer, desfazer, desconfigurar, desmontar, desarmar, desativar, esvaziar, desfeticizar ou, simplesmente, abandonar o Inconsciente Colonial-Capitalístico.

A todos gestos curatoriais que instauram territórios relacionais em que os inconscientes encontram ressonâncias para sua insurreição: redes para aninhar os germes de futuros.

São Paulo, maio de 2017

NOTAS

1 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Sur Capitalisme et Schizophrénie*, entrevista a Backès-Clément, Catherine, publicada na revista *L'Arc*, n. 49, março de 1972, Paris; pp.47-55. Incluída com o título *Entretien sur l'Anti-Oedipe (avec Félix Guattari)* In Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris: Minuit, 1990; p.36. Edição brasileira: *Entrevista sobre o Anti-Édipo (com Félix Guattari)* In *Conversações. 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992; p.34.

2 A noção de “inconsciente pulsional” vem sendo especialmente trabalhada pelo psicanalista brasileiro, João Perci Schiavon, tendo sido tema de sua tese de doutorado defendida no Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Imagem da tese disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/15099/1/Joao%20Perci%20Schiavon.Imagem>. Ver, igualmente, *Pragmatismo pulsional*, In *Cadernos de Subjetividade*, Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, págs. 124-131, São Paulo, 2010. ISSN: 0104-1231.

A expansão continua?

Marta Mestre

Ao longo do tempo, as sociedades têm-se dedicado a pensar as suas instituições. Não só descrito as lógicas de funcionamento, normas e interdições, como também refletido sobre as condições e os contextos que as instituem. Por serem herdeiras do mesmo processo que faz nascer a ideia de sujeito e de espaço público, de modernidade e crítica, vemo-las hoje em constante mutação e conflito, e sujeitas ao embate contínuo na esfera pública.

Um aspecto fundamental que instaura a instituição é a imaginação. Quem o disse foi o filósofo francês Cornelius Castoriadis referindo que o imaginário se antecipa às formas legislativas, e por isso mesmo, nunca as possuímos, antes as disputamos, num exercício coletivo próprio à democracia. Imaginar uma instituição é, portanto, construir novos usos e funções para além daqueles que lhes foram definidos, o que tanto pode ser algo conceitualmente complexo, como Mário Pedrosa imaginando o Museu das Origens, quanto aparentemente simples, como os pequenos movimentos anônimos dos públicos que vão fundando bases para mudanças significativas na cultura do nosso tempo.

Pensar e imaginar as instituições é, também, base da nossa condição contemporânea e pós-moderna. De Hans Haacke a Maria Eichhorn, de Andrea Fraser a Ricardo Basbaum ou Manuel Borja-Villel, vários artistas e escritores têm adensado o debate sobre espaço público e crítica institucional, sobre a necessidade de disputar as mais diversas subjetividades, gêneros e presenças face aos vazios do campo cultural. E sem dúvida, hoje, no cenário Trump e num Brasil

Temer, vale retomar algumas das suas reflexões-chave de forma a cortar atalho e entender de uma só vez que o sucateamento de projetos culturais e educativos a que se assiste hoje é um fator correlato à tentativa de desmonte da nossa imaginação. O vazio democrático em que vivemos assim o proporciona.

Uma das reflexões-chave que alguns destes autores abordam diz respeito ao modo como se instaura a instituição (“grosso modo”, os museus, os centros, os parques temáticos, os coletivos, as escolas de arte, feiras, etc.), e àquilo que seria a diferença entre forma *institucional* e forma *instituinte*. Enquanto no primeiro caso a sociedade e os seus instrumentos políticos e econômicos operam para produzir uma realidade “harmoniosa”, sendo que as instituições convergem e expressam a vida de modo pacífico, no segundo caso, as instituições devem ser capazes de se abrir às dinâmicas conflitivas da sociedade civil e seus diversos capitais simbólicos. Dando um exemplo concreto, que muitos lembrarão, em 2011 o Instituto Oi Futuro/Rio de Janeiro, pertencente à empresa de comunicações homônima, descartou uma exposição previamente confirmada, da fotógrafa norte-americana Nan Goldin, por alegado conflito das imagens de conteúdo sexual com o seu projeto educativo. Na sequência, o MAM-Rio recebeu a mostra vendo nela uma oportunidade não só de expor o trabalho da artista, como também de promover um fórum público de discussão multidisciplinar sobre o cariz sexual das imagens. Entre forma “institucional” e forma “instituinte”, aquilo que as distingue é, em grande medida, a disputa pelo direito do “museu” (em sentido ampliado) em exercer cidadania, algo que surge ameaçado no atual contexto.

No caso do Brasil, vários sinais denotam um enfraquecimento do “instituinte” que, por razões históricas, sempre foi frágil e descontínuo. Sem querer esgotar a sintomatologia, um desses sinais tem a ver com uma nova configuração dos cargos e funções nas instituições, e com a crescente atuação de grupos de princípio econômico especulativo. Desta forma, lugares que tradicionalmente eram ocupados por curadores, artistas e críticos passam a ter à frente gestores, colecionadores privados ou *art advisers*, e o *business plan* prevalece face ao projeto artístico, o que reduz a vida crítica da instituição. Não se confunda esta última afirmação com posições radicais que defendem o descarte da presença

de profissionais de gestão, ou até mesmo a idílica “autonomia” total do artístico nas instituições, pois não se trata disso. Àquilo que me refiro é a disputa por quem fala no número do “ventríloquo”, e a falta de estabilidade política mínima para que as instituições culturais possam manter um diálogo democrático com os poderes econômicos privados. E isso, não raras as vezes, resvala em formas de subserviência, aqui e ali.

Recentemente pude ler *Museums: Managers of Consciousness* (1986), de Hans Haacke, texto sensível e premonitório, no qual o artista alemão analisa a estrutura dos conselhos dos museus públicos e privados dos E.U.A., “organizações sociais” que seguem “modelos industriais”, vindo à época mudanças profundas com a adesão aos mercados neoliberais. O texto de Haacke tem o mérito de anunciar o aparecimento de formas avançadas do capitalismo na cultura, como também o desaparecimento galopante da função cívica dos museus. Sem que o refira explicitamente, o artista reforça a importância dos anos 80 para aquilo que virá a ser o imaginário atual: a consolidação dos modelos corporativos e dos consensos neoliberais. Fabricando vontades e consumidores para as mesmas, as empresas passam a operar diretamente nas narrativas que devem ou não devem compor a sociedade e as suas formas de expressão cultural. Um reflexo disso no Brasil é a tão propalada leitura da arte dos anos 80 à luz do consenso da pintura. Ainda hoje, certa historiografia da arte e certo mercado juram a pés juntos que o “forte” de toda uma década foi a pintura. As razões desta leitura não estão somente com aqueles que a seguem, mas devem-se muito mais ao vazio crítico de curadores, pesquisadores e principalmente das instituições brasileiras sobre esses anos. Ao invés de produzir realidades “instituintes”, dinâmicas e dissensos, alimentou-se a “ideologia do consenso”, o mercado livre e especulativo das ideias, submetido à lei da oferta e da procura. Só isso explica que apenas em 2008, na representação brasileira da feira Arco Madrid, o artista Paulo Bruscky tenha feito a sua primeira participação numa galeria comercial. Daí para diante, a releitura crítica da obra de Bruscky tem possibilitado não só a inclusão da sua poética marginalizada, mas principalmente a reconsideração do cânone historiográfico à luz daquele que o mesmo cânone havia sido esquecido.

Resgates deste tipo, sustentados plenamente por instituições e análise crítica, são muito diferentes da busca por “artistas esquecidos” enquanto novos nichos de mercado que podem vir a mobilizar novos lucros a serem obtidos. Neste sentido os museus, e não o mercado, ainda ocupam um papel importante na legitimação e na validação dos artistas.

Mas o grande divisor de águas para as instituições culturais públicas e privadas no Brasil é o surgimento das leis de incentivo fiscal, a Lei Sarney (de 1986) e depois a Lei Rouanet (de 1991). Refiro-me a estas como um “campo-de-forças”, pois jogou-se aí (e ainda se joga) um duplo movimento que tanto avançou na profissionalização das instituições e na diversificação da cadeia produtiva das artes, como também privatizou e moldou a cultura às empresas, contribuindo para lógicas culturais baseadas no consumo e entretenimento.

Dentre os pontos negativos das leis de incentivo no Brasil, dois me parecem importantes destacar. Em primeiro lugar, a “financeirização” da arte e das instituições, ou seja, a relação consolidada de artistas, museus, feiras, curadores, galerias, bienais, etc., por via dos atuais modelos de incentivo fiscal, com um sistema econômico formado pelo capitalismo avançado, aqueles que determinam, de forma estratégica, a expansão da riqueza e do avanço tecnológico (grandes empresas, bancos e instituições financeiras...). O ponto crítico, julgo, está no fraco poder regulatório do Estado Brasileiro nas relações entre as instituições culturais e os grupos empresariais, gerando trocas diretas e autônomas entre estes dois. As consequências são diversas, mas desde logo visíveis na crescente presença e participação de modelos empresariais nos conselhos e na governança das instituições culturais, passando a nortear a vida da instituição um pacote de metas semelhante ao de um departamento de marketing. Mudança que é também comportamental, no modo como muitos de nós, artistas, curadores, colecionadores, etc., passamos a mimetizar o sistema econômico e a atuar como “marcas”.

O segundo efeito negativo para o qual as atuais leis de incentivo fiscal contribuíram e contribuem é a acumulação de riqueza. A afirmação que pode soar estranha já que as mesmas leis também diversificaram o esquema de produção

das artes, contudo, também têm incentivado coleções de arte privadas, feiras de arte, ou mesmo galerias comerciais. Sobre o aspecto da acumulação da riqueza, importa dizer que o uso de dinheiro público tem de engendrar formas amplas de participação social, especialmente num país de profundas assimetrias como o Brasil. As mais recentes instruções normativas da lei não alteram o ponto central, a necessidade de o Estado organizar critérios públicos e maior controle social na distribuição dos recursos, de modo a reduzir, a longo prazo, o percentual de dinheiro público envolvido no montante da Rouanet, que já chega a cerca de 95%, e que tem contribuindo para acentuar as assimetrias nacionais privilegiando em 80% a região Sudeste.

Desta forma, é louvável que colecionadores privados disponham as suas coleções nos museus para usufruto do público. O patrimônio artístico brasileiro é vasto e disperso e só assim se poderá ter acesso a núcleos expressivos que nos ajudam a entender a história. Mas também deverá ser legítimo querer saber sobre os destinos dessas coleções, volvidas décadas de conservação, estudo e valorização comercial, financiadas por leis de incentivo fiscal e recursos públicos. Da mesma forma, não nos diz respeito se um colecionador privado trabalha com *art advisers* ligado a grandes leiloeiras internacionais, porém se o seu projeto adquire um fim público não tenho dúvida que a governança deva ser mais representativa, de forma a evitar modelos de crescimento que comprometem o futuro. Sobre isto veja-se a reflexão que Beatrix Ruf, diretora do Stedelijk Museum, Amsterdam, promoveu recentemente no Verbier Art Summit 2017, na Suíça, intitulado precisamente “Size Matters!” (“O tamanho importa!”).

A vida das instituições culturais nos últimos anos tem sido de crise e renovação constantes e sabemos que esse quadro permanecerá por mais tempo. É precisamente neste contexto que importa pensar a capacidade “instituinte” das instituições e como conseguiremos juntos imaginá-las daqui para diante. Não é uma equação simples, sem dúvida, mas talvez seja a partir de um duplo movimento que abre e resguarda, abrindo as instituições a diferentes espaços, níveis e mecanismos de participação, alguns deles conflitivos. Assim se pode realizar um processo coletivo a ser feito no contexto dos antagonismos e das

crises atuais, e em diálogo com os poderes econômicos privados. E resguardando as instituições, ou seja, criando as condições para que elas possam operar, independentemente das flutuações dos mercados, das megalomanias de colecionadores privados, ou dos interesses políticos. Parafrazeando Hans Haacke: “Nunca foi fácil para os museus preservar ou recuperar um grau de condução e integridade intelectual. É preciso ponderação, inteligência, determinação e alguma sorte. Mas uma sociedade democrática não exige nada menos que isso”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

SIEGAL, Nina, *At Museums, Maybe It's Time for 'De-growth'*, The New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/03/11/arts/at-museums-maybe-its-time-for-de-growth.html?mcubz=1>. Acesso em 24 março 2017.

HAACKE, Hans. *Working Conditions: The Writings of Hans Haacke*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009.

Na construção de um pensamento para o desenho de exposições de arte

Ceres Storchi

No século XIX, mudanças no contexto sociocultural impulsionaram a criação de tecnologias e novas formas, em detrimento de preocupações programáticas que até então eram prioritárias na arquitetura. Estas mudanças repudiavam o protagonismo de técnicas científicas baseadas na análise estrutural e espacial, que promoviam uma desconexão entre a forma proposta e o conteúdo temático a que respondia. No panorama da arquitetura de exposições, estas mudanças aconteceram no início do século XX, no sentido de perceber e responder às necessidades de políticas culturais de inclusão de museus e instituições afins, que se viram comprometidas com esta agenda.¹

As exposições constituíam espaços visivos onde prevalecia o momento expositivo de objetos e obras de arte. Independente do objeto a ser exposto o objetivo era comunicar visivelmente seu conteúdo. Hoje temos a busca pela total flexibilidade destes espaços, para assim acolher e abrigar além de objetos e imagens, ideias, reflexões e sensações. Desta maneira, pensar a exposição é conceber uma forma de relação entre estes elementos. O arquiteto/museógrafo trabalha para este diálogo na conformação do espaço expositivo, em resposta às solicitações museológicas e curatoriais que lhe são colocadas. Este exercício configurador de um espaço para as experiências a serem vividas na visita ao museu tem na proposta de desenho do espaço a condição desta experimentação. É o espaço que viabiliza a apresentação do acervo e tem suas características atreladas às opções curatoriais e respectivas opções projetuais na sua configuração.

É difícil atribuir a um único momento ou lugar o início desta linguagem contemporânea de expor, mas está na Bauhaus um diversificado e multidisciplinar laboratório de ideias desta vanguarda. Espaços expositivos, seus elementos e objetos expostos, possibilitavam experiências novas e diretas para observadores que nelas circulavam e interagiam. Nas exposições era possível a construção autônoma, independente, e uma grande liberdade de criação. Na Bauhaus, especialmente as exposições, tornaram possível que a arquitetura se desenvolvesse com maior liberdade e produzisse resultados mais originais. O próprio aspecto efêmero das exposições liberta o autor do compromisso com a permanência e durabilidade do objeto arquitetônico. No caso das exposições, é onde este aspecto pode ser mais intensamente exercido, pois o universo documental contribui para a sua permanência, sem que se atribua a esta arquitetura uma dependência da sua condição tectônica, de durabilidade e do uso doméstico do seu espaço.

Sucessivas rupturas epistemológicas acompanham a evolução do pensamento arquitetônico ocidental, mas nenhuma acontece de maneira tão estrutural quanto a vanguarda moderna dos anos 20 e 30. O pensamento moderno em arquitetura compartilhava um universo de ideologias e formas com a música, a literatura e a arte. No moderno da Bauhaus, há uma aproximação e interação entre as diferentes artes. Projetos em várias áreas do conhecimento contemplam e exercitam interatividade e narratividade associativa, o que coloca o trabalho e a trajetória histórica do movimento como seminal das manifestações contemporâneas na área da performance, cenografia, design e arquitetura.

Contemporaneamente, aspectos dessa interdisciplinaridade estão filosoficamente pensados na fenomenologia, na problematização da interação corpo humano-ambiente. Todas as sensações operando como parte visceral na arquitetura, iluminando essa percepção numa dimensão metafísica, retomando atributos do simbólico, da consciência do Ser, e retirando do ato de perceber, o protagonismo do visível.

Herbert Bayer, Frederick Kiesler, Laszlo Moholy-Nagy, Lilly Reich, El Lissitzky,² estão entre os vários arquitetos, artistas e designers que tinham no desenho de

exposições parte essencial do seu trabalho. As propostas aconteciam com processos conceituais nos moldes do que entendemos hoje como projeto curatorial. Eram arquitetos e artistas curadores.

A contemporaneidade do discurso de Kiesler está na maneira como fazia uso da palavra como instrumento e construção da informação. Seus artigos para revistas, o discurso dissertativo de trabalhos seus e de outros compõem um panorama de pensamento e práxis da arte e da arquitetura como exercida em toda a primeira metade do século XX. Em *Note on designing the gallery* afirma a importância da condição de unidade da consciência criativa do homem e o meio no qual está inserido e de como este é para ele um princípio para a apresentação de pinturas, esculturas, displays e configuração espacial. O homem na galeria deve reconhecer e perceber o ato de ver como participativo da condição criativa do artista. Via como função do desenho da exposição o rompimento e dissolução de barreiras para que o observador percebesse as imagens como uma possível realidade. Kiesler via nos métodos e técnicas deste ofício, instrumentos de viabilização da unidade e entendimento dos aspectos da vida e de seu lugar na arte. Fazer na fruição a transcendência do caráter de objeto a de experiência vivencial, era a intenção das suas propostas

Marcel Duchamp desenhou e concebeu muitas exposições. Princípios curatoriais de suas propostas foram fundamentais não apenas na transformação do seu próprio pensamento e trabalho como artista, mas do panorama crítico na abordagem da constituição do trabalho de arte, da exposição como espaço de interrogação e debate sobre a própria obra de arte e as instituições que a abrigavam/exibiam.³

Hoje, a prática curatorial configura parte da crítica e opera sobre questões de mercado não apenas no mundo da arte. Estabelece tendências em diversos campos do conhecimento. Nossa vida cultural é curada em todos os seus aspectos. Ou seja, há uma multiplicidade de situações *curáveis* no nosso cotidiano. No entanto, é nas exposições em museu e galerias, que essas ações se intensificam, por priorizarem a relação com o público para propor reflexões, promover debates, enfim, para fazer pensar. Hoje podemos dizer que, considerando

escolhas, projetos curatoriais promovem e organizam não apenas exposições, mas também seminários, congressos, projetos de pesquisa, desfiles de moda, bancas de editais e concursos, etc. Voltando a tratar do desenho do espaço e de estratégia projetual na sua proposição, é interessante ter presente o exercício de litígio numa condição que requer na proposta simplicidade e protagonismo. Precisamos conhecer, perceber e valorizar o objeto ou o tema sobre o qual trabalhamos e colocá-lo de forma única e especial, tornando-o contemporâneo, ressignificando-o. No âmbito do projeto, Louis Kahn⁴ afirmava que precisamos entender o que aquela coisa quer ser.

Kahn se referia aos aspectos circunstanciais do desenho, como uma ação posterior ao exercício interpretativo. O exercício de descoberta prospectiva *do que uma coisa quer ser*, ato de perceber e avaliar, trafegar pela diversidade de visões antes de decidir como expressá-las graficamente. Neste exercício, via uma relação estreita entre pensamento e sentimento. Apresentava o ato de perceber como uma derivação da transcendência de nosso pensamento à consciência de nós mesmos como seres pensantes e à existência do sentimento propriamente dito. Atribuía à decisão projetual um caráter de transcendência, uma experiência filosófica. Considerava que formalizar é situar e impor limites à diversidade de interpretações, como num exercício de expansão e retração. Um movimento de espera e análise como instrumento importante de reconhecimento e consciência da singularidade das situações e dos espaços para elas propostos, para que se obtenha a necessária sintonia da própria arquitetura com as necessidades dos espaços que cria.⁵

Fazer arquitetura é um complexo exercício de escolha, onde as estratégias de projeto também são decorrentes de processos de interpretação e mediação. Indagar-se sobre o fazer é uma atividade com origem na dúvida e na diversidade de opções. Num contemporâneo permeado de transformações, este fazer vem atrelado a um exercício de investigação e busca que acontece intelectualmente no pensar que antecede o fazer, o configurar. A leitura do contemporâneo com o qual este fazer interage, é interpretativa, logo neste anteceder é subjetiva e pessoal. A investigação inicia no conhecimento das características e da abrangência

da atividade do arquiteto como designer, como este articula num contexto multidisciplinar, a direção e relação do tema estabelecida pela proposta curatorial e o espaço da mostra.

As opções desenvolvidas em projeto alternam continuidade e descontinuidade de discurso. Selecionar e combinar, substituir e contextualizar, similaridade e contiguidade, são expressões da teoria linguística, que expressam estratégias aplicáveis à conceituação e linguagem do desenho da exposição. Embora, não necessariamente operando a mesma condição material da edificação arquitetônica, as estratégias propõem ações para adensar, filtrar, articular, conduzir, descontinuar, etc. Pensar o movimento desta linguagem não verbal do fazer do espaço expositivo é o exercício de compreender a continuidade entre o pensamento e a ação geradora da proposta expositiva. Assim, na prática aqui referida, nessa forma de fazer, essa origem, que é também do exercício da arquitetura. A arquitetura com a capacidade de fazer sentir, pode protagonizar a percepção pessoal sobre as eventuais explicações verbalizadas na mídia e até na própria exposição. Caminhos entre o fazer sentir e o explicar. Essa diversidade de caminhos possíveis em projeto também são a realidade das possibilidades de erro ou de acerto do desenho diante da proposta curatorial e artística. Nas duas condições, do espaço que contém e do evento contido. Um não existe sem o outro.⁶

O desenho do espaço expositivo não tem uma linguagem autônoma, depende das hierarquias internas do lugar sobre o qual se trabalha. A proposta curatorial para um determinado espaço propõe uma inserção de elementos que sinaliza uma cenografia onde trabalhos de arte, ou outros documentos de um determinado acervo conformam juntos o espaço da exposição, estabelecendo hierarquias na sua fruição. Compatibilizar a proposta curatorial em qualquer condição de desenho, numa realidade multidisciplinar, é uma proposta de comunicação, de construção da relação ideia-espaço-objeto-público.

O desenho instala e configura espacialmente a exposição. Contribui em ampla escala para fazer sentido o pensamento curatorial e a proposta do artista. Cada escolha no desenho (projeto) da exposição é uma escolha em relação à apresentação do trabalho do artista e à comunicação do pensamento curatorial:

qual o padrão de vizinhança estabelecido, quanto de parede acima, ao lado e abaixo, qual distância entre os trabalhos, que cor de luz deve incidir, de que forma e onde apresentar textos e legendas, como estabelecer padrões de similaridade e contraste. Tudo está composto nesse território para fazer sentido, para comunicar. Como espaço, tem sua própria linguagem, que vai se estabelecendo aos poucos ao longo do processo de desenho e configuração da exposição, sempre com foco na sua condição final: uma mensagem e um observador.

Se considerarmos como uma relação narrativa a sequencialidade do percurso do observador, podemos nos situar dentro de uma relação análoga à narrativa literária, na qual também se configura, conforma e produz uma experiência que nos transporta a uma situação de antes e depois. Uma relação temporal é também o percurso. E, como numa narrativa literária, a leitura do trabalho de arte tem o efeito de reposicionar este indivíduo em relação ao seu mundo e ao conhecimento adquirido até então. São essas relações e efeitos, às vezes incômodos ou deslocadores da nossa condição, que fazem evoluir nossas relações de afeto e indagação. Como se o inusitado nos atraísse e transformasse.

Da visita à exposição se espera que o observador tenha uma experiência efetiva, que a proposta o faça perceber de fato, questionar o que está vendo. Isso é proporcionado pela apresentação do trabalho de arte, pelas propostas de curadoria e desenho para a viabilização desta intensidade de leitura. Um trabalho que requer atenção e comprometimento. Tal comprometimento está na responsabilidade ética do trabalho conjunto das equipes de curadoria, desenho e produção, da sua capacidade e cuidado para não abusar desta oportunidade utilizando-a como arena de suas próprias experiências e vontades. Convém salientar que a continuidade do trabalho e a acessibilidade a ele depende também das políticas institucionais de quem abriga a exposição, das ações educativas implementadas ao projeto e de outras ações que fazem a inserção de cada visitante.

No campo das intersubjetividades, a proposta é percebida, e o espaço é seu lugar de leitura. Ali endereçamos a mensagem, conscientes da múltipla e ampla ponte além da qual está o domínio e o alcance do seu lugar de resposta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRARY, Johnathan. *Suspensions of perception – Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.
- GEVERS, Inne. *Place, Position, Presentation, Public*. Jan van Eyck Academie. Maastricht, 1993.
- KAHN, Louis. *Escritos, conferencias y entrevistas*. Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003.
- KIESLER, Frederick J. *Selected Writings*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1996.
- LAGNADO, Lisette. *As tarefas do curador*. Marcelina, São Paulo, v. 1, julho 2008.
- NESSBITT, Kate. Org. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura – Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PALLASMAA, Juhani. *The Architecture of the Skin – architecture and the senses*. Wiley-Academy, John Wiley & Sons Ltd, West Sussex, 2005.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press. New York. 1998.

NOTAS

- 1 STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display – A history of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 1998.
- 2 El Lissitzky, no seu *Raum für Constructivist Kunst*, de 1926, propôs ambientes interativos, com peças móveis componíveis e estrutura de iluminação desvinculada do suporte arquitetônico tradicional. Também como as propostas de Kiesler, via como fundamental a ação interativa e a recepção do observador.
- 3 1938 -1200 *Coal Sacks*. *Exposition Internationale du Surréalisme*, Paris, 1938, solicitada por Andre Breton; 1942 – *First Papers of Surrealism*, New York, onde mostrou a instalação *Mile of String*.
- 4 Louis Isadore Kahn, Estônia, 1901 – Nova Iorque, 1974. Autor de vários textos para aulas e conferências, são alguns dos seus trabalhos a Assembleia Nacional, em Dacca, Bangladesh, o Instituto de Administração Pública, em Ahmedabad, Índia, o Kimbell Art Museum, em Fort Worth, Texas e o Yale Center for British Art, em New Haven, Connecticut.
- 5 “El saber está al servicio del pensamiento, y este es el satélite del sentimiento”. In Kahn, Louis – *Escritos, conferencias y entrevistas*. P. 81.
- 6 *A arquitetura intensifica a experiência existencial, a nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da nossa identidade pessoal. Em vez da mera visão, ou dos cinco sentidos clássicos, a arquitetura envolve diversas esferas da experiência sensorial que interagem e fundem entre si*. Juhani Pallasmaa. *The Architecture of the Skin – architecture and the senses* (2005). Dos seus trabalhos com Steven Holl e Alberto Pérez-Gómez, resultou ainda o livro *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (2007).

Sobre o desenho interpretativo e o desenho de exposições

Nico Rocha

Como preâmbulo, gostaria de sublinhar o caráter de recorte neste texto, pois ele trata mais enfaticamente das exposições interpretativas, não das exposições de arte, fazendo uma distinção entre o desenho interpretativo e o desenho de exposições. No primeiro caso, preponderantemente encontramos as exposições históricas (mesmo as histórico-artísticas) e científicas; no segundo caso, as exposições artísticas: individuais, coletivas ou de eventos, como bienais, etc.

Dessa forma, nesse momento, avançaremos um pouco mais no desenvolvimento de uma metodologia analítica, que mesmo transitória e limitada, forneça uma estrutura básica, um quadro inicial de análise, a partir do qual desenvolveremos algumas ferramentas para estudar o fenômeno. A amplitude de aplicabilidade desta análise e o estudo de sua dinâmica nos leva a recuar até um chão comum, de onde então partirá a construção do raciocínio.

Com isso também não pretendemos estabelecer um esquema rígido e fixo de abordagem. Apenas entendemos que reconhecer as limitações da abordagem e das ferramentas desenvolvidas é a chave para a relativização, para recursivamente refinar e aprofundar este estudo.

Segundo minha formação de arquiteto nos anos 70, a origem do pensamento de criação acontecia coletivamente, em era pré-digital, com o desenvolvimento de ideias e conceitos sendo elaborados em equipe, “interativamente”, com papel manteiga e lápis e ao redor de uma mesa.

Mais do que desenhar ideias, simulando vistas ou volumes, o embate se

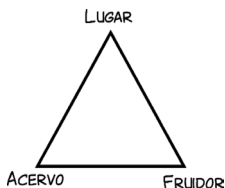
dava, em certos momentos, entre diferentes esquemas e diagramas, mais codificando e enfeixando diferentes níveis de compreensão do problema, com seus elementos e relações, do que atalhando apressadamente em direção à uma definição prematura da forma física do objeto planejado.

Daí a busca por um processo que utilize a combinação do pensamento diagramático com o raciocínio visual, dois elementos essenciais para recolher e analisar o que muitas vezes é uma grande massa de dados que precisam ser avaliados, compreendidos e articulados para a geração de um ponto de vista curatorial.

O gráfico ou diagrama ou esquema não busca conter toda a realidade, ele apenas trata de seus elementos constituintes e de sua articulação. São estruturas temporárias que aqui são utilizadas para a análise e estudo do fenômeno das exposições buscando obter alguma indicação de operacionalidades como maneira de contribuir para a discussão da dinâmica de criação na exposição. Lembro que esse trabalho não pretende ser exaustivo nem normativo.

Para tal processo analítico é essencial uma correta identificação de como separar, como decompor esta totalidade, as exposições, em partes constitutivas, em classes ou em nós. A identificação dos nós que compõem esta totalidade expositiva é fundamental, pois cada um desses nós vai abranger um determinado nível de existência da exposição sem, contudo, ser independente, pois estão vinculados a identificação da dependência orgânica que esses polos têm um ao outro, constituindo então esse círculo de relação. É esse registro simultâneo de dependência e de autonomia que pode indicar que o polo foi corretamente identificado.

Estes esquemas vêm sendo desenvolvidos a partir de minha prática reflexiva. Nesse caso a exposição é entendida como um evento que tem uma fisicidade, uma finalidade e é localizado, daí poderíamos dizer que é **alguma coisa, para alguém em algum lugar**.

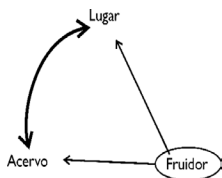


Cada um destes polos pode conter vários níveis de significação e existência, configurando então um elemento importante para o raciocínio gráfico-diagramático. Outra característica destes polos é que contém especificidades, aninhando duas visões diversas em um mesmo polo (*fruidor/autor, acervo/coleção, espaço/lugar*).

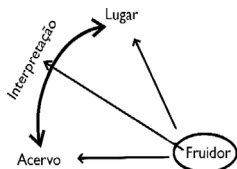
O *acervo*, definido como sendo um conjunto de objetos reunidos com finalidade expressiva, interpretativa, documental ou discursiva, em oposição a uma coleção na qual essa reunião teria um sentido mais localizado e mesmo individualizado. A *coleção* seria um acervo determinado por afinidade eletiva. O *fruidor* é a finalidade da exposição, porém, não é uma entidade passiva, ele é um destinatário que busca e interpreta. Sua especularidade é a do *autor*, com o mesmo potencial de criação na interpretação e mesmo interação propositiva do *fruidor*, dependendo do tipo de evento.

O polo restante, o do *espaço*, contém as fisicidades: propriedades físicas, formais, de atmosfera e ambiência, mas é um espaço indeterminado. Este polo contém também a sua especularidade, o *lugar*, que é um espaço determinado, constituído por caráter e história.

A criação museográfica constitui-se de narrativas, tramas ou tessituras que são compostas por elementos diversos e construídos com nexos e sentidos mais ou menos explícitos. Talvez quanto mais implícito, mais se aproximaria da exposição artística (em que há a hegemonia do objeto e sua presença sobre a interpretação curatorial) e, quanto mais explícito, mais se aproximaria de uma explanação pedagógica das exposições histórico-científicas.

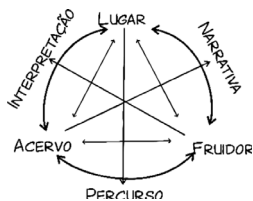


Desmembrando o triângulo, qual a perspectiva que se tem quando se assume a posição de um dos vértices observando o par oposto do triângulo a partir deste vértice? É possível estabelecer uma série de relações entre um par e o elemento oposto no diagrama.



Sob o ponto de vista do **fruidor**, esse observa um *acervo* distribuído em um *espaço*, e se pergunta, há uma intencionalidade nessa distribuição que joga com as características do espaço? Essa resposta é a interpretação do *fruidor*. Do ponto de vista do autor, é um conceito que articula *acervo* e *espaço*.

Se assim fizermos, sucessivamente, com cada um dos polos restantes, *espaço* e *acervo*, temos um gráfico como vemos na próxima página.



Do ponto de vista do **acervo**, o que articula um *fruidor* em um *lugar* é uma narrativa. É na narrativa a potencialidade do *acervo* quando ele olha o par oposto, *espaço* e *fruidor*, e busca uma articulação.

Caso nos coloquemos de modo a observar o par oposto seguinte, *acervo* e *fruidor*, olhando esse par a partir do nó **lugar** veremos que a resposta desse *lugar* ao que é proposto pelo *acervo* para um *fruidor* é um percurso.

Portanto, a resposta do *acervo* é uma narrativa, do *fruidor* uma interpretação e do *lugar* um percurso. Cada um responde com o que é de sua natureza: o *espaço* pelo percurso, o *acervo* por uma narrativa e o *fruidor* por sua interpretação.

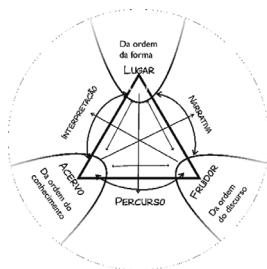
Cada polo se constitui por uma ordem, cada ordem tem sua gramática, seu léxico e sintaxe pois qualquer um deles é composto por um sistema de símbolos, sinais ou objetos instituídos como signos, com sua estrutura.

O *acervo* é regulado a partir de operações de seleção, hierarquização, agrupamento e ordenamento. São as operações de curadoria.

O *espaço* é regulado pelas relações e por estruturas formais, tais como relações topológicas ou geométricas. As primeiras por proximidade, justaposição, intersecção e inclusão. As relações espaciais geométricas: ponto, linha e grid. Mas o *espaço* é estrutura, é relação com entorno e configuração.

O *Fruidor* é regulado pela interpretação, o autor pelo conceito norteador, mas ambos se aninham nesse polo construídos na própria discursividade, entendida como processo de raciocínio, e ancorados na linguagem, mas que, com isso, não se limita às zonas do consciente, avançando para dentro das intuições, sentimentos e afecções.

O percurso se torna percurso, porque estabelece uma hierarquia, a qual responde ao *espaço* destinado para a exposição através de uma narrativa e uma interpretação. A narrativa se define a partir de operações de sentido em que articula sucessão, dependência, subordinação e coordenação entre os elementos escolhidos para exposição. Ela também só existe a partir de uma interpretação dos dados, do que seja relevante, da sua representação em termos de um contexto mais geral.



A narrativa se torna narrativa, porque reúne os elementos de acervo que vão se encontrar interpretados dentro de um determinado percurso. Altere-se a forma do percurso ou a interpretação que nasce desta distribuição de acervo, e teremos uma outra forma narrativa para o mesmo acervo.

A interpretação, sendo particular, torna-se autoral – um ponto de vista pessoal que se coloca para discussão, apreensão e apreciação do visitante pela definição de uma narrativa que é firmemente enraizada em um percurso. A interpretação é o que é colocado em jogo, permitindo abordagens diversas do visitante, mas talvez não contraditoriamente. Isso talvez dependa das capacidades do criador e do fruidor.

Cada polo se constitui a partir de um campo específico, o lugar trata da ordem das formas, pois a espacialidade se manifesta nas formas, e no espaço que as define, e são operáveis a partir das estruturas formais, topológicas ou geométricas. Essas últimas se agrupam a partir das combinações entre estruturas ordenadas a partir de um ponto (centralizadas), de uma reta (lineares) ou de um grid ou grelha. As estruturas topológicas se estruturam por proximidade, sobreposição ou intersecção, etc.

O acervo é do campo do conteúdo e do conhecimento, pois cada item do acervo, material ou imaterial, corresponde uma ideia por uma determinada cultura. Os acervos são operados a partir de relações de seleção, hierarquia, agrupamento e ordenação, operações típicas de uma ação curatorial.

Cada fruidor/autor está dentro de uma discursividade, na interpretação feita pelo fruidor ou no conceito articulado pelo autor, operando a partir de interpretações, intuições, baseados na identificação de padrões, na memória, etc., na bagagem do fruidor/autor.

Para o início do processo de concepção, partimos também da dinâmica do triângulo com seus polos. Olha-se para um par oposto a partir de um polo de escolha. Mas a hierarquia processual demanda um início pela abordagem ao acervo, pois é deste ponto que se olha para o par oposto lugar/autor. Porque

são fixos, autor e espaço. O autor é um dado de projeto, é o ente que pensa a exposição (no processo parte-se de uma consciência) e de um espaço. O lugar é também um outro dado de partida, fixo, pois um processo de concepção museográfica deveria sempre ser pensado como uma proposição *site-specific*, daí que o ordenamento defina o início da abordagem a partir do acervo.

Assim análise dos dados (acervo, conexões, formulações, etc.) deve preceder toda a tentativa de síntese formal evitando a rigidez prematura que a formalização apressada traz. O processo de criação que tratamos aqui é “*grounded*” (Barney Glaser e Anselm Corbin), baseado em dados e não em uma ideia de forma, assim a formulação de uma teoria será contextual e específica a partir dos dados levantados e não uma ideia a priori. É no trato com os elementos identificados como essenciais da construção interpretativa que se dá o processo de geração formal e conceitual.

Conhecida como Teoria Fundamentada em Dados, é uma metodologia que permite o desenvolvimento de hipóteses, que são extraídas pelo contato com esses dados (*grounded* = baseada), e que vão se transformando pela acumulação de dados, pois novos dados são sistematicamente coletados e analisados, e com isso a teoria vai sendo transformada e ampliada.

Ao contrário dos métodos que preconcebem o mundo, partindo de hipóteses predefinidas, na *Grounded Theory*, a principal preocupação é com os significados, as definições e as interpretações provenientes do objeto de estudo – em nosso caso, o acervo que venha a ser trabalhado. As operações nesta teoria são pensadas para ajudar os pesquisadores a fazer a transição da observação empírica à composição das categorias conceituais e até o delineamento das formas pelas quais as categorias se relacionam umas com as outras.

No exercício da *Grounded Theory*, como em outros métodos de pesquisa qualitativa, pode-se utilizar qualquer tipo de informação, vinda de qualquer fonte (entrevistas, observação, materiais escritos e relações envolvendo todas estas fontes), o que, neste caso, precisa ser abrangente, e também pertinente.

A sistemática desse processo de pesquisa se desenvolve, em uma primeira etapa, na *Codificação aberta*, em que todo o material coletado é transcrito, analisado, selecionando as palavras-chave, as categorias e os agrupamentos.

Em nosso caso, o processo é baseado no raciocínio visual, portanto, depende da construção física de um arcabouço iconográfico e diagramático que seja continuamente apresentado à observação e escrutínio do autor que pela sua transformação e articulação, através de reacomodação sucessiva dentro de um processo recursivo, vai buscando perceber padrões e, a partir disso, definindo propostas, procedimentos e interpretações.

Depois temos a *Codificação axial*, quando analisamos conceitos selecionados, fazendo uma reorganização, buscando extrair uma ideia central e suas subordinações. Finalmente, dá-se a fase da *Codificação seletiva*, a mais abstrata, a etapa de saturação teórica, na qual nenhum novo dado acrescenta nuances ao processo de análise e categorização.¹

A apresentação visual dos dados e os diagramas funcionam como organizações iniciais de pensamento, como uma técnica e um método para facilitar, induzir o aparecimento de ideias novas, a partir das representações do acervo, através do distanciamento e da operacionalidade, fundamentais nesse processo de formulação de sentido provisório. Eles podem vir da organização e distribuição espacial dos dados reproduzidos, e dependem de como vão ser dispostos e se apresentam para análise e a fabulação (WILSON, 2002).

As categorias ou classes são formas de divisão do acervo por camadas de sentido, de modo que cada peça pode pertencer a mais de uma categoria, dependendo do interesse na identificação de tipologias, baseadas no uso ou finalidade, na tecnologia de produção, no conteúdo simbólico, nos aspectos formais, na procedência, etc., agora indissociáveis da investigação formal dessas relações.

Constelar é pensar as formas de reapresentação destas famílias ou categorias que podem ser exploradas em diferentes esquemas de estruturas formais, como grelha, filas, grupos topológicos, etc. Constelar é usar a forma de distribuição como ferramenta de sentido.

Não há uma inevitabilidade a partir desses dados. Sempre haverá demanda por um olhar interpretativo que pode ser aguçado pela recursividade, continuamente retornando sobre si mesmo e reiniciando o processo, cada vez mais denso e aproximativo de uma futura solução curatorial. Esse procedimento no processo toma a forma de uma espiral que deve mergulhar em direção a uma solução.

Mesmo que surjam ideias-forte inicialmente no processo, elas têm de passar, e sobreviver, ao ciclo da recursividade como teste de pertinência, abrangência e aprofundamento. Dessa maneira evitamos a afeição momentânea de determinadas formas ou interpretações, pois todo processo se define por uma duração, que traz consigo o distanciamento e o equilíbrio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percezione Visiva*. Milano, Ed. Feltrinelli, 1974.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the Theory of Narrative*. 2 ed. Second Edition. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- BORGHI, A. M. *Objects Concepts and Action*. In: PECHER, D.; ZWAAN, R. *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- GLASER, B.; STRAUSS, A. *The Discovery of Grounded Theory: strategies of the research*. New Brunswick: Aldine Transaction, 1967.
- HOFFMANN, M. H. G. *Cogniti ve Conditions of Diagrammatic Reasoning*. Disponível em: <http://www.spp.gatech.edu/sites/default/files/publication/download/201312/wp24.pdf>. Acesso em 11 de jun. 2015.
- HOFFMANN, M. H. G.. *Diagrams as Scaffolds for Abductive Insights*. Disponível em: <http://aaai.org/ocs/index.php/WS/AAAIW10/paper/view/2027>. Acesso em 10 mar. 2015.
- PECHER, D. & ZWAAN R. *Introduction to Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*. In: PECHER, D.; ZWAAN. *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SHIN, S. *The iconic logic of Peirce's graphs*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- SHORT, T. L. *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- SOLSO, Robert L. , *Cognition and the Visual Arts*. London, UK: Bradford Book, 1994.
- STJERNFELT, F. *Diagrammatology an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics*. Dordrecht: The Netherlands, Springer, 2007.
- WARE, C. *Information Visualization: Perception for Design*. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers, 2004.
- WILSON, M. *Six Views of Embodied Cognition*. *Psychonomic Bulletin & Review*, 2002, 9, n. 4, p. 625-636. Disponível em: http://people.ucsc.edu/~mlwilson/publications/Embodied_Cog_PBR.pdf. Acesso em: 15 jul. 2015.

NOTA

1 Disponível em: http://www.levacov.eng.br/marilia/grounded_theory.html. Acesso em 02/01/2014.

Arte contemporânea depois da globalização

José Augusto Ribeiro

A presença da arte brasileira no circuito internacional amplia-se em escala notável de 1985 a 2015. Durante esse período, entra em circulação no exterior uma quantidade crescente de exposições, livros, pesquisas universitárias e artigos de periódicos especializados, se não edições inteiras, temáticas, com enfoques panorâmico e monográfico, sobre a arte feita no Brasil. O fenômeno também se manifesta no ingresso de obras na coleção de alguns dos principais museus de arte moderna e contemporânea do mundo. Passa pela inclusão de artistas brasileiros em grandes exposições periódicas de arte contemporânea, das quais as mais influentes são as mostras centrais da Bienal de Veneza, na Itália, e a Documenta de Kassel, na Alemanha. E envolve, entre outras coisas, o registro de recordes consecutivos de valor na venda de determinadas produções em feiras e leilões, nos lotes de arte “latino-americana”, “contemporânea” e do “pós-guerra”.

O conjunto de dados é historicamente excepcional. De 1930 a 1980, a projeção internacional da arte brasileira era pequena, episódica e de repercussão esparsa ou localizada. Predominavam iniciativas tomadas em agenda diplomática até 1960, sobretudo de acordo com a estratégia de relacionamento dos Estados Unidos com a América Latina no âmbito da chamada “política de boa vizinhança”. Em termos quantitativos, ainda, até o princípio da década de 1990, prevaleciam sobre exposições de artistas brasileiros (somadas coletivas e individuais) as mostras e publicações dedicadas à arte latino-americana, realizadas em especial nos Estados Unidos. De resto, houve ações pontuais aqui e ali, em

Londres, Paris, Berlim, Nova York, desde o começo do século XX. Mas era uma ou outra exposição individual, às vezes de brasileiros residentes ou em temporada no exterior, e foram poucas as coletivas que abarcaram artistas do Brasil sem a pauta da representação nacional, brasileira, continental, latino-americana. No mais, um número também pequeno desses eventos teve continuidade ou desencadeou consequências duradouras.

As exposições de arte brasileira se sucedem em várias partes do mundo e em ritmo acelerado a partir de 2000. A grande maioria dessas mostras reúne obras recentes, dispõe-se como uma amostra, uma junção de exemplares, da arte contemporânea no Brasil, por meio de conjuntos heterogêneos de trabalhos de artistas diversos. Poucas se detêm em movimentos ou períodos anteriores, o barroco, os concretos, a tropicália. Duas ou três organizam painéis bastante amplos da arte brasileira, de todo o século XX ou, mais ainda, dos artistas viajantes do século XVII aos contemporâneos. O que quase todas têm em comum é a comunicação de “descoberta” e “oportunidade”. Reconhecem a efervescência, a dinâmica e a singularidade da produção e do meio de arte como um todo, mas são as “heranças culturais diversas” e a “pluralidade” da cultura do país que parecem ir ao encontro da questão multicultural que instituições e curadores de várias partes do mundo defendem programaticamente a partir daí. Sem falar na conveniência de exibir obras “relevantes” ao contexto contemporâneo e ainda pouco ou nada conhecidas na esfera internacional.

Uma parte significativa dessas mostras coletivas de “arte brasileira” passam um pouco a impressão de que expõem o Brasil, ou o brasileiro, como se fosse uma primeira vez – sempre e de novo uma primeira exposição da arte feita no Brasil. A despeito das variações de qualidade e rigor entre as exposições, os títulos soam repetitivos: Brasil isso, Brasil aquilo, Brasil contemporâneo, Brasil barroco e Brasil em determinado lugar: *Art from Brazil in New York* (1995), *Brésil Baroque* (Paris, 1995), *Lines from Brazil* (1997), *Brazil in Venice* (2000), *Brazil Contemporary* (Roterdã, Holanda, 2009), *Imagine Brazil* (Oslo, Noruega, Lyon, França e Doha, Qatar, 2013). Os conjuntos selecionados para mostras com títulos assim, por mais criteriosas ou modestas que sejam, tendem a transmitir

a ideia ou a ser tomadas como representativas de todo um ambiente cultural. São raras as que se detêm em questões de linguagem, por exemplo. Em última instância, o tema ali é o Brasil: ou o contexto brasileiro explica os trabalhos, ou os trabalhos revelam o contexto brasileiro.

Embora o convívio entre agentes dos meios nacional e internacional seja cada vez mais sistemático, o fato de a arte feita no País ser apresentada circunscrita, em repetidas ocasiões e sempre como uma primeira vez é indicativo de um pertencimento novo e parcial ao circuito: *Brasil, la nueva generación* (Cuenca, Equador, 1991), *Viva Brasil Viva* (Estocolmo, Suécia, 1991), *Experiment/Experiência* (Oxford, Reino Unido, 2000), *Brazil: Body & Soul* (Nova York, 2001), *Vivências* (Walsall e Norwich, Reino Unido, 2002), *Côte a Côte* (Bordeaux, França, 2002), *Ultramodern* (Washington, Estados Unidos, 2003), *Brazil: Body Nostalgia* (Tóquio, Japão, 2004), *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture* (Chicago, Estados Unidos, Londres, Inglaterra, Belém, Portugal, e Nova York, 2005-2007), *When Lives Becomes Form* (Tóquio, 2008), *Das Verlangen Nach Form* (Berlim, 2009), *Europalia. Brasil* (Bruxelas, Bélgica, 2011), *Amor e ódio a Lygia Clark* (Varsóvia, Polônia, 2013) e *Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil* (Minneapolis, Estados Unidos, 2014), entre outras.¹

Também é desde a passagem para a década de 1990 que instituições estrangeiras (primeiro, espaços experimentais dedicados à arte contemporânea e, depois, museus) realizam exposições individuais, ou apresentam trabalhos específicos de dois, três artistas brasileiros, em paralelo às visadas extensas, às vezes genéricas, da arte no Brasil. São mostras, enfim, que atentam para trajetórias, seja para acompanhar o desenvolvimento de um trabalho em marcha, seja para submeter uma obra completa a exame. Esse interesse dirigido abre-se aos poucos a um número inédito de artistas brasileiros, artistas de gerações diferentes, com obras de características distintas e que, de maneira geral, começam de 1950 em diante. As preferências se inclinam, mesmo, para nomes vinculados ao neoconcretismo, para obras que são identificadas no exterior como conceituais, ou ligadas ao chamado “conceptualismo latino-americano”, e para produções posteriores que, por várias razões, até por falta de

repertório, são associadas a essas duas vertentes, a neoconcreta e a conceitual. Bem recentemente, obras produzidas no Brasil dos anos de 1960 e 1970 têm participado, também, de mostras que reexaminam a arte pop desde pontos de vista globalizados.

Assim acumulam-se os indicativos da integração de artistas nascidos ou radicados no país à dinâmica internacional. Diferente de fazer “aparições” apenas, de expor esporadicamente no exterior, alguns artistas começam a desenvolver carreira profissional em circuito estrangeiro na década de 1980 (Cildo Meireles, Tunga, Jac Leirner). Os que iniciam carreira no meio artístico brasileiro naquele momento, anos 1980, encontram condições de inserção mais favoráveis a partir da década seguinte, com a expansão do formato de mostras bienais pelo mundo, com a atuação disposta de galeristas do Brasil para levar seus artistas ao cenário internacional, com galerias no exterior interessadas na representação de artistas do país etc. Hoje, uma quantidade significativa deles expõe mais no exterior do que no Brasil (Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Adriana Varejão, Fernanda Gomes). Já a partir dos anos 2000, são comuns os artistas que constroem a sua carreira desde o início com atividades no meio internacional, por meio de residências artísticas, da inserção no circuito de bienais pelo mundo, da representação do próprio trabalho por galerias estrangeiras, da entrada de obras em coleções de museus importantes, etc.

Para uma dimensão ampla desse fenômeno, de 1992 a 2015, exposições retrospectivas ou com uma antologia da obra de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Mira Schendel, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Tunga, Saint Clair Cemin, Jac Leirner, Vik Muniz, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Rosângela Rennó, José Damasceno, Rivane Neuenschwander e outros, compõem a programação de alguns dos principais museus e centros culturais de arte moderna e contemporânea do mundo: do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, da Tate Modern de Londres, do Reina Sofia de Madri, do Jeu de Paume de Paris, da Whitechapel Gallery de Londres, do Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa, da Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, do Walker Art Center de Minneapolis, do

Museo Tamayo da Cidade do México, do Witte de With de Roterdã, do Museu Serralves do Porto, do Guggenheim e do Whitney Museum, ambos de Nova York.

Mais recentemente, a partir de 2000, a produção artística do Brasil passa a ser considerada também em histórias da arte sobre o moderno e o contemporâneo elaboradas no exterior. Seja em narrativas que se ordenam segundo cânones do Ocidente, ou que normatizam a avaliação do trabalho de arte com base na tradição europeia da disciplina, seja em formulações que se pretendem anti-canônicas, por contestar justamente enunciados que se apoiam na produção artística ocidental. Mas só a ambivalência dessas assimilações já é reveladora das disputas no sistema artístico para instituir outros valores e critérios de interpretação. Os discursos se autoproclamam “inclusivos” e “democráticos” ao acolher produções negligenciadas até então, antes julgadas “primitivas” ou retardatárias do processo cultural modernista euro-norte-americano. Com isso, de qualquer modo, artistas, obras, manifestos, movimentos e exposições que tiveram lugar no ambiente cultural do Brasil desde a metade do século XX constam, agora, de narrativas de instituições e intelectuais prestigiados no contexto internacional.

O neoconcretismo aparece mencionado em livro de referência da história da “arte desde 1900”,² em capítulo sobre a difusão do modernismo para além do eixo euro-norte-americano depois da II Guerra Mundial – um pouco como uma caixa de ressonância de vertentes europeias do começo do século XX; trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Mira Schendel, Willys de Castro, Cildo Meireles figuram em mostras de longa duração dos acervos do MoMA, da Tate Modern e do Reina Sofia; duas edições da Bienal de São Paulo, a 24^a, de 1998, e a 28^a, de 2008, são elencadas entre as mostras mais importantes da arte contemporânea (embora a primeira contasse com peças produzidas desde o século XVI), em livros que se propõem a balizar o estudo da “história das exposições”; e obras e textos de artistas brasileiros ocupam lugares significativos em antologias teóricas do século XX³ e em mostras e publicações organizadas com o objetivo de rever linguagens e vertentes como o abstracionismo, a arte concreta, a arte pop, a arte conceitual, a performance, a arte “participativa”, desta vez com uma perspectiva global, para além das cenas europeia e norte-americana.

Cabe, então, perguntar-se sobre as exigências implicadas ao pensamento sobre arte brasileira pela situação recente no circuito internacional de determinadas obras desenvolvidas por autores nascidos ou radicados no Brasil. Por exemplo, sobre qual é a participação de artistas e da rubrica “arte brasileira” em narrativas recentes da arte desde o século XX. Sobre o que o processo cultural brasileiro informa a respeito do desenvolvimento e dos impasses da arte moderna e contemporânea. Sobre a pertinência de discutir uma produção artística em circunscrição nacional, ou sobre quais seriam os ângulos relevantes para análises desse tipo, quando boa parte dos debates travados na esfera internacional se orienta por perspectivas globalizantes e, não raro, niveladoras. Sobre a conveniência ou intenção crítica de afirmar pontos de vista locais, quando uma das principais características atribuídas à arte contemporânea é seu caráter transnacional. Ou, enfim, sobre a necessidade de repor no debate público também questões de linguagem, quando tentativas de escrever “outras histórias” da arte, que não a “Ocidental”, pretendem-se escolhas equânimes, segundo critérios geográficos, étnicos e de gênero, para os quais, afinal, começam a prestar atenção.

NOTAS

- 1 As exposições que não trazem *Brazil* ou *Brazilian* no título foram também listadas para dar a medida de recorrência àquele expediente.
- 2 *Art Since 1900* é um livro ambicioso de história da arte, formado por mais de um centena de ensaios, cada um dedicado a um evento, um artista, um movimento ou uma obra, que representa um ano específico do período entre 1900 até 2005. Nas páginas dedicadas ao ano de 1955, o neoconcretismo, com atividade no Rio de Janeiro entre 1959 e 1961, é analisado em par com o grupo de artistas japoneses Gutai, formado em Tóquio em meados dos anos 1950, em texto sobre a disseminação e “reinterpretações” do modernismo fora da Europa e dos Estados Unidos. Na parte dedicada ao movimento brasileiro, os comentários se concentram na obra de Lygia Clark. O livro é ditado por um grupo de críticos e historiadores proeminentes, em atividade desde 1970, nos Estados Unidos e na Europa: Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buchloh e Yve-Alain Bois, editores da revista *October*, fundada no meio acadêmico norte-americano e bastante influente no mundo todo. Em sua terceira edição, de 2016, o segundo volume de *Art Since 1900*, que trata do período a partir de 1945, reproduz um “bicho” de Lygia Clark na capa. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson: Nova York, 2004, p. 373-378.
- 3 *Art in Theory* é uma série de livros composta, até aqui, de três compilações de textos sobre arte e que se apresenta como “uma antologia de ideias transformadoras”. Cada volume é dedicado a um século de produção teórica, do XVIII ao XX. Na segunda edição deste último volume, o texto de Hélio Oiticica “O aparecimento do supressensorial” abre a seção “Aspectos políticos” de um capítulo intitulado “O indivíduo e o social”. HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.). *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. 2 ed. Malden: Blackwell, 2003, p. 913-915.

Arte, curadoria e crise de representação

Moacir dos Anjos

O objetivo deste ensaio é responder, ainda que tentativamente, a duas questões. A primeira, remete aos modos como a organização de mostras de arte se vincula ao ambiente social e político no qual está inserida ou sobre o qual se debruça. A segunda – diferente, mas intimamente articulada com a anterior –, refere-se às maneiras como proposições expositivas podem afirmar ou contestar contextos sociais específicos. Há várias possíveis respostas a essas questões, e as esboçadas aqui não pretendem ser, por isso, exclusivas ou conclusivas, mas tão somente fruto de uma prática de pesquisa e curadoria dedicada a tais tópicos e exercida em contextos diversos ao longo de vários anos. E o tema como maior poder de mobilização pessoal dessas práticas tem sido, insistentemente, a chamada crise de representação, sendo em confronto e em resposta a ela que alguns projetos expositivos recentes serão aqui apresentados.

Antes de introduzir esses projetos, contudo, é necessário esclarecer o que significa dizer que se está vivendo uma crise de representação.¹ Crise sobre a qual se tem falado no mundo inteiro desde o início da década e, no Brasil, com especial ênfase a partir de 2013. Crise que é, não somente política, no sentido estrito do termo, e que não diz respeito apenas ao distanciamento cada vez mais evidente entre os gestos e as falas encontrados na vida comum e os gestos e as falas achados no parlamento ou nos gabinetes de prefeitos, governadores e presidentes. Crise de representação que tem a ver com o reconhecimento, cada vez mais difundido, de que as maneiras com que usualmente se traduz o

mundo em termos de imagens, sons, formas, escritos e gestos não são mais capazes de compreendê-lo para nele atuar – quer na sua manutenção como está ou, então, para mudá-lo. E como exposições podem ser entendidas como conjuntos articulados destas coisas todas – imagens, sons, formas, escritos e gestos –, é preciso considerá-las como um dos lugares privilegiados em que essa tradução sensível do mundo é feita de modos singulares.

As evidências mais próximas dessa crise de representação são os variados levantes que ocorreram e ocorrem no país, tendo como contraparte propositiva uma ênfase difusa em práticas micropolíticas. Parte da mídia também parece atônita com a própria incapacidade de acompanhar o que ocorre, sendo sucedida, mais e mais, pela emergência de novas formas de gerar e compartilhar conteúdo sem as amarras da imprensa convencional. Nas universidades, como resultado do novo perfil social e racial que as políticas de cotas proporcionou na primeira década e meia do século XX, questões nunca antes postas em relevo estão sendo formuladas, forçando cursos e currículos a se adequarem a algo que antes não lhes concernia ou a que não lhes parecia ser importante o bastante para constar do corpus acadêmico.

Algo também parece estar definitivamente acontecendo nas artes visuais no Brasil. Uma movimentação que talvez não tenha ainda uma aparência definida ou coesa – e que talvez não seja mesmo o caso de ter –, mas que certamente responde, a seu modo – no que lhe cabe e no que lhe é possível –, a esse desmonte das equivalências entre vida vivida e formas de representá-la que por tanto tempo pareceram seguras e adequadas. Diante deste quadro instável, parece ser necessário explicitar, mesmo que em seus traços mais básicos, o que está em jogo nas produções recentes de vários artistas que têm buscado enfrentar, cada um à sua maneira, esta situação de descompasso entre a realidade e sua tradução no campo do sensível. Em particular, discutir qual é o sentido último de a arte representar o mundo de maneiras distintas daquelas legitimadas; de figurar o lugar em que se deseja viver no futuro, na medida em que esse lugar projetado seja diferente do mundo existente agora. Mais ainda, parece ser preciso atentar para a potência que a arte embute de não somente resistir ao que aí está e de antecipar o que pode vir, mas de algum modo

participar da invenção desse lugar que ainda não há. E, por fim, parece ser necessário pensar a curadoria como uma estratégia de articular essa produção desviante e de participar dessa disputa de versões do mundo, de atuar em meio a essa crise de representação.

Nesse contexto, um ponto importante a lembrar é que qualquer produção artística está sempre ligada, de modo mais ou menos evidente ou consciente, aos lugares e aos tempos vividos por seus autores (queiram ou não os artistas). Aquilo que é inventado pelos artistas, ou mediado por suas subjetividades, sempre deixa transparecer, quase como um sintoma da realidade em que vivem, a situação e o contexto específicos que lhe servem de chão. São criações que estabelecem e que reiteram, a cada ambiente e a cada momento, um conjunto de pistas e de vestígios que desenharam maneiras singulares de estar no mundo que são próprias a uma dada comunidade. É nesse sentido que se pode dizer que essas criações são equivalentes “sensíveis” de uma determinada realidade e se configuram, portanto, como práticas de “representação”. Equivalentes sensíveis que podem assumir o formato de um filme, de uma instalação, de uma música, de uma coreografia, de um poema, de uma fotografia, de um desenho, de uma performance ou de um romance que, depois de criados, são oferecidos a qualquer um. São práticas artísticas que contribuem para delimitar aquilo que é visto, dito e plenamente entendido em uma certa conjuntura social, estabelecendo o que o filósofo Jacques Rancière chama de uma “partilha do sensível”.² E como são em exposições de arte que essas produções (ou seja, que essas equivalências sensíveis de uma realidade) são dadas a ver, que adquirem sentido social, a curadoria é uma prática que também participa, de modo ativo, na construção de uma partilha do sensível; na delimitação do que é visto e dito em um dado momento e lugar.

E aqui também é importante enfatizar que esse comum representado pela arte (e pelas exposições) não abrange tudo e todos que supostamente pertenceriam, a cada momento, a um certo agrupamento identitário ou mesmo geográfico. Não abrange todas as equivalências sensíveis que seriam possíveis de serem feitas como representações de uma realidade inscrita em tempo e lugar determinados. Da mesma forma que aquilo que é representado em

parlamentos não abrange tudo que concerne a cada um dos que vivem sob suas circunscrições. De fato, nenhuma representação da realidade se confunde com essa mesma realidade, estando sempre aquém do universo representado. Toda representação é sempre e inescapavelmente um recorte de um universo mais amplo atravessado por uma irreduzível diversidade; uma abstração de um todo inapreensível. Inapreensível por ser, em relevante medida, opaco ao olhar de qualquer um dentre os muitos que ali coexistem.

Diante dessa irrecorrível limitação, segue-se a necessidade de saber o que faz com que algo seja ou não seja contado nas representações que, apesar de limitadas, se querem fazer passar por muito abrangentes. Necessidade de definir, portanto, quais imagens, formas, sons, palavras e gestos são tomados como representantes sempre infieis ou parciais de uma realidade complexa, mas que são, ainda assim, considerados como seus melhores equivalentes sensíveis. Responder a essas indagações implica enfatizar o fato – tão óbvio quanto importante – de que a vida em sociedade, no mundo existente, é fundada em desigualdades; e é regida por conflitos. E se a representação de uma realidade é um recorte ou uma abstração de um todo mais amplo, em que alguns de seus aspectos são considerados e outros não, a decisão de incluir e excluir coisas e gentes é obviamente tomada por quem tem o poder efetivo de, frente aos demais, inscrever sujeitos, temas e questões específicos como se fossem equivalentes sensíveis de um contexto mais abrangente. Nesse sentido, é possível afirmar que a representação de um certo tempo e lugar de vida que seja reconhecida e legitimada como tal é tão somente um recorte hegemônico do vivido. Recorte que ecoa os interesses e as perspectivas de quem detém o poder efetivo na vida social e política. Recorte que, no âmbito da arte, é feito, junto a poucos outros agentes, por curadores.

Ao definir aquilo que é visível, audível e compreensível para uma determinada comunidade, as práticas reconhecidas de representação (entre as quais se incluem a produção artística e as curadorias que lhes dão inscrição social) definem não apenas o que importa naquele campo do comum (e o que esse campo comporta); definem também o que e quem “não” fazem parte desse campo e que estão, por isso, excluídos dessas equivalências da realidade. São práticas

que expressam quem tem e quem não tem competência, condição ou posição asseguradas para integrar um espaço partilhado de evidências. Os recortes ou abstrações da realidade que essas práticas produzem não são, portanto, neutros ou naturais. São, sim, expressões conjunturais da relação de forças que existe e opera no interior de uma dada comunidade. Relação de forças que a todo momento acolhe no domínio do sensível, mas também afasta dele, ideias, assuntos e grupos sociais, tomando alguns deles como representantes da realidade e outros como, no limite, inexistentes.

Não é por nada que, no Brasil, o campo artístico quase sempre ignorou ou caricaturou, nas representações que fez e faz do mundo, populações que são invisíveis a quem possui o poder de mando local, tais como os povos indígenas, os loucos, os presidiários, os sem terra e sem teto, os homossexuais, os transgêneros, uma significativa parcela da população negra, os imigrantes ilegais, os muito pobres do país. Todas essas são pessoas não contabilizadas no cálculo produtivista que rege e que mede o chamado desenvolvimento no Brasil. Pior ainda, são pessoas e grupos cuja despossessão e conseqüente invisibilização são, muitas vezes, funcionais e necessárias ao modelo de crescimento adotado no país.

É mesmo possível dizer que as artes visuais no Brasil têm produzido (salvo evidentes exceções), ao longo de décadas, um tipo de representação em que quase não cabem os indícios das exclusões e das interdições que marcam a dinâmica da sociedade brasileira. Representação que não é, em princípio, inadequada para o contexto ao qual ela se refere e no qual ela se insere, pois termina por produzir equivalentes sensíveis de um país que aliena de si mesmo tudo que lhe parece ser incômodo, que causa atrito, que provoca disputa, que gera ruído ou que é sujeira. A pouquíssima presença, na representação que o campo artístico historicamente fez do Brasil (por meio da produção artística e da curadoria), daquilo que é escamoteado ou esquecido na sociedade, faz com que ela, em sua seletividade, seja perversamente adequada à realidade do país.

Nada disso, porém, é coisa dada ou coisa acabada. É justamente por serem parciais e limitados – ou seja, por comporem não mais que um recorte entre outros possíveis da realidade – que os modos de representar uma dada situação estão sujeitos a constantes contestações e rearranjos, sendo, portanto,

irremediavelmente provisórios. Nesse sentido, as práticas de representação (aí incluída não somente a produção artística, mas também a curadoria) podem ser entendidas como espaços de disputas abertas no campo da produção simbólica e da imaginação. Disputas para afirmar aquilo que deveria, do ponto de vista de quem quer figurar uma dada realidade, traduzir-lhe e dar-lhe sentido sensível. E a cada vez que artistas enunciam e narram, por meio de suas produções, fatos, situações e grupos sociais que não constam nos acordos tácitos sobre como representar o mundo onde vivem, estão a promover fissuras nos consensos que moldam as maneiras de uma comunidade enxergar a si própria. Fissuras que enfraquecem o conjunto de crenças que guiam o comportamento dos membros dessa comunidade como se fossem valores imutáveis, quando apenas expressam visões dominantes de mundo. São artistas que desafiam uma “partilha do sensível” hegemônica e buscam refazê-la de modo mais inclusivo. E a cada vez que curadores articulam e discutem essa produção em seus projetos de exposição, também desafiam, em alguma medida, uma “partilha do sensível” dominante.

Ao se falar de crise de representação, está-se falando, portanto, de uma situação em que os danos que uma dada partilha do sensível provoca ou condensa são finalmente explicitados. Situação em que se evidenciam, por vários meios, as desigualdades que moldam e que definem um certo contexto social, fazendo que a alguns seja dado o poder de terem rosto e de terem fala, enquanto a outros são negados o direito à própria imagem e o de narrar suas histórias. E é diante desse entendimento amplo do que é representação e de como a arte potencialmente atua para questionar uma dada configuração hegemônica do que pode ou não pode ser figurado em um dado lugar e momento, que se pode pensar a ideia de uma arte que resiste. E de uma curadoria que resiste. De uma arte e de uma curadoria que recusam a naturalização da invisibilidade social de determinadas questões, grupos sociais e entendimentos sobre o mundo. De uma arte e de uma curadoria que resistem à ideia de que as representações dominantes não podem ser questionadas e alteradas. Resistência que é entendida, assim, não como gesto passivo frente a uma força que acua, mas, paradoxalmente, como postura ativa de transformação.

Falar de uma arte e de uma curadoria que resistem é, nesse sentido, falar de uma arte e de uma curadoria que fazem uma “representação das sobras”. Que engendrem uma representação da realidade que seja capaz de nomear danos impostos a segmentos da população de um dado lugar e tempo. Que criem equivalências sensíveis para aquilo que é representado, paradoxalmente, somente como ausência e falta, dando-lhe, ao contrário, a condição de parte. Falar de uma arte e de uma curadoria que resistem significa, no Brasil, falar de uma representação da realidade que aponte e individualize os excluídos da dinâmica social, econômica e política do país. Representação ancorada em práticas que, como sugere o filósofo Georges Didi-Huberman em outro contexto, por vezes “expõem” o outro para que este outro fique menos “exposto” a uma situação de vulnerabilidade.³ Para que deixe de estar exposto ao desaparecimento e possa, eventualmente, expor-se a si próprio, saindo da sombra arriscada da invisibilidade social. A arte (e, por extensão, os projetos curatoriais que expõem a arte) tem essa capacidade de gradualmente encurtar as distâncias entre o que é efetivamente representado em uma comunidade e tudo o mais que há a ser ali representado (refazendo uma partilha do sensível), valendo-se para isso de práticas mais heterogêneas e ruidosas. De práticas mais confusas, divergentes e complicadas; assim como a vida também é confusa, divergente e complicada. Essa é uma maneira de a arte, e também a curadoria, resistirem contra a manutenção do que aí está. De resistir ao momento político presente e de não naturalizá-lo.

Diante disso tudo, uma relevante atividade em curadoria de arte contemporânea é mapear e expor quais são essas questões que emergem, com uma clareza que nunca antes tiveram, no campo artístico brasileiro nos últimos anos. E é em torno dessa ambição que se moveram e se movem as exposições descritas a seguir. Não com o objetivo desmedido de fazer um inventário completo daquelas questões, nem tampouco dos trabalhos que os inscrevem no campo de representação sensível do Brasil. O objetivo, muito mais modesto, foi e continua sendo, dar alguns poucos exemplos de produções recentes que questionam uma dada partilha do sensível que por décadas (senão por séculos) tem vigência no Brasil, e de contribuir, minimamente que seja, para amplificar esse questionamento.

Cães sem plumas. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2014.

A exposição *Cães sem plumas* reuniu artistas visuais que pertencem a gerações diversas em torno de uma invenção de linguagem de João Cabral de Melo Neto. Não por terem criado obras marcadas pela escrita angular do poeta, mas por partilharem com ele um desassossego frente ao que testemunham nos lugares onde transitam ou moram, e que o texto daquele fixa de modo singular. É uma mostra sobre aqueles que, no Brasil, vivem na iminência de perder o que lhes confere humanidade, embora pudesse ser sobre moradores de outros cantos que subsistem sob condições igualmente precárias. Se há nessa delimitação de foco algo de assumidamente arbitrário, há também nela a urgência de falar de algo que no país perdura quando já deveria ter terminado, e sobre o que com frequência se cala.⁴

A poesia de João Cabral de Melo Neto é magra, não cabendo nela abusos retóricos. É construída por desbaste cuidadoso dos muitos significados possíveis que cada palavra carrega, dotando-as de *secura* que renova a linguagem. Por subtrair do texto criado tudo que é redundante ou excesso, foi chamada, apropriadamente, de “poesia do menos”. Tal operação de abate não retira das palavras, contudo, seu poder de ressoar, com agudeza e detalhe, ideias e coisas que fazem o mundo ser como é. Ao contrário, a magreza de sua poesia ecoa, comenta e refaz, em termos próprios, um espaço social marcado por carência e falta.⁵ Talvez em nenhum outro poema de João Cabral de Melo Neto essa relação entre as palavras e a vida nelas contida seja mais precisa e próxima do que em *O Cão sem Plumias*, texto em que o autor descreve, com o pulso inventivo da linguagem que usa, o Recife ribeirinho de 1950, atravessado pelo rio Capibaribe “como uma rua / é passada por um cachorro”, ou “uma fruta / por uma espada”. Na visão crítica e concisa do poeta, este era ambiente urbano que tinha algo “da estagnação / do hospital, da penitenciária, dos asilos, / da vida suja e abafada / (de roupa suja e abafada) / por onde se veio arrastando” o rio. Ao longo do poema, o curso do Capibaribe e o curso das vidas dos que vivem próximos às suas águas e lamas se tornam, no encadeamento de palavras, progressivamente indistintos, fazendo da descrição de uma paisagem de penúria a narração simultânea de ruínas pessoais daqueles que a habitam. O rio e os moradores de tal lugar seriam ambos “cães sem plumas”, expressão que parece

designar, em forma de radical paradoxo, situações de destituição absoluta. Um “cão sem plumas”, escreve João Cabral de Melo Neto, “é quando uma árvore sem voz. / É quando de um pássaro / suas raízes no ar. / É quando a alguma coisa / roem tão fundo / até o que não tem”.⁶

Não se pretendeu, nesta exposição, evocar o ambiente ou a época descritos no poema. Tampouco se desejou ilustrar o texto ou traduzi-lo em imagens. Mas reclamar o emprego da ideia de um “cão sem plumas” para identificar, na produção de um conjunto de artistas visuais, grupos de pessoas cujas vidas são marcadas, no Brasil, por lacuna e ausência. Comunidades que são excluídas – por descaso ou aberta subjugação – dos ganhos que as transformações modernizadoras que o país empreendeu em décadas recentes trouxeram a muitos – ainda que fugazmente –, seja no campo tecnológico, no da gestão macroeconômica e até mesmo no da cidadania e da proteção social. Pessoas que vivem à margem de quase tudo o que outros já alcançaram no Brasil, e para as quais somente existe interdição. Pessoas que estão do lado de lá da “linha abissal” que “separa o domínio do direito do domínio do não-direito” e onde inexistente distinção entre o ilícito e o legal ou entre o arbitrário e o justo.⁷ Pessoas que vivem lá onde a humanidade é subtraída.

São “cães sem plumas”, por exemplo, a maior parte dos povos indígenas deste país, açoitados por doenças e pela ganância infanda sobre as terras a que pertencem. Assim como o são os loucos e presidiários que apodrecem em um sistema curativo e prisional falido. Ou as crianças e adolescentes que moram nas ruas e gastam o pouco tempo de vida que ainda vão ter entre esmolas, delitos e o inevitável enlace com a dependência química. São também “cães sem plumas” aqueles que, frente à violência desregulada no campo ou à voracidade especulativa sobre o espaço urbano, são retirados à força de seus lugares de vida e destituídos dos meios de sobrevivência. Ou os muitos de quem o Estado suspende seus direitos mais básicos, tanto no passado de exceção quanto sob um regime democrático: por serem negros, homossexuais ou simplesmente pobres. São ainda “cães sem plumas”, nessa lista assumidamente incompleta, os homens e mulheres que, vítimas de uma desassistência absoluta, sequer têm seus nomes identificados depois de mortos, alongando a sua condição de

párias, mesmo quando tudo o mais acaba. Assim como o são os estrangeiros que, atraídos pela expectativa criada de vida melhor para os que aqui moram, terminam aviltados em suas prerrogativas mais simples. É dessas pessoas, não contabilizadas no cálculo produtivista que rege e mede o avanço econômico do Brasil, que esta exposição quis dar notícia.

Cães sem Plumas não se filiou, entretanto, a um recorrente discurso fundado apenas em denúncia moralizante, o qual expõe as graves fraturas sociais do país ao mesmo tempo em que as apazigua, remetendo suas causas sempre a outros momentos e lugares, nunca coincidentes com o agora e com o aqui. O que se buscou com esta exposição foi inscrever, em narrativa que se sobrepõe àquelas que relatam somente o que é considerado avanço no Brasil, danos de várias ordens infligidos a parcelas específicas da população do país, quase sempre ausentes de sua paisagem simbólica. Inscrição feita por meio da aproximação, no espaço expositivo, de criações singulares que de modo menos ou mais direto invocam a subtração de tantas vidas. Esboçou-se, com isso, uma “representação das sobras”, na qual se mostram e se nomeiam grupos alijados da dinâmica social que envolve, e eventualmente abriga, a maior parte dos habitantes do Brasil. Representação que reclama a condição de parte visível para aqueles hegemonicamente tomados como restos que não se avistam. Mas que não se deixa reduzir, todavia, à mera ilustração dos modos como vivem os que estão além da “linha abissal”, posto que nela há tensão permanente entre visibilidade e opacidade de danos, e entre entender e não compreender o que os causa. Opacidade e falta de entendimento que são índices de respeito frente à diferença da experiência do “outro” que, ao contrário daqueles que o representam, está excluído do que é a vida comum de um lugar.⁸ A representação das sobras se ancora, portanto, em uma relação inconclusa de aproximação e confronto com a alteridade, o que não a torna menos urgente e necessária.

A exposição foi parte de uma investigação que toma, como pressupostos, a persistência e a reprodução, no país, de um tipo de vida na qual gradualmente se desmancha o que de humano pode haver nela. E que identifica, na produção de vários artistas brasileiros, a vontade de criar equivalências da realidade que sugerem nexos entres gentes, espaços e fatos associados à desposseção de

muitos no Brasil. É seguro que há vários danos que não foram computados na mostra, assim como é sabido que outros tantos artistas que nela não constaram contribuem para conceder visibilidade social aos agravados, aliviando-os de uma mudez que lhes é imposta. Antes e longe de exaurir o tema, o que se pretendeu foi contribuir para avivar assuntos ainda pouco confrontados em espaços de apresentação artística no país, como se não valessem o bastante para isso ou, no limite, sequer existissem.

Cães sem Plumas foi uma exposição sobre vidas roídas, sobre aqueles que não são contados. E o grau de destituição que marca aqueles representados nela é índice inequívoco de que o país permanece inaceitavelmente desigual e excludente. Não foi por isso, contudo, um projeto conformado com tal estado de coisas. Em que pese todo o poder regressivo que destitui o *outro*, *Cães sem Plumas* foi uma aposta na potência de emancipação contida nos pequenos ruídos e gestos de que a arte é tecida.⁹

A queda do céu. São Paulo: Paço das Artes, 2015.

O título da exposição *A queda do céu* era uma referência explícita ao livro do xamã yanomami Davi Kopenawa, escrito em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert e publicado originalmente na França (*La chute du ciel*, 2010). No livro, Davi Kopenawa apresenta a cosmogonia que rege as crenças de seu povo – fundada em intricada e instável relação entre humanos, floresta e espíritos – e narra as ameaças a estes fundamentos de vida que resultam das ações predadoras do “homem branco” ao longo de séculos. Ações como a mineração que, movida pelo lucro desmedido e imediato, danifica e contamina solos e rios; como o desmatamento incessante que desmancha ecossistemas inteiros; como a construção de barragens que desviam ou secam cursos d’água; ou ainda a introdução, por vezes intencional, de doenças que devastam populações indígenas sem defesas para males que sequer conheciam. Ações que atingem inúmeros outros povos nesse pedaço de mundo que o processo de colonização passou a chamar de Américas, e que tem tradução simbólica no ingresso forçado de crenças religiosas pertencentes a tradições distantes e distintas. Ações brutais que, em última instância, visaram e visam a apropriação patrimonial das

terras que os povos ameríndios habitam, levando-os a uma situação de desposseção absoluta que os priva do território físico e simbólico ao qual pertencem.

Para além da denúncia, o relato de Davi Kopenawa é também de alerta para as consequências últimas das violências sofridas pelo povo yanomami e por tantas outras etnias, as quais atingirão, mais cedo que tarde, a todos os que vivem na Terra. Segundo a narrativa exposta no livro, o extermínio continuado das populações indígenas e de seus xamãs por epidemias, pela destituição de seus meios de sobrevivência ou por mero assassinio impede que estes possam evocar os espíritos (*xapiris*) que os habitam e assim conter a instalação do caos em um ambiente constitutivamente conflituado e entrópico. Enfraquecidos e em pouco número, os xamãs são cada vez menos capazes de se contrapor às forças contrariadas pela destruição progressiva das condições de existência no planeta. Como resultado, ensina a mitologia yanomami, o céu que cobre e abriga todos será progressivamente fraturado, ao ponto de um dia desabar sobre o chão, marcando o fim de um tempo e de todas as formas conhecidas de vida. De modos variados, essa profecia de um término para o que existe aparece nos modos de entender o mundo de vários outros povos ameríndios. A “queda do céu” é construção simbólica que assinala a fadiga insuportável imposta a um ecossistema instável, que faz com que a própria Terra reaja de maneira desesperada e por vezes violenta. Ao fim e ao cabo, Gaia cobra de todos a impagável conta.

A exposição não teve a desmedida pretensão de conter as tantas questões envoltas na ideia de um céu em queda por ter sido deliberadamente enfraquecido pelos atos de ganância e ódio que ancoram os modos hegemônicos de se relacionar com um lugar de vida partilhado por tantos. Ela quis, contudo, aproximar e articular trabalhos artísticos que prenunciam, evidenciam e combatem a progressiva desposseção sofrida por populações indígenas iniciada em seu contato involuntário com o colonizador branco: aquele que lhes quis e ainda quer subtrair a sua condição de humanos, e que não suporta o convívio com a diferença.¹⁰ A mostra apresentou trabalhos oriundos de partes distintas das Américas menos como inútil tentativa de abarcar um território imenso e diverso e mais como vontade de amolecer fronteiras políticas que nada significam para aqueles que têm há mais tempo sofrido com o desabar progressivo do firmamento. Trabalhos que

asseveram, ademais, que ao lado e ao largo das violências que os atingem por séculos, os povos ameríndios adotam formas desesperadas de resistir à morte lenta ou imediata que lhes é imposta. De resistir ao fim de seu mundo, que é também o mundo de qualquer um. Resistências que vão do confronto físico à reza, em arco amplo de gestos em que alguns artistas não-indígenas (poucos, ainda) se tornam parceiros solidários na luta daqueles para que o céu não caia um dia.¹¹

Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas. São Paulo: SESC Pinheiros, 2016.

Talvez a razão mais imediata para realizar a exposição *Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas* tenha sido tornar possível o compartilhamento de parte do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, poucas vezes mostrado ao público. O que requer uma melhor consideração é o fato desta coleção de adornos indígenas ter sido acompanhada, nesta mostra, de trabalhos de artistas visuais brasileiros contemporâneos. Afinal, essa é uma aproximação que pode produzir significados controversos, promovendo, no pior dos casos, um entendimento dos primeiros a partir de critérios de assunto ou de forma usados para validar os segundos. Em função deste risco reducionista, buscou-se percorrer outro caminho na exposição, menos calcado na vontade de avizinhar a todo custo o que é diferente e mais na identificação daquilo que amplia a potência de produções de naturezas diversas.

Para explicitar a linha mais geral desse percurso, é preciso lembrar que, de acordo com os dicionários, adorno é aquilo que enfeita ou embeleza alguém ou algo, realçando algumas de suas características. Nessa acepção, adornos não seriam da ordem do essencial, mas do suplementar. É difícil, porém, estabelecer os limites que podem separar, com precisão, o necessário do acessório. Limites que inclusive mudam com o passar do tempo e a depender de quem avalia e julga tal distinção. Ou que se tornam menos ou mais rígidos em função dos contextos específicos em que são considerados. Ademais, mesmo se uma dada categoria de adornos é eventualmente aceita como pertencente à ordem do essencial, isso não implica o reconhecimento repartido de seus significados. Há, por isso, toda uma extensa e heterogênea produção de adornos que sequer se

inscreve, sem a promoção de ajustes ou acomodações conceituais, no campo da arte, sendo no mais das vezes tratada como artefato etnográfico.

É o caso do lugar paradoxal que adornos indígenas ocupam na disputa simbólica e material em torno do que significa ser índio no Brasil. Para os não-indígenas que exercem o poder de fato no país, o uso dessas pinturas e artefatos desenvolvidos em séculos de vida comunitária afirma um pertencimento ancestral somente às expensas de promover um distanciamento voluntário do que seria o Brasil contemporâneo. Nessa persistente narrativa colonizadora, os povos nativos destas terras seriam impedidos de ser, ao mesmo tempo, índios e brasileiros. Mas é justamente por ocupar posição de destaque neste discurso excludente que os adornos podem também ser tomados como instrumentos de resistência para pleitear a sustentação dos direitos que são próprios da ambígua condição identitária indígena no Brasil. Resistência que não é somente reativa frente a danos sofridos, mas de ativa afirmação de diferenças em relação ao *outro* que os promoveu e ainda promove.

Nesse contexto de disputa aberta, a exposição aproximava os usos que são feitos do adorno nas culturas nativas do Brasil e a tradição do adorno na tradição artística de povos não indígenas do país, promovendo laços e atritos entre formas de expressão e seus significados. Exibia trabalhos já existentes e outros inéditos que não buscavam meramente traduzir para outros contextos ou meramente descrever o que é feito pelos povos indígenas em seu cotidiano ou em seus rituais, mas que evocavam, em imagens e gestos criados, a força simbólica que adornos podem exercer. Alguns davam a ver o lugar privilegiado do adorno na afirmação de diferenças dos povos indígenas e na reclamação de direitos que lhe são negados, tanto no passado quanto no tempo corrente. Outros, faziam confluir a tradição do adorno na tradição artística de povos não indígenas e os usos que deles são feitos nas culturas nativas do Brasil, criando aproximações e atritos entre formas e significados.¹²

Não havia nesse avizinhamento, portanto, intenção de criar hierarquias ou de propor paralelismos entre expressões tão distintas. Tampouco se quis apenas construir um ambiente de beleza ou de apaziguamento, a despeito do indisputado encantamento visual que o acervo indígena e trabalhos contemporâneos possam

inspirar. Buscou-se, em vez disso, sugerir situações em que a presença simultânea de um e de outros em um mesmo espaço de exposição desse evidências do poder de resistência contido nos adornos do Brasil indígena, bem como da potência crítica que a arte brasileira que se aproxima deles pode possuir. Resistência que pode ser espiritual, posto que adornos são elementos de comunicação com as entidades que, em cosmogonias nativas, controlam o caos do mundo. Mas que pode ser física, posto que adornos também são, quando pintados em corpos ou exibidos em cabeças, braços e pernas, lembranças de que não existe outra maneira de viver a vida livre senão mantendo-se em estado permanente de luta.¹³

Emergência. Rio de Janeiro: Galpão Bela Maré, 2017.

Emergência foi a quinta edição do projeto de exposições *Travessias*, cuja missão é realizar, anualmente, uma exposição de arte contemporânea na favela da Maré, com a participação de alguns dos mais destacados artistas nacionais, além de debates, oficinas e ações educativas que tomem a mostra como sua principal plataforma.¹⁴ A travessia que o projeto propõe ultrapassa, contudo, a dimensão geográfica que seu título e sua localização sugerem, referindo-se também à amplitude e à diversidade das interlocuções que a arte pode travar com a sociedade.

A favela da Maré é um dos maiores conjuntos de territórios populares da cidade do Rio Janeiro e do país. Com 140 mil habitantes residindo em 16 comunidades, a Maré reúne diferentes histórias de lutas de afirmação de direitos. A sua construção como um território de referência da invenção e da fruição artística e cultural significa afirmar um direito essencial e constitui um exercício no estabelecimento de relações inovadoras de convivência social para a cidade com um todo.

Para seus proponentes, o *Travessias* deve buscar a superação dos estigmas de violência e das estereotípias da carência que ainda dominam o imaginário urbano no que concerne às favelas e periferias, fazendo das narrativas estéticas expressões da complexidade sociocultural dos territórios populares na cena urbana contemporânea. Nesse contexto, um dos seus maiores desafios é, sem abdicar da posição que seus idealizadores firmemente advogam, tornar as exposições que produz permeáveis ao caráter paradoxal da paisagem física e humana das grandes cidades brasileiras, onde a grande potência de vida que guardam ainda se cruza e se choca com irreparáveis abusos contra seus habitantes.

Levando em conta essas premissas, *Emergência* não teve como objetivo representar, em um espaço expositivo que pertence ao território da Maré, aspectos específicos da complexa vida que ali se desenrola. Fazê-lo sem uma vivência alongada no local seria confirmar a frequente e demasiada pretensão daquele que vem de “fora” para exibir o “outro”, sendo escolha quase sempre fadada ao engano e à falha. Mas tampouco quis apenas trazer, para um lugar de exposição na favela, expressões artísticas celebradas em outras partes por sua suposta universalidade, aquelas que pretensamente não mostram as marcas do tempo e do lugar em que foram criadas. Fazê-lo seria corroborar certa frivolidade que permeia o campo das artes visuais, além de confirmar, através da arte, expressões sensíveis já conhecidas e assentadas.

Evitando tanto o que é específico somente a um território como também o que se quer passar por universal, o que se pretendeu foi organizar uma exposição “na” favela da Maré que reunisse trabalhos de artistas brasileiros alinhados, de modos diversos, a muito do que “emerge” com “urgência” no Brasil de agora. Trabalhos que sejam antecipações ou respostas, feitas em vários suportes ou mídias, a uma dinâmica política que, a partir do início do século atual, têm apontado e combatido as desigualdades extremas que existem entre aqueles que habitam o país. Desigualdades de acesso tanto a bens básicos como saúde ou casa quanto aos direitos de ter fala própria e entendimento coletivo do que se narra.

Trabalhos que não fossem de denúncia somente; tampouco que pretendam ser capazes de reverter os danos sociais que apontam. Mas que fossem, sobretudo, tentativas de representar, em formas sensíveis diversas, um Brasil que está entre o desmanche de algo antigo e a formação daquilo que ainda não se conhece ao certo. Trabalhos que roçam em questões e temas que, recorrentes ou novos, estão no centro de muitos dos embates públicos que se travam no país: racismo e afirmação do orgulho de raça, machismo e feminismos radicais, golpes e insurreições, apagamento e ativação da memória, genocídios étnicos e sobrevivências ancestrais, segregação urbana e reinvenção de cidades, pensamentos binários e o atravessamento de gêneros e afetos. Entre outros vários.¹⁵

Sem possuir qualquer pretensão de abranger a complexa diversidade do que move o país, *Emergência* buscava reforçar, através dos trabalhos que agrupa,

imagens e gestos que, surgidos em vários cantos e formas, têm confrontado as forças sociais regressivas que teimam em se manter ativas no Brasil. Foi uma exposição composta por coro dissonante de vozes que teve menos a pretensão de ser ouvida como discurso organizado e mais a vontade de fazer ruído que inquietasse. Inquietação que é a medida sempre incerta do que pode a arte frente à dinâmica da vida. Que é a medida do poder que a arte tem de representar o entorno de modo diverso daquele que é comumente tomado como único, quando é sempre apenas o dominante por um tempo.

Emergência se aliava, portanto, à ideia de uma arte que resiste à naturalização da invisibilidade social de determinados sujeitos e de seus entendimentos sobre o mundo. Que reclama a importância das práticas de representação como espaços de disputas abertas para imaginar futuros diferentes da desigual situação presente. Resistência que não é ato passivo frente à violência que acua e deprime tantos, mas, paradoxalmente, movimento ativo de transformação. Que é invenção de meios simbólicos que desacomodam certezas e criam brechas para um rearranjo mais inclusivo do mundo.¹⁶

Empatia e desobediência

É importante, no contexto das questões aqui discutidas, fazer a distinção entre, por um lado, a produção artística e as exposições que buscam representar populações excluídas ou à margem da sociedade (ou que buscam representar questões que não contam nos acordos sociais hegemônicos em dados lugar e tempo) e, por outro lado, a produção simbólica e a auto-exposição feitas pelas próprias populações excluídas, aquelas para quem as questões não contadas são mais prementes e sentidas. Sem querer evidentemente minimizar a importância da auto-representação, as exposições aqui descritas tratam, principalmente, do primeiro grupo; ou seja, daqueles que, não sendo eles mesmos excluídos, buscam refazer, a partir de seu reconhecimento social, a equivalência sensível da realidade brasileira. Essa é uma escolha que busca dar realce a uma produção que é claramente minoritária em um meio (o campo da arte brasileira) de crescente reconhecimento nacional e internacional em um país em que as desigualdades sociais são gritantes. Essa é uma produção que elabora, desde uma posição de relativo mas crescente

privilégio, uma representação daqueles que não contam nas representações hegemônicas. Que formula estratégias contra-hegemônicas em um meio em que pouco se fala de exclusão, de desigualdade, de racismo, de homofobia e de genocídio de populações indígenas. Que expõe os grupos sociais expostos ao desaparecimento justamente para que eles escapem a essa condição de absoluto desamparo. E é fundamental que exista um expressivo corpo de projetos curatoriais que busquem entender, articular e exibir essa produção.

Mas é também importante deixar claro que a produção artística aqui referida, assim como a voz curatorial que a articula, não pretende nem pode falar em nome ou em lugar dos que sofreram e sofrem as violências impostas a eles. Fazer isso seria apropriar-se da dor alheia e falar pelo outro (subalterno), negando-lhe a possibilidade de enunciar um discurso e de ter esse discurso ouvido. Seria negar-lhes o poder de exercitar o “direito de narrar” a própria vida e fazer com que essa narrativa seja escutada. São trabalhos que, ao contrário, tomam como pressuposto a noção de que situações vividas pelo “outro” não podem ser apreendidas plenamente nos termos daquele que fala (ou seja, nos termos do artista que dispõe de uma plataforma para falar, o que vale também para os curadores que lidam com essas questões). Que tomam como pressuposto o fato de a vida do outro ser em alguma medida irrevogavelmente opaca. E respeitar essa opacidade é não somente demonstração de respeito, mas também, talvez, a melhor maneira de representar a vida do outro.

Isso não deve ser obstáculo, contudo, à emergência de um sentimento de solidariedade e empatia em relação a quem foi despossuído de sua humanidade. E são esses laços de solidariedade (que evidentemente comportam conflitos, disputas e mal-entendidos) que têm sido tecidos entre artistas e vítimas em processos de resistência contra a manutenção de uma relação de subordinação violenta. Processos de resistência que se baseiam, entre outras coisas, na criação de novas formas de representar essas vidas que sobram, tirando-as da sombra e ajudando-as, de modos os mais variados, a que readquiram o protagonismo necessário para demandar o que lhes cabe. Estes processos somente são possíveis, contudo, se, em primeiro lugar, aqueles que não são contados numa dada partilha do sensível se insurgem politicamente contra sua condição. Não é

à toa, afinal, que as questões representadas nos trabalhos artísticos mencionados aqui são justamente aquelas que ganharam visibilidade primeiro nas ruas (nas manifestações e nas ocupações que aconteceram e acontecem no Brasil de agora) e nas longas histórias de resistência que se fortaleceram nos últimos

Esta relação entre artistas e representados é, talvez, a maneira mais efetiva de lutar contra o esquecimento do que é singular, aquilo que as forças regressivas que habitam o corpo social teimam em suprimir. Sem ceder à mera propaganda, as obras destes artistas e as exposições que os acolhem e congregam dão visibilidade àquilo que antes não a possuía, lembrando as fraturas e os danos do mundo: são trabalhos que ativam, alargam e adensam um campo de recepção para a fala do subalterno ser escutada. E que, ao fazer isso, fazem política.

São trabalhos que podem ser entendidos como integrantes de uma produção desobediente. Desobediente porque desobedecer é gesto político. Aquilo ou aquele que é desobediente ignora ou subverte regras e normas, bem como confronta as autoridades que as formulam e defendem. A desobediência busca a fratura ou o desvio do que é considerado consenso em um dado lugar e momento, querendo refazer esse consenso em bases diferentes e mais inclusivas. A desobediência é uma resposta legítima a situações de desigualdade que impõem danos a partes do corpo social, excluindo-as de direitos a que outras partes têm acesso pleno. A desobediência produz crises de representação e é capaz de refazer as equivalências sensíveis de uma dada realidade, contrapondo novos arranjos de imagens, sons, gestos e textos aos arranjos hegemônicos. Nesse sentido, a arte que é contemporânea “de fato” de seu tempo e a curadoria que é contemporânea de fato de seu tempo são também desobedientes. Não se submetem às convenções e valores vigentes, desvelando e pondo à prova sua natureza construída e suscetível, portanto, a mudanças. Recusam-se a aderir a uma retórica de ensinar algo que já é sabido por outros meios, oferecendo, ao contrário, uma pedagogia de desaprender o que se pensava ser já conhecido. Desmancham acordos que se queriam universais, denunciando-os como somente dominantes. E é justamente por serem indisciplinadas que a arte e a curadoria desobedientes terminam, paradoxalmente, por educar. Por instituir uma pedagogia do desaprender.

NOTAS

- 1 Esta seção segue de perto, a partir deste ponto, texto publicado em julho de 2017 pelo autor no site da Revista Zum, chamado *Arte brasileira e crise de representação*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/>
- 2 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: EXO/Editora 34, 2005.
- 3 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural*. In SILVA, Rodrigo e NAZARÉ, Leonor (orgs.). *A República por vir. Arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- 4 Participam da exposição os artistas Antonio Dias, Armando Queiroz, Berna Reale, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Eduardo Coutinho, Gil Vicente, João Castilho, Jonathas de Andrade, José Rufino, Lasar Segall, Marcos Chaves, Maria Thereza Alves, Matheus Rocha Pitta, Oswaldo Goeldi, Paula Trope, Paulo Bruscky, Paulo Nazareth, Regina Parra, Rosângela Rennó, Thiago Martins de Melo e Virgínia de Medeiros.
- 5 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades/Brasília, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- 6 CABRAL DE MELO NETO, João. *O cão sem plumas*. Barcelona: O livro inconspícuo, 1950; CABRAL DE MELO NETO, João. *O cão sem plumas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984 (com fotografias de Maureen Bisilliat).
- 7 SOUZA SANTOS, Boaventura de. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In SOUZA SANTOS, Boaventura de. *A Gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.
- 8 GLISSANT, Édouard. *For Opacity*. In GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Michigan: University of Michigan Press, 2007.
- 9 O texto desta seção é uma versão adaptada do publicado no catálogo da exposição. *Cães sem plumas*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2014.
- 10 Participaram da exposição os artistas Ailton Krenak, Anna Bella Geiger, Carrera, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Harun Farocki, Jimmie Durham, Leonilson, Maria Thereza Alves, Matheus Rocha Pitta, Miguel Rio Branco, Orlando Nakeuxima Manihipi-theri, Paulo Nazareth, Paz Errázuriz, Poraco, Regina José Galindo e Vincent Carelli.
- 11 O texto desta seção é uma versão adaptada do publicado no catálogo da exposição. *A queda do céu*. São Paulo: Paço das Artes e SESC São Paulo, 2016.
- 12 Participaram da exposição os artistas Ailton Krenak, Anna Bella Geiger, Bené Fonteles, Claudia Andujar, Delson Uchôa, Fred Jordão, Guilherme Vergara, Lygia Pape, Paulo Nazareth e Thiago Martins de Melo.

13 O texto desta seção é uma versão adaptada do publicado no catálogo da exposição. *Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas*. São Paulo: SESC Pinheiros, 2016.

14 O *Travessias* é uma iniciativa do Observatório de Favelas em colaboração com a produtora Automática, com o escritório de arquitetura RUA arquitetos e com a Redes de Desenvolvimento da Maré.

15 Participaram da exposição os artistas Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, Clara Ianni, Daniel Lima, Gustavo Speridião, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Laís Myrrha, Lourival Cuquinha, Mariana Lacerda e Pedro Marques, Marilá Dardot, Paulo Nazareth, Regina Parra, Rosana Palazian e Thiago Martins de Melo.

16 O texto desta seção é uma versão adaptada do publicado no catálogo da exposição. *Travessias 5. Emergência*. Rio de Janeiro: Automática, 2017.

Biografias

André Venzon

Formado em Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participou do Fumproarte (Prefeitura Municipal de Porto Alegre), foi presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, entre 2006 e 2010, e vice-presidente do Conselho Estadual de Cultura, membro do Colegiado Nacional de Artes Visuais e diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS). Atuou como curador do Projeto RS Contemporâneo do Santander Cultural. Realizou diversas exposições, dentre as quais destacam-se: *18ª Salão de Arte Jovem de Santos*; *3ª Salão de Arte de Porto Alegre*; *3ª Salão Nacional de Arte de Goiás*; *4ª Bienal de Arte e Cultura da UNE*, São Paulo; *BOATES*, Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, e *MARGS*; *10ª Bienal de Santos*; e *13ª Salão da Bahia*, Museu de Arte Moderna da Bahia. Foi curador da *I Bienal B*, artista-âncora do *Essa Poa é Boa* e oficinaire da Rede Nacional de Artes Visuais da Funarte em Parintins, Manaus e Rio de Janeiro.

Cauê Alves

Professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP. Desde 2016, é curador geral do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE. Entre 2006 e 2016, foi curador do Clube de Gravura do MAM-SP, onde realizou, entre outras, a mostra *Clube de Gravura: 30 anos*. Foi curador assistente do Pavilhão Brasileiro da 56ª Bienal de Veneza, 2015. Publicou texto no catálogo da exposição Mira Schendel, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, e Tate Modern, Londres, 2013. Foi um dos curadores do *32ª Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP*, 2011, e curador-adjunto da *8ª Bienal do Mercosul*, 2011. É autor do livro *Mira Schendel: avesso do avesso* (Bei Editora/ IAC, 2010) e da mostra homônima. Foi membro do Conselho Consultivo de Artes do MAM-SP, 2005-2007.

Ceres Storchi

Arquiteta formada pela FAU-UFRGS, em 1978, com especialização em Museologia e Museografia pelo Politécnico di Milano, 1985-1986. Coordena as empresas Tangram Arquitetura e Mull Design no desenvolvimento de trabalhos para museus e outras instituições culturais como consultora, designer e arquiteta em diversos projetos de arquitetura, restauração, design interpretativo, iluminação, curadoria e museografia. Entre seus trabalhos de arquitetura, configuração de espaço museológico e design interpretativo, estão: o Centro de Pesquisas Paleontológicas da Quarta Colônia, 2005; o Museu de Paleontologia do Instituto de Geociências da UFRGS, 2008; o Museu do Sport Club Internacional, 2010; e o Centro Histórico-Cultural Santa Casa, 2014. Vem atuando também como designer de exposições de arte para instituições como a Fundação Bienal do Mercosul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), Fundação Iberê Camargo e Santander Cultural. Trabalha ainda com curadoria, tendo realizado exposições para espaços como o Museu do Centro Histórico-Cultural Santa Casa, Museu Estanislau Wolski, Museu Geringonça e Santander Cultural.

Fernanda Albuquerque

Curadora, pesquisadora e professora do Curso de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UFRGS. É Doutora em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica pela UFRGS, com estágio na University of the Arts (UAL). Foi Curadora Assistente da 8ª Bienal do Mercosul, em 2011, quando atuou como Coordenadora Curatorial da Casa M, e Curadora de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo, entre 2008 e 2010. Já desenvolveu projetos em instituições como Instituto Tomie Ohtake, Goethe Institut Porto Alegre, Santander Cultural, Bienal do Mercosul, Galería Gabriela Mistral, Fundação Ecarta, Museu Murillo La Greca e Centro Universitário Maria Antonia. Desde 2014, realiza, em parceria com a artista e curadora Mônica Hoff, o Laboratório de Curadoria, Arte e Educação, com edições realizadas em Porto Alegre, Florianópolis, Rio de Janeiro, Vitória e São Paulo.

Frederico Moraes

Crítico de arte e curador. Foi diretor do MAM-RJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. É autor de diversos livros sobre arte brasileira e latino-americana, destacando-se, entre outros títulos: *Artes Plásticas: A Crise da Hora Atual*, 1975; *Artes Plásticas na América Latina: Do Transe ao Transitório*, 1979; *Chorei em Bruges*, 1983; e *O Brasil na Visão dos Artistas - A Natureza e as Artes Plásticas*, 2001. Já realizou a curadoria de mais de sessenta exposições e eventos de arte no Brasil e no exterior.

Gabriela Motta

É curadora, crítica e pesquisadora em artes visuais. Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado junto ao PPG do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/RS. (2016 – 2020). Doutora em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, pela USP (2015), e mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005).

José Augusto Ribeiro

Curador da Pinacoteca de São Paulo e doutorando em História, Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

Marília Panitz

Mestre em Arte Contemporânea: Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB). Foi professora na UnB até 2012. Dirigiu o Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu de Arte de Brasília. De 1994 a 2013, atuou como pesquisadora e coordenadora de programas educativos em exposições. Dirige programas de cursos livres em arte e também atua como crítica de arte. É curadora independente, tendo realizado projetos como: *Felizes para Sempre*, Coletivo Irmãos Guimarães, Brasília, Curitiba e São Paulo, 2000/2001; *Rumos Visuais Itaú Cultural 2001/2003 e 2008/2010*; *Lúdico, Lírico*, Berlim, 2002; *Bolsa Produção para Artes Visuais*, Curitiba, 2008/2010; *Azulejos em Lisboa Azulejos em Brasília: Athos Bulcão e a azulejaria barroca*, Lisboa, 2013; *Projeto Triangulações 2013-2015*, Salvador, Brasília e Recife, Belém, Maceió, Goiânia e Fortaleza; *Prêmio Marcantônio Vilaça-Sesi/CNI 2014-2015*, Vértice - Coleção Sergio Carvalho, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 2015-2016 (com Marisa Mokarzel e Polyanna Morgana); *Projeto Monumento - Irmãos Guimarães / Ismael Monticelli* (com Daniela Name); e *À Vista: Paisagem em Contorno*, Funarte, Brasília, 2017.

Marta Mestre

Trabalha com curadoria, edição, crítica, docência, entre outros, em Portugal e no Brasil. Licenciada em História da Arte, possui mestrado em Cultura e Comunicação. Foi curadora do Instituto Inhotim, Minas Gerais, entre 2016 e 2017, curadora assistente do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, entre 2010 e 2015, e curadora convidada da Escola de Artes Visuais Parque Lage, Rio de Janeiro, 2016. Regularmente escreve ensaios para instituições e museus e participa de júris de premiação em artes visuais. Em Portugal, é colaboradora da editora Imago, do portal Buala e foi curadora do Centro de Artes de Sines, entre 2005 e 2008. Tem realizado, individual ou coletivamente, diversos projetos, majoritariamente em instituições públicas e com ênfase na pesquisa sobre “contra-narrativas” e arquivos de artistas.

Moacir dos Anjos

Pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, no Recife, entre 2001 e 2006, e pesquisador visitante no centro de pesquisa TrAIN - Transnational Art, Identity and Nation, University of the Arts, Londres, entre 2008 e 2009. Foi curador do pavilhão brasileiro na 54ª Bienal de Veneza, 2011; e da 29ª Bienal de São Paulo, 2010. É autor, entre outros, dos livros *Local/Global. Arte em Trânsito* (Zahar, 2005) e *ArteBra Crítica* (Automática, 2010), além de editor de *Pertença*, Caderno_SESC_Videobrasil 8, São Paulo (SESC/Videobrasil, 2012).

Monica Hoff

Artista, curadora e pesquisadora. Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS, cursa doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. De 2006 a 2014, coordenou o projeto educativo da Bienal do Mercosul, atuando também como curadora de base na 9ª edição do evento, em 2013. Atualmente, coordena com a curadora Kamilla Nunes o Espaço Embarcação e o Grupo de Estudos Arco-íris em Processos Curatoriais, ambos em Florianópolis. Nos últimos anos têm colaborado com projetos e instituições nacionais e internacionais como Matadero Madrid, Museo Picasso Málaga, Liverpool Biennial, Colección Cisneros, New Museum/NY, Instituto MESA, De Appel Arts Centre, NC-Arte, Alumnos 47, Museu de Arte do Rio (MAR), Escuela de Garaje - Laagencia, Bienal de São Paulo, MASP, Fondazione Antonio Ratti, Museo Thyssen-Bornemisza, MACBA, entre outros. Desde 2014, realiza, em parceria com a curadora Fernanda Albuquerque, o Laboratório de Curadoria, Arte e Educação, com edições realizadas em Porto Alegre, Florianópolis, Rio de Janeiro, Vitória e São Paulo.

Nico Rocha

Arquiteto, cenógrafo e artista plástico, formado pela FAU-UFRGS, em 1978. Professor na FAU-RITTER, de 1980 a 1985. Contrato de trabalho com a Galleria Schubert, em Milão, Itália, de 1985 a 1990. Professor Adjunto IV do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo ingressado em 1994. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, em 2000, e Doutor em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma Universidade, em 2009. Como artista, realizou diversas exposições individuais em Porto Alegre, Passo Fundo, Rio de Janeiro, Brasília e Curitiba, no Brasil; em Milão, Sasso Ferrato, Údine, Viterbo e Ferrara, na Itália; Montevidéu, no Uruguai; além de ter participado de diversas exposições coletivas, no Brasil, Uruguai, Estados Unidos, Itália e Alemanha. Também

atua como curador, tendo desenvolvido exposições em instituições como MARGS, Museu de Arte Latino-americana Isaac Hernandez Blanco, Museu Histórico Abílio Barreto, Museu do Sport Club Internacional, Santander Cultural e Memorial do Bannisul.

Suely Rolnik

Psicanalista, crítica de arte e de cultura, e curadora. Professora Titular da PUC-SP, fundadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da mesma Universidade e Professora convidada do Programa de Estudios Independientes (PEI), no Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Pesquisadora da Fondation de France, no Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), em Paris, 2007.

BANCO SANTANDER | BRASIL

PRESIDENTE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Álvaro de Souza

PRESIDENTE

Sérgio Rial

VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO DE COMUNICAÇÃO,
MARKETING, RELAÇÕES INSTITUCIONAIS E
SUSTENTABILIDADE

Marcos Madureira

SANTANDER CULTURAL

DIRETORIA

PRESIDENTE

Marcos Madureira

VICE-PRESIDENTE

Carlos Rey de Vicente

DIRETOR EXECUTIVO

Angel Santodomingo Martell

DIRETOR EXECUTIVO

Carlos Rey de Vicente

DIRETOR EXECUTIVO

Jean Pierre Dupui

DIRETOR-SUPERINTENDENTE

Carlos Trevi

CONSELHO CURADOR

PRESIDENTE

Marcos Madureira

CONSELHEIROS

Carlos Eugenio Trevi

Elly de Vries

EQUIPE EXECUTIVA

COORDENADOR GERAL

Carlos Trevi

COORDENADORA INSTITUCIONAL

Mariele Salgado Duran

ANALISTA FINANCEIRO

Daniel Cardoso Vitt

ASSISTENTE INSTITUCIONAL

Lara Sosa Dias

[Poart Gerenciamento Cultural]

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO

Amália Meneghetti

[Poart Gerenciamento Cultural]

COORDENADOR DE COMUNICAÇÃO

Carolina Biberg Maia

[Poart Gerenciamento Cultural]

BIBLIOTECÁRIO

Rafael Antunes

[Poart Gerenciamento Cultural]

COORDENADOR DA AÇÃO EDUCATIVA

Márcio Lima Melnitzki

[Poart Gerenciamento Cultural]

MEDIADORES

Aline Dallagnese

Carla Meyer

Lenira Costa dos Santos

Pedro Gomes Pereira

[Poart Gerenciamento Cultural]

COORDENADOR DE OPERAÇÃO

Günther Natusch Vieira

[Poart Gerenciamento Cultural]

ASSISTENTE DE OPERAÇÃO

Sérgio Wagner Navarro Pimentel

[Poart Gerenciamento Cultural]

EQUIPE DE ATENDIMENTO

Abner Daniel de Lima Moreira

Alessandra de Fatima Soares da Costa

Annelize da Silva Nobre

Jhenefer Zimmermann Reis

João Petrillo Miranda

Vitória Garcia Ledur

[Poart Gerenciamento Cultural]

EQUIPE TÉCNICA

Daniel Faria Villa Verde

Magnum Borini

Patrezi Carvalho da Silva

[Poart Gerenciamento Cultural]

COORDENADORES SEGURANÇA

Gustavo Nery Duzac

Jeferson da Silva Gonçalves

[Gocil Segurança e Serviços]

EQUIPE DE SEGURANÇA

Carlos Alberto Duarth Lopes

Carlos Frederico Trindade

Darci Sachet

Dionanthan Rosado Duarte

Eduardo Ramos

Everton Ribeiro

Fabiano Alexandre de Oliveira

Jaime Eduardo Costa Fontoura

José Antonio Dos Santos

Luciano Gonçalves Esmério

Luciano Nascimento Teixeira

Marcelo Bastos Dias

Ogedio Ademir Zimmer

Rogério Luis Abreu

Terciamoni Rocha Lopes

Valtair Alvarenga Machado

[Gocil Segurança e Serviços]

EQUIPE DE BOMBEIROS

Julio Cesar Rodrigues

Mário Lucas da Silva Jr

Rogério da Silva Pinto

Tatiane Vargas Cabejo

[Gocil Segurança e Serviços]

EQUIPE DE RECEPÇÃO CORPORATIVA

Fabiana da Silva Pereira

Rosana Saucedo Pereira

[Grupo Souza Lima]

EQUIPE DE MANUTENÇÃO

Amir Luciano Silva da Silveira

Anita Pressi

Carlos Alberto da Silva

Flori Soeiro Barreto

Hermógenes Rech

Paulo Marcelo Castilhos Dias

Ricardo Costa Maciel

Vinício Azambuja Rolim

Rogério Alves

[Cushman e Wakefield Consultoria Imobiliária]

EQUIPE DE LIMPEZA

Andréia Rodrigues

Cristiano Malheiros

Cristina Stuczynski

Ronaldo Barros da Silva

Saula Santos

[Sul Service Serviços Especializados Ltda.]

SEMINÁRIO

COORDENAÇÃO GERAL

Fernanda Albuquerque

Gabriela Motta

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Nonô Joris

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO

Renata Signoretto

GESTÃO ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA

Giuliana Neuman Farias

TRADUÇÃO DE LIBRAS

Simone Andréia da Costa Dornelles

Priscila de Abreu Bortoletti

PUBLICAÇÃO

ORGANIZAÇÃO

Fernanda Albuquerque

Gabriela Motta

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Nonô Joris

TEXTOS

Ceres Storchi

Fernanda Albuquerque

Gabriela Motta

José Augusto Ribeiro

Luiz Antonio C. da Rocha (Nico Rocha)

Marília Panitz

Marta Mestre

Moacir dos Anjos

Suely Rolnik

PROJETO GRÁFICO

Fernando Leite

[Verbo Arte Design]

REVISÃO DE TEXTOS

Patrícia Pitta

IMPRESSÃO

Ideograf

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C975

Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo /
organização Fernanda Albuquerque e Gabriela Motta.
São Paulo: Santander Cultural, 2017 – 136 p.

Anais do Seminário “Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo”
realizado no Santander Cultural, de 18 de maio a 13 de junho de 2017, em Porto Alegre, RS.

Vários autores.

ISBN: 978-85-65954-16-7

1. Arte contemporânea 2. Curadoria 3. Crítica de arte 4. Sistema da arte 5. Mediação
I. Albuquerque, Fernanda II. Motta, Gabriela III. Santander Cultural VII. Título

CDU 069.53 (051)