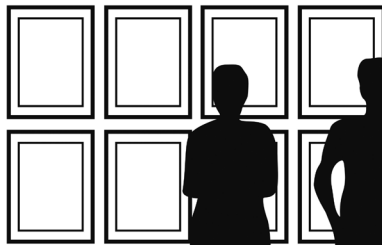


Ananda Carvalho



REDES CURATORIAIS

exposições e arte contemporânea

Ananda Carvalho

REDES CURATORIAIS

exposições e arte contemporânea

 **EDUFES**

Vitória, 2025



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



EDUFES
EDITORA

Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Chefe de Gabinete

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana
Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça,
Othon Souto Campos, Fátima Maria Silva,
Gleice Pereira, Graziela Baptista Vidaurre,
José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira
Segatto, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges
de Oliveira, Rosana Suemi Tokumaru, Sandra
Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes,
Willi Piske Junior

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel

Produção Cultural

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Revisão de texto

Héber Dias

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação

Bruno Ferreira Nascimento (Graúna Digital)

Capa

Juliana Braga

Supervisão

Edufes

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Editora Universitária – EDUFES, ES, Brasil)

C331r Carvalho, Ananda.
Redes curatoriais [recurso eletrônico] : exposições e arte contemporânea / Ananda Carvalho. - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : Edufes, 2025.
204 p. ; 23 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-626-4
Também publicado em formato impresso.
Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Curadoria. 2. Artes. I. Título.

CDU: 7

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

Esta obra foi composta com as famílias tipográficas
Crimson Text e Barlow.

Para Elvis,
Sólon,
Arthur, Alice, Ana e José



Sumário

Prefácio	9
Apresentação	11
Redes curatoriais: percursos introdutórios	15
Arte contemporânea como rede	15
A curadoria e as instituições	20
O pioneirismo de Walter Zanini	25
O curador independente	38
A independência como utopia	40
O desejo da independência	44
A flexibilidade do papel do curador	54
Curadoria como discurso histórico	57
Exposições temáticas	59
Aproximações temporais para construção de conceitos	63
A história da arte em revisão	69
Reconstruções da história: documentos, arquivos e processos	75
Ensaio curatoriais	85
A espacialização de conceitos curatoriais	87
Primórdios: exposição por acumulação	88
O cubo branco e sua desconstrução	90
Procedimentos curatoriais no cubo branco	94

Procedimentos curatoriais e expografia	103
Procedimentos curatoriais no cubo preto	109
O audiovisual no espaço expositivo	111
Curadorias contextuais	117
Procedimentos curatoriais no espaço <i>online</i>	128
Curadoria como espacialização do pensamento	135
Curadoria e partilha	139
Exposições como formas do discurso.	141
O processo de criação como ação contínua	148
Diálogos com discursos de artista	151
Proposições curatoriais como princípios direcionadores	154
Curadorias portáteis	163
Ações curatoriais entre linguagens	169
A curadoria e o processo como movimento contínuo.	171
Considerações finais.	175
Referências	181
Sobre a autora.	199
Índice remissivo.	201

Prefácio

Redes curatoriais: exposições e arte contemporânea de Ananda Carvalho é resultado de uma pesquisa inovadora sobre curadorias das artes visuais, sob a perspectiva de seus processos de criação. Trata-se de uma publicação de extrema relevância, que está inserida em um contexto acadêmico mais amplo, ou seja, o grupo de pesquisa Processo de Criação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Este livro apresenta para o leitor uma visão panorâmica de exposições selecionadas, refletindo sobre as especificidades dos processos curatoriais, expressas nos projetos e textos dos curadores. Também se aproxima dos princípios que direcionam suas propostas; encontra algumas recorrências nesses modos de ação; chega, de modo renovado, às exposições e à arte contemporânea; foge do mergulho nas singularidades de uma exposição determinada; é o produto de muitos estudos, assim como das publicações bastante comuns de entrevistas de curadores.

É interessante pensar que, à medida que acompanhamos a curadoria como criação, assistimos hipóteses curatoriais sendo testadas no âmbito das propostas mais gerais de cada exposição, abrindo espaço para entrada de novas ideias. Pode-se, assim, falar que existe criação em um espectro maior dos processos de produção, não só os dos artistas.

Destaco ainda que Ananda Carvalho, como docente do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), desenvolve desdobramentos de sua pesquisa no projeto de extensão Processos de Criação em Curadoria e no grupo de pesquisa Curadoria e Arte Contemporânea. Essas práticas de experimentação e estudo sobre exposições estão publicadas no *site* Plataforma de Curadoria, que, além de ser uma ação do projeto de extensão, oferece visibilidade para essas temáticas.

Diante dessa inserção de sua pesquisa na Ufes, nada mais significativo do que a publicação de seu doutorado na editora da universidade.

Cecilia Almeida Salles

PUC-SP

Apresentação

A inserção da obra no espaço, a relação entre obra e espectador, a efemeridade da obra, a dissolução da autoria, a organização de exposições em espaços alternativos às instituições tradicionais e a multiplicidade dos meios são alguns dos aspectos que envolvem a produção e a exibição da arte contemporânea. Nesse circuito, desde a década de 1980, vem se consolidando a figura do curador – antes desenvolvida por diretores de museus, donos de galerias ou mesmo artistas. Diante desse contexto, surgem as inquietações: quais são os procedimentos curatoriais recorrentes em arte contemporânea? Como os procedimentos curatoriais dialogam com os aspectos da arte contemporânea citados acima?

Resultado de pesquisa de doutorado¹ em Comunicação e Semiótica realizada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), este livro centraliza sua análise nos processos de criação do curador explicitados nos textos curatoriais. Optou-se por estudar os discursos que são tornados públicos por meio dos textos disponibilizados em catálogos, pôsteres ou textos de parede, entrevistas dos curadores publicadas na imprensa, fotografias e vídeos das exposições. A metodologia de análise delimita o objeto nos procedimentos recorrentes que aparecem nesses discursos curatoriais.

Desse modo, em diálogo com as pesquisas sobre processos de criação, procura-se desenvolver um mapeamento dos procedimentos de criação (ou modos de ação) que configuram as redes curatoriais. Acredita-se que o estudo dos procedimentos nos leva a uma reflexão sobre as teorias curatoriais implícitas em tais escolhas. Sob

1 A pesquisa de doutorado que originou este livro foi desenvolvida com apoio de bolsa CNPq e defendida em 2014 para banca composta por Cecilia Almeida Salles (orientadora), Christine Greiner, Christine Mello, Mirtes Marins e Regina Melim.

a perspectiva da crítica de processo, já bastante desenvolvida no campo das artes, propõe-se uma tentativa de melhor compreensão dos processos de criação dos curadores. Para dialogar de forma diferenciada com as publicações que já existem, procurou-se observar os procedimentos que sobressaíram ao longo da pesquisa, deixando de lado as especificidades de estudos de caso de determinadas exposições ou curadores, como também abordagens historicistas, normalmente desenvolvidas em diálogo com a história da arte.

As proposições teóricas e metodológicas de Cecilia Almeida Salles são referências fundamentais para esta pesquisa que mapeia os procedimentos curatoriais em arte contemporânea. A autora aprofunda o conceito de rede (que será discutido no primeiro capítulo) para propor uma teoria de crítica aos processos de criação em que os princípios norteadores são os nós da rede, ou seja, desenvolve uma metodologia que busca entender os nós ou as conexões dos processos de criação em curadoria. Os procedimentos são tendências que, de alguma forma, se repetem no estudo de determinado objeto:

Os recursos criativos são os modos como o artista lida com as propriedades das matérias-primas, ou seja, *modos de transformação*. Há uma *potencialidade* de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há *limites ou restrições* que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. Toda ação sobre as matérias-primas gera *seleções e tomadas de decisão*. O artista tem as ferramentas como instrumentos mediadores que o auxiliam nessa manipulação (SALLES, 2010, p. 32, grifos meus).

Na proposição de Salles, é possível substituir a palavra “artista” pela palavra “curador”. Desse modo, pode-se compreender que os procedimentos curatoriais são os “modos de transformação” que um curador utiliza ou as ações que um curador realiza para desenvolver uma exposição ao tomar decisões a partir de certos “limites ou restrições”. Essas seleções ou tomadas de decisão são regidas por critérios que dizem respeito ao projeto curatorial em questão e ao modo como ele será materializado na exposição de acordo com a relação estabelecida com os artistas, com o espaço expositivo e com os outros elementos que compõem o circuito da arte contemporânea.

Para demonstrar a complexidade das redes curatoriais, este livro inicia traçando um percurso introdutório que aborda a flexibilidade do papel do curador. O

primeiro capítulo apresenta uma definição de arte contemporânea como rede a partir de Anne Cauquelin. Em seguida, são estabelecidas uma série de aproximações que envolvem o campo da curadoria: a relação do curador com as instituições e sua consequente atuação como gestor, passando pelos procedimentos pioneiros de Walter Zanini, pela proposição de Harald Szeemann de “curador independente” e seus desdobramentos na contemporaneidade, que envolvem uma mistura de desejo e utopia.

Se o objeto desta pesquisa é delimitado a partir dos procedimentos curatoriais, as exposições não são discutidas por um critério cronológico e não há um recorte rígido de tempo e espaço. Reflete-se principalmente sobre a produção curatorial paulistana de exposições de arte contemporânea, apesar de fazer referência a algumas curatorias realizadas em outras cidades ou países com o objetivo de contextualizar um procedimento. O período de análise concentra-se de 2000 a 2013, entretanto, sob a mesma justificativa de contextualização, também há a possibilidade de se comentar mostras com importância histórica de outros períodos. Esse recorte justifica-se, pois a pesquisa é guiada pelo mapeamento dos procedimentos observados: a relação entre curadoria e reconstrução do discurso histórico; a “especialização” do pensamento curatorial através dos recursos expositivos, como textos e organização das obras no espaço; e a relação entre curadoria e partilha, que diz respeito a práticas discursivas que atravessam umas às outras, conectando processos de produção e de recepção.

Cada um desses procedimentos será analisado de forma aprofundada nos capítulos a seguir. O segundo capítulo busca mapear procedimentos curatoriais que reveem a construção do discurso histórico através de duas perspectivas. A primeira apresenta ações curatoriais que discutem as formas de leitura da história da arte. A segunda enfoca a responsabilidade do curador perante a construção da história do presente e a releitura do passado e sua respectiva organização de documentos e arquivos.

O terceiro capítulo dedica-se a observar como os conceitos curatoriais ganham materialidade nos locais expositivos. Inicia-se com um breve histórico da montagem das exposições. Em seguida, procura quais são as possibilidades de articulação dos procedimentos curatoriais em diferentes tipos de espaço: no modelo tradicional do cubo branco, no cubo preto (que caracteriza os espaços dedicados as projeções, videoinstalações etc.), nos locais inusitados em que a princípio não se espera a organização de uma exposição (curadorias contextuais) e por último o espaço *online*.

O quarto capítulo compreende a curadoria sob a perspectiva da ideia de partilha, evidenciando procedimentos que expandem as possibilidades curatoriais de comunicar a arte contemporânea. Por esse viés, busca-se discutir ações que exploram as interconexões entre as linguagens, que ampliam suas materialidades para além das exposições de obras como objetos. Esse capítulo também explicita o caráter comunicacional das ações curatoriais, na medida em que elas se constroem como formas de discurso por meio de plataformas de diálogo e/ou curatorias portáteis executadas tanto por curadores como por artistas.

As redes curatoriais são mapeamentos desses procedimentos de criação ou modos de ação da curadoria. A ideia de mapa pressupõe o levantamento e análise, entretanto é compreendida nesta pesquisa de forma complexa: viva, heterogênea e flexível. É importante ressaltar que os procedimentos não são categorias isoladas: funcionam como opção de visualização e/ou compreensão. Os três grandes procedimentos citados são desdobrados em diversos outros, que podem interagir entre si, constituindo espaços comunicacionais sob uma perspectiva de um sistema complexo. Se determinada exposição for analisada a partir de um procedimento específico, é porque essa perspectiva está sendo ressaltada no momento da pesquisa. Isso não significa, porém, que tal curadoria não poderia ser analisada também pelo viés de outro procedimento. Na prática, os procedimentos conectam-se, sobrepõem-se, e se inter-relacionam, formando o que chamamos de redes curatoriais.

Redes curatoriais: percursos introdutórios

Arte contemporânea como rede

Anne Cauquelin (2005) defende que, em contraposição à arte moderna, que segue um esquema fechado de um regime de consumo, a arte contemporânea acontece numa sociedade configurada pela comunicação. Para compreender a denominação arte contemporânea, a autora apresenta a existência de um sistema da arte, cujo conhecimento é o que “permite apreender o conteúdo das obras” (CAUQUELIN, 2005, p. 14).

O conceito de sistema à luz de Edgar Morin (1998, p. 173) engloba “um certo número de aspectos auto-eco-organizadores que asseguram a sua integridade, a sua identidade, a sua autonomia, a sua perpetuação, e permitem-lhe metabolizar, transformar e assimilar os dados empíricos da sua competência”. Os elementos que compõem o sistema devem ser observados sob uma perspectiva ampliada da interação: os elementos heterogêneos, continuamente, ajudam-se e contradizem-se, organizam-se e desorganizam-se. Cecilia Almeida Salles (2006, p. 24) ressalta que, apesar de Morin abordar o jogo de interações em outro contexto, o autor fornece possibilidades de observar “as conexões da rede da criação: influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos”.

Ao conceito de sistema, soma-se a possibilidade de compreensão da arte contemporânea através da ideia de rede. Pierre Musso (2004, p. 31) define a rede como “uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação, e cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento”. Observa-se que, além da instabilidade, a questão da interação é uma característica importante para a

compreensão do conceito de rede. A definição proposta por Virgínia Kastrup também evidencia essa perspectiva:

O que aparece nela [a rede] como único elemento constitutivo é o nó. Pouco importam suas dimensões. Pode-se aumentá-la ou diminuí-la sem que perca suas características de rede, pois ela não é definida por sua forma, por seus limites extremos, mas por suas conexões, por seus pontos de convergência e de bifurcações. Por isso a rede deve ser entendida com base numa lógica das conexões, e não numa lógica das superfícies. Pode-se evocar o exemplo das redes ferroviária, rodoviária, aérea e marítima, e ainda o das redes neural, imunológica e informática. São todos exemplos de figuras que não são definidas por seus limites externos, mas por suas conexões internas. Isso quer dizer que nenhuma delas pode ser caracterizada como uma totalidade fechada, dotada de superfície e contorno definido, mas sim como um todo aberto, sempre capaz de crescer através de seus nós, por todos os lados e em todas as direções (KASTRUP, 2004, p. 80).

Estendendo os limites dessa compreensão, Salles defende “a associação [da noção] de rede a um modo de pensamento”, na medida em que se busca “a compreensão da plasticidade do pensamento em criação, que se dá justamente nesse seu potencial de estabelecer nexos” (SALLES, 2006). O sistema da arte contemporânea segue a mesma lógica. De acordo com Cauquelin (2005, p. 58-62), constata-se que a arte contemporânea reverbera uma rede construída através da interatividade. Uma vez que é estabelecida uma conexão, diversas outras podem ser construídas ou reativadas. A rede também apresenta hierarquias que dependem da complexidade da conexão, ou seja, as possibilidades de encaixes são múltiplas.

Cauquelin (2005, p. 90) retoma as proposições de Marcel Duchamp para compreender as transformações da arte contemporânea. O artista franco-americano desenvolveu a ideia de *ready-made*, procedimento pelo qual um objeto qualquer e industrializado, utilizado na vida cotidiana, é retirado de seu contexto original e inserido no circuito das artes. Duchamp propôs uma ação que traria o gesto artístico para o cotidiano e criticou a arte retiniana e manual, o gosto e a própria noção de obra de arte. O primeiro *ready-made* foi *A roda da bicicleta* (*Bicycle wheel*, 1913), mas o exemplo mais famoso é *A fonte* (*Fontain*, 1917), em que Duchamp enviou um

urinol – o mesmo urinol que poderia ser comprado em qualquer loja de construção da época – ao salão da Sociedade dos artistas independentes (*Society of independent artists*). Os membros do júri, do qual Duchamp fazia parte, não sabiam que era ele quem havia enviado o urinol, já que estava assinado por “R. Mutt”. O comitê de organização considerou que *A fonte* não era um objeto artístico e rejeitou sua participação. Duchamp demonstrou que “o artista não é um elemento à parte, separado do sistema global; não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de ‘comunicação’ encerrada em si mesma” (CAUQUELIN, 2005, p. 99). O valor artístico é construído pela relação do artista com os espaços institucionalizados – salão, galeria, museu – e também através da imprensa e outras publicações.

Pode-se observar a partir de Marcel Duchamp:

1. A distinção entre a esfera da arte e da estética [...].
2. Na esfera da arte, considerando-a não mais dependente de uma estética; os papéis dos agentes não são mais estabelecidos como anteriormente [...].
3. Essa esfera não está mais em conflito com as outras esferas de atividades, mas, ao contrário, integra-se a elas. Abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura “artista”.
4. Como a arte é um sistema de signos entre outros, a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem, seu motor determinante (CAUQUELIN, 2005, p. 90).

A partir dos *ready-mades*, a aura da obra de arte desaparece e deixa-se de buscar um deleite estético. A ideia tradicional do artista como criador é reformulada: ele se estabelece como um ativador do sistema. O trabalho do artista constrói-se por meio de um pensamento e de uma afirmação de que aquele objeto é uma obra de arte.

Nos anos 1960, Andy Warhol consolidou a ideia de sistema da arte ao reaplicar as estratégias do sistema publicitário. O artista americano consagrou-se com pinturas de celebridades e de objetos, como as latas de sopa Campbell. O seu legado inclui também a produtora de cinema *Andy Warhol Films*, o estúdio *Factory* e a revista *Interview*. Warhol, afirmando a arte como negócio, construiu a si mesmo como um produto explorando a mídia para se divulgar. “Em um sistema de comunicação, o nome e a obra são idênticos. O nome de Warhol não é um nome que assina uma ou diversas obras: é uma obra” (CAUQUELIN, 2005, p. 114).

Por fim, Cauquelin cita a importância histórica do galerista e *marchand* americano Leo Castelli. Em seu trabalho, Castelli desenvolveu a ideia de rede através do circuito de relações pessoais e institucionais. “As redes mundanas (mostrar-se em toda parte, estar em todos os eventos) têm tanta importância quanto as redes midiáticas, e estas são, definitivamente, redes comerciais” (CAUQUELIN, 2005, p. 125).

A partir dessa contextualização, pode-se observar que uma exposição é construída através de uma rede complexa de colaboradores. O trabalho do curador, portanto, depende da participação de uma série de profissionais: patrocinadores e/ou diretores das instituições com as quais trabalha, bem como seus departamentos financeiros, jurídicos e publicitários, arquitetos (ou outros responsáveis pela expografia), produtores, assistentes de curadoria e pesquisadores, museólogos, educadores, designers, revisores, tradutores e, claro, artistas (LAGNADO, 2008, p. 13). Além da pesquisa e do estudo da história da arte, a atividade cotidiana do curador demanda conhecer e acompanhar a programação de todo o circuito de artes visuais da sua região de atuação – passando pelas bienais e grandes exposições, museus, galerias, centros culturais e também espaços alternativos e experimentais. Observa-se que o trabalho do curador precisa ser contextualizado historicamente e dependerá da instituição com a qual trabalha, do orçamento, das configurações do espaço expositivo – seja ele uma galeria tradicional como um cubo branco, seja um espaço alternativo ou seja um espaço público ao ar livre – e da participação dos artistas.

Na cidade de São Paulo, pode-se destacar como principais instituições realizadoras de exposições de arte contemporânea o Centro Cultural São Paulo (CCSP), Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Itaú Cultural, Instituto Tomie Ohtake, Paço das Artes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna (MAM-SP), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP), entre outros, além de galerias e espaços independentes.

Em uma consulta ao banco de dados do Canal Contemporâneo – plataforma *online* que, entre outras atividades, divulga a agenda de exposições de arte contemporânea –, encontram-se, entre 2006 e 2012, 630 exposições/eventos com curadorias assinadas na cidade de São Paulo. Mesmo considerando que nem toda mostra realizada na cidade foi divulgada nesse *site*, é interessante constatar que há nessas publicações 426 diferentes nomes de curadores, entre brasileiros e estrangeiros. A

função de curadoria muitas vezes também é atribuída ao diretor da instituição realizadora ou ao artista idealizador do projeto, a produtores, galeristas etc. Moacir dos Anjos oferece uma perspectiva interessante para pensar esses dados ao postular que a ativação do papel do curador ocorre devido à posição de uma pessoa dentro do circuito de arte contemporânea:

Talvez uma maneira mais interessante seja entender o campo da arte como um campo onde existem vários atores atuando, onde o que está no centro, na verdade, é a arte e a produção. Mais do que a figura do artista, o que realmente interessa é a produção simbólica. Quando um artista ou um coletivo assume esse lugar central de organizar essa produção simbólica, eles estão, na verdade, assumindo o discurso do curador. *Curador, então, é menos do que uma profissão, menos do que uma pessoa, menos do que um agente determinado, é uma posição dentro desse sistema, que pode ser ocupada por um diretor de museu, por um curador independente, por um artista, por um coletivo, por um jornalista, por um filósofo... É aquela pessoa que, naquele momento, organiza esse conhecimento simbólico que é gerado pelos artistas* (ANJOS apud TEJO, 2011, p. 56 e 57, grifos meus).

Na afirmação de Moacir dos Anjos, percebe-se a articulação da rede descrita no início deste capítulo. Devido à configuração ampla do circuito de arte contemporânea, observa-se que o curador não é um autor no sentido isolado. O processo de criação do curador depende das conexões que estabelece e ele fará escolhas e seleções a partir da dinâmica dessa rede. Por esse viés, além da definição de procedimentos de criação, já comentada na introdução deste livro, é possível pensar também a curadoria sob uma perspectiva relacional e como ato comunicativo.

As tendências do processo de criação podem também ser observadas sob o ponto de vista de seu aspecto social. A obra em construção carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, que faz parte de complexas redes culturais, na medida em que se insere na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral. *O aspecto comunicativo do processo de criação envolve também uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoais: do artista com ele mesmo, com a obra em processo, com futuros receptores e com a crítica* (SALLES, 2010, p. 89, grifo meu).

Nessa elaboração do aspecto comunicativo do processo de criação artística desenvolvida por Salles, propõe-se substituir o termo “obra” por “curadoria” e a palavra “artista” por “curador”. Sob essa perspectiva, pode-se evidenciar a necessidade, para o trabalho do curador, dos mais diversos aspectos de diálogo, desde o decorrente de sua inserção no contexto sociocultural até a demanda de estabelecer conexões. Esses aspectos influenciam também o começo da carreira de um curador. A maioria dos entrevistados que participaram do livro *Conversas com curadores e críticos de arte* (BUENO; REZENDE, 2013) citam a importância de professores de cursos livres, de graduação ou de pós-graduação para o início de sua atuação no mercado². Também fazem referência a experiências como a de estagiário de museus, mediador no setor educativo ou assistente de artista como portas de entrada no circuito. Por exemplo, o curador Orlando Maneschy (2013, p. 306) relata a importância do momento em que fez pós-graduação na PUC-SP: “[...] foi quando de fato muitas coisas se solidificaram, e passei a tomar parte em projetos, constituindo uma rede de amigos muito interessante. Já não se discutia ali qual o lugar de determinadas coisas. O que estávamos fazendo era arte, e contemporânea”.

A curadoria e as instituições

Como a rede curatorial relaciona-se diretamente com as instituições – sejam elas museus ou sejam espaços culturais públicos ou privados, mas em geral sem fins lucrativos –, uma primeira perspectiva para observar o trabalho do curador dentro do circuito de arte contemporânea é compreender a sua atuação como gestor, ou seja, ativador de negociações e mediações (compreendidas aqui de forma ampliada) entre os diversos elos do circuito.

Para existir, um curador necessita de uma instituição na qual trabalhe (ou lhe faça uma encomenda) e um veículo, isto é, a própria exposição, com datas de início e

2 Em meados dos anos 2000, surgiram os cursos de graduação e pós-graduação especificamente voltados para a curadoria, a crítica e a história da arte. Uma descrição mais detalhada sobre esses cursos pode ser encontrada na dissertação de mestrado de Ana Cecília Pamplona Bedê Colares, *Processos de curadoria: mediação e comunicação*, defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 2013.

término, título, discurso, obras de arte, textos. Por sua vez, o resultado de seu trabalho – ou seja, a exposição – precisa de um público, uma resposta crítica; em síntese de um processo de *feedback*. Tudo isso simplesmente para voltar a começar (BARENBLIT; LAGNADO, 2010, p. 97).

O sistema de artes visuais demanda uma relação entre o curador e a instituição, que muitas vezes é relatada como problemática sob o ponto de vista dos curadores. O curador alemão Johannes Cladders, que foi um dos mais notáveis responsáveis por divulgar a obra de Joseph Beuys, entre outros artistas, comenta, numa entrevista realizada em 1999, que as instituições se afastaram dos artistas a partir dos anos 1980:

As instituições se desligaram dos artistas. Elas celebram a si mesmas e a seus patrocinadores. Sua função principal, transformar uma obra em obra de arte, tornou-se obsoleta. A instituição confirma a própria identidade enquanto instituição e, assim, a questão do número de visitantes passa a desempenhar um papel cada vez mais importante (CLADDERS, 2010, p. 83).

A partir dos anos 1980, o circuito de arte sofreu cada vez mais as influências do neoliberalismo. No livro *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, a chinesa Chin-Tao Wu (2006) relatou como os governos Reagan e Thatcher, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha respectivamente, centralizaram esforços em minimizar os investimentos estatais na arte buscando o apoio das empresas por meio de diversos tipos de incentivos, principalmente o fiscal. Essa estratégia gerou polêmica na medida em que o dinheiro do incentivo vem da redução ou isenção de impostos, na verdade o dinheiro privado é dinheiro público utilizado para ações de *marketing* de uma empresa.

No Brasil, o financiamento da cultura pelas empresas privadas por meio das leis de incentivo ocorreu a partir da Lei Sarney promulgada em 1986 e substituída, com diversas alterações, pela Lei Rouanet em 1991 – que, por sua vez, já sofreu várias ementas e diversas mudanças ainda estão em trâmite no Congresso. Com o decorrer dos anos, também foram desenvolvidas leis de incentivo em âmbitos estaduais e municipais. Esse tipo de financiamento ajudou a aumentar a produção cultural e demandou uma maior profissionalização do mercado. Foi nesse contexto que se popularizou

a figura do curador. Também foi em meados dos anos 1990 que, pela primeira vez, chegaram ao Brasil grandes exposições internacionais, mostras itinerantes, principalmente de artistas clássicos e, por consequência, com bom retorno de público. Entretanto, é preciso lembrar que, no investimento em arte via leis de incentivo, o dinheiro público emula capital privado e dá-se um retraimento do Estado nas políticas culturais.

No meio artístico brasileiro, as burocracias políticas e financeiras aparecem como um relato recorrente. Pode-se citar o exemplo da curadora Cristiana Tejo, que trabalha hoje de forma independente, mas começou sua carreira na Fundação Joaquim Nabuco (2002-2006), sendo depois empregada pelo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM (2007-2008), ambas as instituições em Recife, a primeira vinculada à prefeitura e a segunda, ao estado. Tejo afirma que atuar no campo institucional foi sua escola, onde aprendeu sobre curadoria na prática. “Fui aprendendo que 90% do tempo é gasto com a lâmpada queimada, ou com a falta de verba para o cachê, ou com o SICAF do artista. [...] Passei muito tempo tentando entender esses funcionamentos. Quer dizer, esse é o trabalho, não é só *aquele texto na parede*” (TEJO, 2011, p. 25, grifo meu). Em outra publicação, Tejo conclui que o trabalho do curador inclui “paciência (o tempo institucional é outro), resiliência (para lidar com todos os tipos de percalços e de demandas) e garra” (TEJO, 2013, p. 262).

Cauê Alves, que trabalhou no MAM-SP, comenta o caráter burocrático dos museus em relação às galerias ou bienais, que permitiriam, segundo o curador, a realização do trabalho com mais liberdade.

Estranhamente, no meu contato com o MAM, percebi como isso está distante da realidade, *o museu é o campo da regra, da norma, daquilo que está consagrado de algum modo, é o campo do que não se pode fazer*. Numa Bienal ou galeria se tem muito mais liberdade de produção do que num museu. Muitos trabalhos têm que ser feitos com aprovação do setor jurídico dos museus, então quem dá a palavra final não é o curador, nem o produtor ou o patrocinador, mas o jurídico da instituição. As instituições estão muito dominadas pelo politicamente correto, pela recusa em correr riscos. Em vez de defender a instituição num processo futuro, o jurídico se antecipa e veta para não ter trabalho. Eu tenho visto a instituição como o lugar da impossibilidade, o lugar da falta, uma exposição por mais rica e completa que seja, e a coleção do MAM em relação aos anos 1990 e 2000 é bastante relevante, sempre será uma

exposição marcada pelas faltas. *A questão é como transformar as lacunas do acervo e os intervalos institucionais em possibilidades de ação* (ALVES, 2013, p. 249, grifos meus).

A fala de Alves descreve uma instituição cujo funcionamento depende de decisões de diversos setores. O curador também aborda a falta de autonomia para a tomada de decisões. Segundo Alves, o “trabalho do museu é refém desses mandos e desmandos, das impossibilidades que o sistema coloca, enquanto em um trabalho independente você pode fazer isso em longo prazo, com as suas demandas, mas claro com outras dificuldades de autonomia” (ALVES, 2013, p. 250). É preciso lembrar que o curador sempre se relaciona com outras pessoas ou áreas de atuação para desenvolver um projeto.

Outro aspecto presente nos comentários de Alves é a problemática dos acervos dos museus brasileiros. O curador observa que havia obras no acervo do MAM-SP que ninguém sabia como montar e ele procurava o artista para resolver essa questão (ALVES, 2013, p. 248). Essa mesma problemática é relatada por Orlando Maneschy em relação a sua experiência de trabalho com o acervo da Funarte, situado no Museu Histórico do Estado do Pará.

Havia coisas que não se sabia se faziam parte ou não das obras, pois a documentação estava incompleta etc. Em alguns casos tive que recorrer aos artistas. Uma obra era de um amigo do sul, pude ir atrás. A instituição dizia “mas não temos contato com o artista”, e eu dizia “está aqui o contato”, se eles diziam “tínhamos uma mídia, mas ela não existe mais”, aí eu respondia “posso escrever a carta pedindo a mídia, mas vocês também podem” (MANESCHY, 2013, p. 320).

A situação dos museus brasileiros diferencia-se muito das instituições europeias e americanas. Estas contêm grandes coleções, com foco em sua ampliação e preservação incentivando o trabalho do historiador de arte, o que não acontece na formação do curador brasileiro (LAGNADO, 2008, p. 13). O curador sueco Pontus Hultén, um dos diretores-fundadores do Centro Georges Pompidou, em Paris, ressalta como as coleções podem conferir um caráter de permanência às instituições de arte contemporânea.

[...] quando eu era diretor da Galeria de Artes e Exposições em Bonn, percebi o quanto um espaço dedicado à arte contemporânea pode ser frágil. No dia que alguém

chega à conclusão de que aquilo é muito caro, está tudo acabado. Tudo se perde, sem deixar vestígios. Sobram uns poucos catálogos e nada mais. A vulnerabilidade disso tudo é assustadora. Mas não é a única razão para eu falar das coleções com tanta paixão. É porque eu acho o encontro entre a coleção e a exposição temporária uma experiência enriquecedora (HULTÉN, 2010, p. 67).

As críticas negativas e negociações com instituições estão presentes no relato de muitas experiências. Existem diversos comentários informais sobre as dificuldades das relações entre a curadoria e as instituições. Entretanto, conforme afirma Lisette Lagnado “o regime ético determina que o curador deve manter em sigilo as discordâncias internas, razão pela qual a imprensa não é convidada a opinar e certos artistas vêem o curador como um adversário” (LAGNADO, 2008, p. 15).

É importante ainda citar um outro ponto de vista a partir da fala do curador Fernando Cocchiarale, que já trabalhou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Segundo Cocchiarale, não devemos criticar as instituições por elas mesmas, e sim o modelo de gestão adotado.

Embora alguns setores da produção artística contemporânea mais jovem invistam contra as instituições, no nosso país, ao contrário, eu acho que se deve procurar fortalecer o que ainda não se consolidou, as instituições culturais. Eu acho que a crítica institucional, no Brasil, passa antes pelo fortalecimento das instituições do que pelo seu simples desmonte. Isso porque convivemos com problemas de várias naturezas: é a falta de orçamento por um lado, a descontinuidade das gestões, a composição dos *staffs* por critérios antes políticos do que técnicos. O gestor cultural é avaliado como se tudo dependesse de boa vontade, mesmo enquanto enfrenta problemas sérios como os citados. *O inimigo não é a instituição. O inimigo é um modelo de gestão específica, é o modo como essas instituições vêm sendo tocadas* (COCCHIARALE *apud* TEJO, 2011, p. 23, grifo meu).

Sob essa perspectiva apresentada por Cocchiarale, é preciso pensar na possibilidade de não “demonizar” as instituições. Compreendendo que o trabalho do curador está inter-relacionado às conexões de rede que compõem o circuito de arte contemporânea, pode-se buscar experiências que procuraram romper as barreiras do que já estava estabelecido. Nesse contexto, é importante rever historicamente

as experiências institucionais de Walter Zanini, que se tornaram referência para o estudo da curadoria no Brasil.

O pioneirismo de Walter Zanini

Walter Zanini, considerado o pioneiro da curadoria no Brasil³, concentrou seu trabalho em duas instituições: o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963 a 1978) e a Bienal de São Paulo (edições de 1981 e 1983). Como esta pesquisa concentra-se em exposições sediadas em São Paulo, deter-nos-emos em uma análise mais detalhada nos procedimentos realizados por esse curador.

O Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) foi criado em 1963 a partir da doação, à Universidade de São Paulo, das coleções de Ciccillo Matarazzo, Yolanda Penteadó e do MAM-SP. Como o antigo MAM-SP brigava pelo direito de guardar o seu nome, o novo museu foi chamado de Museu de Arte Contemporânea. Zanini assumiu a posição de “conservador e supervisor” desde o momento da criação do MAC-USP, que, como museu universitário, objetivava também atividades didáticas e de pesquisas (FREIRE, 2013a, p. 25). O curador relata os limites de seu trabalho no MAC-USP: um espaço “precário” e com um orçamento “mediocre”.

A conservação e exibição delas [das obras] eram objeto de muita preocupação, porque o museu foi fundado sob condições bastante precárias, num espaço emprestado, uma situação que durou mais do que o esperado. O orçamento era medíocre e a administração, que consistia em funcionários e colaboradores, muito pequena. Portanto foi um começo com muitos problemas (ZANINI, 2010a, p. 185).

Apesar da pequena equipe e das dificuldades de gestão do museu, Zanini estabeleceu uma intensa rede de colaboradores, que o ajudaram na continuidade dos trabalhos.

3 Outra referência importante é o crítico e curador mineiro radicado no Rio de Janeiro, Frederico Moraes. Como esta pesquisa tem por foco os procedimentos realizados em São Paulo, seu trabalho não será analisado aqui, a despeito da relevância de sua atuação para a história da arte e da curadoria no Brasil.

Entre os anos 1960 e 1970, o curador participou de diversos eventos internacionais que discutiam o papel dos museus. Em seus textos, o questionamento sobre o objeto do museu de arte contemporânea ou o “museu do agora” é tema recorrente: fala de um museu em transição que conjuga a sua função de recepção, “seleção e preservação da obra tradicional” com uma nova atitude que estreita as relações com os artistas e seus respectivos processos de criação. Diante das manifestações artísticas mais efêmeras que se desenvolviam naquela época, o curador defendia que o museu não poderia mais manter a sua posição passiva de um júri à espera da obra de arte pronta (ZANINI, 2013a, p. 115).

Zanini (2010b, p. 59) propôs um “museu que se organiza tendo em vista sua participação diretamente ativa no ato criador”. Considerando seu papel universitário, o curador caracterizou o MAC-USP como um “museu laboratório” e abriu o espaço institucional para novos artistas, para a arte conceitual, a arte postal, a performance, a videoarte e outras poéticas tecnológicas. É importante lembrar que, em 1977, o MAC-USP foi o primeiro museu brasileiro a desenvolver um setor de videoarte, o qual iniciou a organização de um acervo de audiovisual e, por ter uma câmera de vídeo e oferecer auxílio técnico, fomentou boa parte da produção videográfica paulistana daquele período. Para Zanini, naquela época de transitoriedade, “o museu torna-se um complexo heterogêneo de ambas as coisas: de ‘templo’ e de ‘fórum’. E é nesse clima paradoxal e difícil de seu acondicionamento que passa a existir – se ainda quiser existir” (ZANINI, 2010b, p. 60).

Zanini (2013b, p. 123; 2013c, p. 112) defendia a ideia de museu como “centro operativo” ou como “coautor, ao lado do artista”. Como um laboratório, seus espaços seriam ativados através da presença de artistas, de experimentações e de encontros multidisciplinares.

A estrutura do museu deverá contribuir com os meios para a sua realização enquanto órgão interessado no próprio ato da criatividade. Entre seus objetivos deverá estar o de proporcionar aos artistas espaços novos de exposições, recursos para ações e, em certos casos instrumentais, de converter-se em um núcleo de energia que permita encontros de artistas e relacionamentos destes com estudiosos e o público em geral (ZANINI, 2013a, p. 115).

Diante dessa perspectiva, uma das atividades do MAC-USP foram as exposições com chamadas abertas para jovens artistas. Essas exposições tinham o formato de

um salão, com júri e prêmio aquisição. Entretanto, os catálogos publicados afirmam que o projeto fugia do formato de salão tradicional tanto pelo “critério de seleção – o júri aceita ou recusa um conjunto de 3 obras – como pelo sistema de atribuição de prêmios aquisitivos (as obras laureadas destinam-se ao acervo)” (ZANINI, 1967). As mostras tinham, além disso, um caráter itinerante e, após o evento no MAC, viajavam para outras cidades. Já no ano de criação da instituição, foram abertos editais para as mostras *Jovem Desenho Nacional* e *Jovem Gravura Nacional*. Em 1968, as linguagens gráficas foram reunidas em um só edital, que passou a ser realizado nos anos pares; nos anos ímpares, a partir de 1967, o museu organizou a *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), que inicialmente incluía “escultura, pintura e objetos afins” (ZANINI, 1967).

Vale observar como os regulamentos das mostras acompanhavam as transformações constantes das linguagens artísticas daquela época. Em 1969, o edital da 3ª *Exposição Jovem Arte Contemporânea* previa a inscrição de “escultura, pintura e objetos em todas as implicações estéticas, técnicas e matéricas” (MUSEU, 1969). No decorrer do período de apenas dois anos, o que era definido por “objetos afins” foi ampliado para “todas as implicações das linguagens conhecidas”. Já em 1971, a 5ª *Exposição Jovem Arte Contemporânea* recebeu uma grande quantidade de inscrições de obras efêmeras. Segundo Dária Jaremtchuk (1999, p. 45), “a imaterialidade dos trabalhos não permitia que fossem enquadrados no esquema de seleção e premiação dos júris tradicionais”.

O catálogo da 5ª *Exposição Jovem Arte Contemporânea* informa que alguns membros do júri chegaram a sugerir que “todos os artistas fossem aceitos em vista das implicações subjetivas do julgamento e do seu dirigismo cultural” (MUSEU, 1971). Apesar de a seleção ter sido mantida, o catálogo procurou dar visibilidade a essa discussão. A publicação tem a forma de um grande envelope recheado por folhas soltas e a primeira delas apresenta o título *Entra ou não entra?*, acompanhado de fotografias da mostra. Há um recorte de um círculo na parte inferior desta e de algumas outras folhas, como a que lista os trabalhos expostos, intitulada *Na relação das obras também tem um furo*.

Por meio da concepção editorial do catálogo, observa-se a efervescência das discussões estéticas daquela época. Além da exposição, a programação incluía espetáculos corporais, apresentações musicais, mural com poesias de jovens escritores, cinema experimental, debates sobre a JAC e palestras sobre a situação das artes no Brasil (MUSEU, 1971). A discussão sobre as mudanças que a produção artística apresentava

no momento também aparece no catálogo num texto do artista Carl Andre, em forma de perguntas e respostas de múltipla escolha que questionavam “quem é o artista?”, “que é arte?”, “que é valor artístico?”, “qual a relação entre arte e política?”, “por que eu continuo?”. As opções de respostas remetiam ao contexto cultural e político do circuito das artes na época (MUSEU, 1971).

Neste contexto de transformações de linguagens, a 6ª *Jovem Arte Contemporânea*, em 1972, procurou inovar ressaltando o caráter processual do trabalho artístico e a presença dos artistas no museu. A partir de uma ideia do artista Donato Ferrari e com a colaboração dos professores Raphael Buongiorno Netto e Laonte Klawa, o espaço de exposições temporárias do museu (cerca de 1.000 m²) foi dividido em 84 lotes de diferentes dimensões. Esses espaços foram sorteados entre os inscritos, já que não havia possibilidade de incluir todos os candidatos. Para inscrever-se, era necessário apresentar uma proposta por escrito e comprometer-se a cumprir um cronograma de desenvolvimento dos trabalhos durante o período expositivo (ZANINI, 1972). “A JAC-72 era uma mostra livre, de caráter conceitual, em sentido amplo, com obras de natureza muito efêmera, construídas no interior do museu e abertas a todo tipo de material e técnicas” (ZANINI, 2010a, p. 188). Apesar do caráter experimental da mostra e da ausência de um júri de seleção dos participantes, havia princípios direcionadores (como as regras de inscrição citadas acima) que organizavam o processo de criação da exposição.

Os artistas sorteados ocuparam o museu durante as duas semanas do evento. O catálogo apresentou uma lista de inscritos e participantes e os nomes dos últimos foram grafados com letras maiúsculas como critério de diferenciação. De acordo com Cristina Freire, o procedimento curatorial que regeu a 6ª JAC possibilitou

confronto, colaboração, auxílio, permuta, construção e destruição, além do discurso permanente entre os participantes, [que] concretizou a autoria coletiva da exposição. Em pleno regime militar, realizou-se na exposição/manifestação um “exercício experimental de liberdade” (FREIRE, 2006, p. 27).

Vale notar que, para descrever esse processo, Freire utiliza a frase que coloca a arte como um “exercício experimental de liberdade”, afirmação do crítico Mário Pedrosa sobre a produção brasileira dos anos 1960. A JAC-72 desenvolveu-se, então,

a partir da convivência, do confronto e do diálogo que emergiram da ideia de conjunto em contraposição à tradicional contemplação individual. Do público demandou-se também uma participação mais ativa, que não se esgotava nos tradicionais eventos de abertura e encerramento de exposição.

Uma experiência inovadora como essa sem dúvida apresenta dificuldades para a sua efetivação, conforme comentários de Dária Jaremtchuk, que realizou uma pesquisa de mestrado sobre a mostra, defendida em 1999:

Observando a documentação produzida pelo museu, é possível dizer que nem todos os participantes tiveram maturidade suficiente ou compreenderam as dimensões da mostra. Vários trabalhos refletiram de modo ingênuo as proposições, assim como muitos desrespeitaram regras básicas, como delimitar o trabalho às dimensões do lote recebido e não estendê-lo às áreas do museu. Das inúmeras ações desenvolvidas, para os que observavam de longe era quase impossível discernir as atividades. A própria configuração do evento era pouco atrativa para os críticos de arte, que não se dispuseram a um acompanhamento diário. Dito de melhor forma, como a característica central dessa experiência foi o tempo, que por si só não pode se objetivar, também o controle e a especulação da recepção tradicional eram impraticáveis (JAREMTCHUK, 2011, p. 212).

Se os resultados da 6ª JAC não foram unicamente positivos ou se a mostra não aconteceu exatamente como havia sido pensada, isso foi decorrente do seu próprio caráter processual. E, mesmo assim, a 6ª JAC foi uma experiência historicamente importante como prática curatorial crítica ao convencional modo de organização de exposições. Segundo Zanini, que também chamou a mostra de “manifestação”, “estabeleceu-se um campo dinâmico de agregação de experiências, capaz de associar com uma funcionalidade nova museu, artista e ainda o público, provocando formas revolucionárias de comportamento em cada um destes elementos” (ZANINI, 2010b, p. 64).

É importante analisar também os procedimentos curatoriais de Zanini na Bienal de São Paulo. Entretanto, antes de apresentar este exemplo, é preciso lembrar que a Bienal de São Paulo foi criada em 1951 a partir do modelo da Bienal de Veneza, cuja organização era feita através das representações nacionais. Segundo Agnaldo Farias (2001, p. 32), a Bienal de São Paulo sempre esteve aberta a todos

os países sem restrições e responsabilizava-se pela instalação das obras e publicação do catálogo, mas cada nação deveria custear a vinda de suas obras. A importância financeira dessa forma de financiamento garantiu a continuidade do modelo de representações nacionais por muitos anos, até a 27ª Bienal, com curadoria de Lisette Lagnado, em 2006. Esse modelo, porém, foi alvo de muitas críticas desde sua implementação, “na qualidade de uma concessão de fundo diplomático incapaz de gerar dividendos estéticos” (FARIAS, 2001, p. 32). Durante as duas primeiras décadas do evento, a seleção de participantes era realizada por curadores – que na época receberam o título de diretor artístico, de diretor técnico ou de diretor-geral – e comissários de cada um dos países.

Uma das principais bibliografias sobre a história das Bienais de São Paulo é o livro *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*, publicado por Francisco Alambert e Polyana Canhête em 2004. Os autores observam os destaques da Bienal até os anos 2000, dividindo esse período em três eixos históricos: a era dos museus – “as bienais em torno do MAM-SP e dos desdobramentos do projeto modernista”; “a era do mecenato de Ciccillo Matarazzo”; e a era dos curadores, que se inicia na 16ª Bienal – “o contemporâneo momento de ascensão do curador, da lógica das megaexposições e dos espetáculos para a cultura de massa e a mídia” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 14). A era dos curadores é caracterizada por uma série de procedimentos curatoriais que repensavam e reorganizavam o formato expositivo da Bienal:

[...] novas e antigas problemáticas são despertadas, como por exemplo o ‘conceito’ da exposição, o discurso ‘poético’ da exibição versus a apresentação não pré-conceituada, o questionamento da forma de apresentação por delegação e países, a existência ou não de ‘salas históricas’, a ascensão da preocupação com arte-educação, a ‘assinatura’ do curador substituindo o artista (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 15).

Walter Zanini foi o primeiro curador da “era dos curadores”. Responsável pela 16ª Bienal de São Paulo, ele dividiu o trabalho com um Conselho de Arte e Cultura (composto por Ulpiano Bezerra de Menezes, Paulo Sérgio Duarte, Esther Emílio Carlos, Donato Ferrari, Luis Diederichsen Villares e Casemiro Xavier de Mendonça). Juntos propuseram critérios curatoriais diferenciados: uma tentativa de deixar para trás o modelo institucional da Bienal de Veneza, como se observa nos depoimentos a seguir.

As bienais precedentes vinham sendo montadas a partir de temas, mas ainda permanecia o critério das exposições obtidas por via diplomática. Os artistas adequavam-se ao tema. Um júri de críticos fazia a seleção da representação brasileira. *Ser curador significava sair do sistema, inovar, partir para uma organização crítica do evento*, que vinha arrastando-se por conta da perda de prestígio, muito por causa do período em que foi manipulado pelo regime militar de 1964 (ZANINI, 2001, p. 330, grifo meu).

A mudança decisiva consistia em eliminar as representações nacionais e *organizar a instalação dos trabalhos usando critérios de analogia, quanto à linguagem*, à proximidade e ao confronto com o que os trabalhos de outros países tinham em comum. Tentamos, portanto, influenciar as escolhas dos comissários através de um regulamento que daria alguma orientação sobre a nossa ideia. E, pela primeira vez, a Bienal pôde adotar uma atitude de responsabilidade crítica. Também introduzimos os convites diretos para um certo número de artistas (ZANINI, 2010a, p. 202, grifo meu).

Não foi fácil convencer países como a Suécia e a Áustria; por isso membros do Conselho de Arte e Cultura viajavam com a missão de mudar a imagem denegrada da bienal. Mas tínhamos um plano de trabalho e introduzimos linhas de força, formamos vários núcleos históricos que desvendavam para o público as fontes próximas do passado como o cubismo, futurismo e abstracionismo. Nos anos 80 era importante mostrar artistas estrangeiros porque não se montavam exposições vindas do exterior (ZANINI, 2001, p. 330).

Através dessas ações, Zanini propôs uma Bienal em que prevalecia a organização através da relação entre as linguagens (instalação, pintura, escultura etc.) para a construção de uma exposição que enfocou o trabalho artístico e não o compartimentou em representações nacionais. O regulamento (reproduzido no catálogo da mostra), a partir do qual procurava-se influenciar a escolha dos comissários internacionais, apresentava a divisão dos trabalhos em três núcleos de manifestações. O Núcleo I compreendia experimentações críticas que utilizavam tanto os novos meios como as linguagens tradicionais da arte:

Será este o setor de maior amplitude da 16ª Bienal com a apresentação confrontada de dois vetores que caracterizam significativamente o processo da arte ao inaugurar-se a década de 80. O primeiro deles refere-se à criatividade que configura os *sistemas de expressão e comunicação a partir da utilização dos novos media*. Por sua vez, o segundo relaciona-se à *recuperação crítica das modalidades operativas tradicionais da arte*, através de códigos de representação da realidade ou que procuram redimensionar os valores de pura visualidade. Este núcleo conterà, pois, duplo roteiro de apresentações: a) referente à produção artística que empregue meios de comunicação e processos de intermedia (e.g., arte realizada com vídeo, laser, computador, livros-de-artista, fotografia, realização de performance etc.); b) referente a trabalhos que revelem investigações novas na área dos veículos da arte (escultura, pintura etc.) (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a, p. 23, grifos meus).

A montagem desse núcleo foi organizada para desconstruir o modelo das representações nacionais. Os trabalhos foram distribuídos pelo espaço expositivo seguindo o critério de analogias de linguagem, procedimento curatorial que transformou a Bienal. Além da associação por suportes e linguagens, as obras foram “agrupadas em função de suas poéticas subjacentes: 1) obra como projeto; 2) obra como processo e 3) obra como objeto” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a, p. 23). Procurava-se assim dialogar com a desmaterialização, a efemeridade e a processualidade das linguagens artísticas surgidas a partir dos anos 1960. Os trabalhos expostos não eram mais apenas objetos prontos. As propostas de trabalhos como “projeto” e “processo” também eram exibidas na Bienal.

O Núcleo II apresentava questões históricas da arte contemporânea internacional. E o Núcleo III destinava-se a exibir trabalhos que evidenciassem “aspectos da cultura artística e visual dos países latino-americanos” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a, p. 23). Os trabalhos deste Núcleo e a exposição *Arte Incomum* ocupavam o 3º andar do prédio da Fundação Bienal no Ibirapuera. O térreo e o mezanino exibiam os trabalhos do Núcleo I e II. Já o 2º andar apresentava mais obras do Núcleo I e uma exposição de arte postal.

A mostra de arte postal da 16ª Bienal de São Paulo seguiu, como a JAC-72, o procedimento curatorial pelo qual não há seleção de trabalhos por um júri e qualquer pessoa pode enviar um trabalho para ser exposto. Zanini convidou para organizar a

exposição o artista, curador e pesquisador Julio Plaza, com quem já havia trabalhado junto no MAC-USP em mostras como *Prospectiva-74* (1974) e *Poéticas Visuais* (1977). Na época da 16ª Bienal, foi divulgada uma carta convite (posteriormente reproduzida no catálogo da exposição), que justificava a importância de a arte postal ser disponibilizada ao público.

A 16ª Bienal de São Paulo (16 de outubro a 20 de dezembro de 1981) apresentará em seu Núcleo I a produção artística configurada nos sistemas de expressão e comunicação que utilizam os novos media. Nesse contexto será incluída a arte postal, que permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a essa atividade em contínua expansão no mundo de hoje. É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas. Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, vídeo-K7, fotografias etc.). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho, ou de seus arquivos (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981b).

Para refletir sobre essa estratégia curatorial, é importante observar algumas características que configuram a arte postal, linguagem artística que discute principalmente a produção de mensagens e seus espaços de recepção. Apesar de haver referências de que a arte postal (ou arte correio, ou *mail art*) teria sido iniciada por Marcel Duchamp no início do século XX, essa produção começou a realmente tomar corpo nos anos 1960. Nessa década, pode-se destacar os trabalhos do grupo Fluxus, Robert Filliou, Ray Johnson e Chieko Shiomi. Mas apenas nos anos 1970 a produção da arte postal intensificou-se e foi desenvolvida de forma mais constante (BRUSCKY, 2010). Nesses anos de ditadura, questionava-se o circuito tradicional de arte criando redes de comunicação marginais pelos mais diversos países. Os artistas utilizavam diferentes técnicas e estratégias que não devem ser confundidas com o simples envio ou transporte de uma obra de arte.

Os trabalhos da arte postal eram enviados sem considerar um retorno ao seu local de origem. Essa produção evidenciava a intenção de participação do artista na constituição de uma rede para a existência da arte. Segundo Paulo Bruscky, artista brasileiro com grande produção nesses meios, essa estratégia “proporciona exposições e intercâmbios com grande facilidade, em que não há julgamentos nem premiações dos

trabalhos [...]. Na Arte-Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia” (BRUSCKY, 2010, p. 77). Essa proposta também demonstrava um caráter de confiança, na medida em que, muitas vezes, o artista não sabia o que iria acontecer com o trabalho enviado nem aonde ele iria chegar. Construía-se uma existência, porém com a possibilidade de ser fluida e efêmera. Na maioria das vezes, o que “restava” era uma documentação feita através de panfletos ou fôlderes muito simples.

As motivações para esta nova expressão são múltiplas e não dependem de qualquer circunstância especial. Artistas, em número considerável, rompendo com o conceito tradicional de “obra”, afastando-se dos esquemas de exposições oficiais e comerciais, desconfiados da função da crítica e no mínimo indiferentes às revistas de arte dominantes [...] passaram a organizar-se para enfrentar uma situação inteiramente diversa, criando suas próprias associações, seus próprios intercâmbios, suas próprias publicações e selecionando os locais para as suas exposições. Tornaram-se economicamente independentes dos mecanismos centralizadores da arte, ao dedicar-se a atividades paralelas (ZANINI, 2010c, p. 81).

Julio Plaza define essa produção como “uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no fluxo comunicacional [...]” (PLAZA, 2009, p. 453). Sob essa perspectiva, a criação de uma mostra sem júri de seleção dentro da Bienal dialogava diretamente com as características da arte postal como linguagem artística, a saber, a dissolução da autoria para evidenciar a ação e a criação de relações. É uma arte de trânsito, em que se desenvolvem sistemas variáveis de produção. Conforme propõe Plaza (2009, p. 452), é “a informação artística como processo e não como acumulação”.

Como resultado da exposição da arte postal na 16ª Bienal de São Paulo, foi produzido um catálogo⁴ com imagens de praticamente todos os trabalhos expostos. Os artistas cujas obras não puderam ser reproduzidas ou não chegaram a tempo do fechamento da edição têm seus nomes citados. A publicação também lista os endereços de todos os artistas participantes (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO,

4 Atualmente a Fundação Bienal de São Paulo disponibiliza todas as edições de seus catálogos para serem visualizados *online* em: https://bienal.org.br/biblioteca/publication_type/catalogo/.

1981a). Esse procedimento ressalta a importância da compreensão de uma arte em rede que possibilita novos circuitos de expressão da linguagem. Os pensamentos de Julio Plaza a partir da arte postal, que posteriormente se desdobraram em estudos sobre o videotexto e as artes tecnológicas, chamam a atenção para uma perspectiva relacional e expandida do esquema “autor + obra + recepção” – como pode ser observado no livro resultante de sua pesquisa de doutorado *Tradução intersemiótica* e também no texto *Arte e interatividade*.

Pode-se encontrar reverberações de propostas curatoriais como as realizadas na JAC-72 e na mostra da arte postal em outras exposições produzidas em São Paulo na última década: *Ocupação*, realizada em 2005 no Paço das Artes; *Temporada de Projetos na Temporada de Projetos*, realizada em 2009 também no Paço das Artes (ambas as mostras serão discutidas no quarto capítulo); e recentemente *Artes e Ofícios 1 – para Todos*, realizada no Liceu de Artes e Ofícios em 2012 na mesma época da abertura da Bienal de São Paulo. Todas as propostas curatoriais citadas são exposições de participação aberta e sem critérios seletivos específicos. Entretanto, isso não significa que não havia uma curadoria, apenas indica uma forma diferenciada da ativação dos seus procedimentos. É claro que os contextos cultural, político e econômico de cada uma dessas exposições influenciaram nas ações curatoriais, mas, por uma opção de recorte, essa discussão não será apresentada aqui.

A 17ª Bienal também foi da curadoria de Walter Zanini, que aprimorou e repetiu a organização através das analogias de linguagem. Nessa edição, no entanto, os núcleos aglutinadores foram reduzidos para dois. O Núcleo I mantinha essencialmente os mesmos critérios que a edição anterior, conforme se observa no regulamento da mostra.

Este núcleo [I] é destinado a confrontar aspectos importantes da arte na pluralidade dos media e linguagens que a caracterizam no presente. A apresentação das obras deste núcleo obedecerá ao critério de analogias de media e linguagem, ao invés da montagem por representações nacionais. Uma comissão internacional presidida pelo curador geral da 17ª Bienal será incumbida de organizar a exposição em espaços e tempos adequados (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p. 8).

Já o Núcleo II era “destinado à apresentação de exposições de artistas ou movimentos que trouxeram uma contribuição significativa ao desenvolvimento

da arte contemporânea” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p. 8). Essa Bienal abriu mais espaço para linguagens como a videoarte, o videotexto – que recebeu uma mostra específica com curadoria de Julio Plaza – e a performance – sobretudo pela participação dos artistas do Grupo Fluxus e por uma exposição de diversos trabalhos de Flávio de Carvalho. Na introdução ao catálogo, Zanini comenta as ações dessa edição:

Há dois anos, a preparação da mostra fizera-se em prazo demasiadamente curto para o diálogo necessário com os responsáveis das numerosas delegações estrangeiras. Desta vez, à orientação explícita do regulamento juntaram-se com maior frequência às recomendações particularizadas da curadoria, tendo em vista a qualidade e a lógica orgânica da exposição em seus Núcleos I e II. Este empenho crítico, que se estende ao convite direto a artistas, não deixou de trazer resultados. É evidente que se trata de processo ainda no patamar inicial e que deverá exigir muita criatividade e aplicação das futuras curatorias (ZANINI, 1983, p. 5, grifos meus).

Para Zanini, portanto, a organização da Bienal em analogias de linguagens ficou mais coesa na 17ª edição, já que houve mais tempo para dialogar, defender e desenvolver as experimentações desse procedimento. Apesar de as representações nacionais não terem sido eliminadas, articularam-se práticas curatoriais que organizavam as obras de uma maneira mais orgânica. Ainda assim, Zanini destaca, na citação acima, o caráter incipiente das práticas adotadas e a importância da sua continuidade no futuro.

O curador também constituiu a mostra voltando-se para a produção recente. Para ele, o objetivo dessa Bienal foi “configurar a emergência artística posterior às vanguardas históricas, seja no aspecto da sua ligação com as tecnologias da cultura de massa e de públicos, seja na linha das técnicas alicerçadas nas tradições artesanais” (ZANINI, 1983, p. 5). Seu trabalho marca tanto as ações curatoriais realizadas na Bienal, em cujas edições subsequentes nota-se cada vez mais a ação do curador, quanto a história da arte brasileira como um todo.

Por fim, é possível observar que Walter Zanini privilegiou o processo artístico, o diálogo e as relações com o público, mesmo tendo trabalhado em locais que se configuram, a princípio, como espaços expositivos tradicionais. Cristina Freire aponta os procedimentos curatoriais que se sobressaem no trabalho de Zanini:

[...] A noção de rede como princípio operativo, o espaço expositivo como lugar de criação e apresentação e não mera representação política e ou econômica, o incentivo à atividade dos artistas no interior da instituição, a interdisciplinaridade nas práticas artísticas, além da presença de filmes, vídeos e arte postal, tanto no Museu como na Bienal, em mostras de caráter multimídia (FREIRE, 2013a, p. 74).

A noção de rede com que Zanini trabalhava pode ser observada na exposição *Redes Alternativas*, realizada no MAC-USP em 2011 com curadoria de Cristina Freire. Essa mostra exibiu trabalhos de arte postal do Leste Europeu e de países latino-americanos, que foram enviados ao Museu durante os anos 1960 e 1970 e hoje integram seu acervo. Freire (2011)⁵ vê o museu, principalmente o universitário, como reservatório de imagens que o sistema de circulação hegemônico não pode fornecer. Os arquivos dos museus trazem o índice da história em contraposição à comunicação de massa, em que o tempo é o presente. Nesse argumento curatorial, Freire apresenta a ideia de inclusão, tão recorrente nas práticas realizadas por Zanini.

No final de 2013, Freire foi responsável pela curadoria de *Por um Museu Público – tributo a Walter Zanini*, exposição que procurava homenagear Zanini, falecido naquele mesmo ano. Também realizada no MAC-USP, a mostra enfocava o trabalho do curador na instituição. Organizada cronologicamente a partir de uma linha do tempo, a exposição dividia-se em três núcleos ou fases: “1963-1968: anos iniciais”; “1969-1973: o triunfo do museu experimental”; “1974-1978: a rede é ampliada: arte e tecnologia no museu”. A curadoria foi construída por meio de documentos de arquivo, que incluíam correspondências, relatórios (chamados de boletins informativos), fotografias, matérias publicadas em jornais, vídeos, áudios de entrevistas de Zanini, catálogos, cartazes etc. A história contada por esses documentos justificava os trabalhos artísticos expostos, ou seja, a mostra englobava obras de arte em diálogo com a documentação. A recorrente vontade de Zanini de pensar “[...] o museu como um espaço dialógico multimídia”, conforme citado por Freire (2013b) em seu texto curatorial, emerge no espaço expositivo através de diferentes materialidades. *Por um museu público – tributo a Walter*

5 Argumento desenvolvido oralmente por Cristina Freire no debate “A instituição à margem das redes de arte” do Seminário Panoramas do Sul – 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil, em 29 out. 2011.

Zanini lembra-nos de que o curador dedicou-se à arte do presente observando seu contexto político, cultural e comunicacional. Em seus programas curatoriais, Zanini procurou dar visibilidade para práticas excluídas no circuito comercial, como a arte conceitual, a arte postal, a performance, a videoarte etc. Sua ação enfatizava o caráter experimental, compreendendo a arte contemporânea na amplitude de suas linguagens.

O curador independente

Ainda para pensar a relação entre curador e instituição, é necessário considerar a figura do curador independente. O termo surgiu em 1969 a partir do trabalho do curador suíço Harald Szeemann, diretor da *Kunsthalle* de Berna, Suíça, de 1961 a 1969.

A crítica às instituições museológicas ganhou força nos anos 1960 e 1970, momento em que a produção artística questionava cada vez mais o caráter objetual e contemplativo da arte através de obras efêmeras e processuais como a *land art*, arte conceitual, arte ambiental, videoarte, instalação, performance etc. Os museus eram “acusados de serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas” (GONÇALVES, 2004, p. 62). Nesse contexto, surgiram diversos espaços alternativos na Europa e nos Estados Unidos. Na Alemanha e na Suíça, havia as *Kunsthallen*, espécie de antecessores dos atuais centros culturais, espaços que se propunham a divulgar a arte contemporânea através de exposições temporárias, sem o objetivo de constituir acervos (GONÇALVES, 2004, p. 43).

Durante os oito anos em que trabalhou na *Kunsthalle* de Berna, Szeemann realizou de oito a doze mostras por ano e transformou o espaço num importante local de encontro de artistas emergentes europeus e americanos (OBRIST, 2010, p. 103). Destaca-se a mostra *Quando as Atitudes se Tornam Forma: trabalhos, conceitos, processos, situações, informação* (*When Attitudes Become Form: works, concepts, processes, situations, information*), de 1969, a “primeira exposição a reunir artistas pós-minimalistas e conceituais numa instituição europeia” (OBRIST, 2010 p. 103). Szeemann recebeu patrocínio da Philip Morris e da empresa de relações públicas Rudder and Finn para “fazer uma exposição por conta própria” (SZEEMANN, 2010, p. 112). Esse apoio permitiu que o curador viajasse para os Estados Unidos para conhecer e selecionar a produção americana que viria participar da exposição.

De acordo com o próprio título da mostra, procurava-se expressar atitudes em vez de objetos prontos. Szeemann transformou a *Kunsthalle* num grande ateliê e centro de interação cultural. Segundo o curador, “a *Kunsthalle* se tornou um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos estruturado” (SZEEMANN, 2010, p. 113). Szeemann convidou os artistas para produzirem os trabalhos no local da exposição, estratégia que enfatizava o processo e exibia as práticas artísticas que estavam sendo desenvolvidas naquela época (ALTSHULER, 2013, p. 13 e 15). Apesar de não haver, na bibliografia consultada, menção de qualquer relação entre essa mostra e os procedimentos adotados por Zanini no MAC-USP, são evidentes as recorrências das perspectivas curatoriais.

O catálogo da mostra, que “discute como as obras poderiam assumir forma material ou permanecer imateriais, documenta esta revolução nas artes visuais” (SZEEMANN, 2010, p. 113). A noção de processo foi reforçada no catálogo com a publicação da documentação da viagem para pesquisa de artistas e ateliês, da lista de endereços visitados pelo curador em Nova York, das cartas dos artistas em resposta ao convite para participar da exposição e dos registros da montagem (ALTSHULER, 2013, p. 13 e 15).

A importância dessa exposição foi tamanha que se estende aos dias atuais, quando recebeu duas releituras. *Quando as Atitudes se Tornam Forma Tornam-se Atitudes* (*When Attitudes Became Form Become Attitudes*) foi organizada pelo curador americano Jens Hoffmann no Wattis Institute for Contemporary Arts (CCA) em São Francisco em 2012 e posteriormente itinerou para o Museum of Contemporary Art em Detroit. Hoffmann promoveu um estudo da mostra de Szeemann em formato de exposição: trabalhos de artistas conceituais contemporâneos eram mostrados junto a documentos históricos e representações da mostra original. Já *Quando as Atitudes se Tornam Forma: Berna 1969 / Veneza 2013* (*When Attitudes Became Form: Bern 1969 / Venice 2013*) foi montada na Fundação Prada como programação paralela à Bienal de Veneza de 2013. A curadoria de Germano Celant reencenou a mostra de 1969, ressaltando a importância do estudo histórico das exposições, sobretudo de uma mostra que revolucionou a metodologia expositiva.

Atualmente, *Quando as Atitudes se Tornam Forma* tem sua importância reconhecida. Mas, em 1969, a exposição chocou a população de Berna, recebeu diversas críticas negativas e Szeemann teve o seu projeto seguinte, uma mostra de Joseph Beuys,

rejeitado. Nesse momento, o curador decidiu não se vincular mais a uma instituição e definiu a si mesmo como “organizador de exposições” ou *Ausstellungsmacher*, termo em alemão que combina duas ideias: exposição (*Ausstellung*) e homem de ação (*Macher*). Segundo o curador:

Ser um curador independente significa manter um equilíbrio frágil. Existem situações em que você trabalha porque quer fazer a exposição, embora não haja dinheiro; e outras nas quais você será pago. [...] Mas, claro, você trabalha mais como curador *freelancer*, como Beuys diz: sem finais de semana, sem feriados. Sinto orgulho de ainda ter uma visão e de frequentemente martelar os pregos. É muito estimulante trabalhar dessa maneira, mas uma coisa é certa: você nunca vai ficar rico (SZEEMANN, 2010, p. 129).

Ao fugir dos rigores institucionais que limitam as criações artísticas contemporâneas, Szeemann trouxe à luz o termo “curador independente”, que se popularizou rapidamente e tornou-se uma forma recorrente de atuação no circuito de arte. De acordo com Lisette Lagnado, “é preciso lembrar que se não fosse a reação desencadeada por sua exposição *When attitudes become form* (1969), talvez não surgissem determinadas características da profissão” (LAGNADO; BASBAUM, 2009, p. 113). Tadeu Chiarelli relembra a importância do contexto histórico para o crescimento do papel do curador independente: naquela época, 1970, “várias convenções do campo artístico – incluindo aqui igualmente as convenções museológicas e museográficas estabelecidas na modernidade – vinham sendo questionadas por artistas, historiadores e teóricos” (CHIARELLI, 2008, p. 14).

A independência como utopia

No Brasil, são poucas as instituições que possuem um curador ou uma equipe curatorial em seu quadro fixo de funcionários. Em São Paulo, as instituições de arte contemporânea que se organizam dessa forma são a Pinacoteca do Estado, o Instituto Tomie Ohtake e o Centro Cultural São Paulo – informação observada em 2014, época da realização desta pesquisa. Na maioria das outras instituições existem diretores e/

ou produtores que acumulam a função de curador com outras responsabilidades e contratam curadores independentes para a realização de suas exposições. Portanto, o trabalho do curador independente realiza-se a partir dessas contratações ou do patrocínio corporativo através das leis de fomento. De acordo com Lagnado e Basbaum:

Qualquer gesto de reflexão sobre a arte do final do século XX deve ser feito a partir do reconhecimento desse rearranjo (local, global) do circuito ou sistema de arte. É nessa ambiência que o curador independente é pressionado a se tornar “curador funcionário”, ou que os espaços independentes de artistas sobrevivem com patrocínios, por exemplo, da Petrobrás – e em que os desdobramentos da arte brasileira recente parecem ser administrados pelos setores de *marketing* de grandes empresas (Itaú, Branco do Brasil, Oi, Vale do Rio Doce etc.). Nunca as empresas do setor financeiro, comunicação ou minas e energia tiveram tanto interesse (sem dúvida, estratégico, do ponto de vista das empresas) em arte contemporânea e fomento da cultura (LAGNADO; BASBAUM, 2009, p. 114).

O profissional denominado curador independente também tem a demanda de relacionar-se com diversos setores de uma instituição, com os patrocinadores e com os responsáveis pela prestação de contas prevista pela lei de incentivo. Seja qual for a forma do vínculo empregatício, é necessário considerar a inserção do curador dentro de uma rede de relações.

Lisette Lagnado e Ricardo Basbaum (2009, p. 113) comentam que é importante discutir as influências do sistema neoliberal, “que transformou o valor simbólico do ‘curador independente’ numa expressão semântica vil: ‘serviço terceirizado’”. As propostas de Harald Szeemann para curador independente visavam justamente a desenvolver procedimentos que adequassem as instituições em relação às proposições artísticas contemporâneas. Entretanto, atualmente, o curador independente é levado a atuar em outro sentido. A figura do curador recebe notoriedade devido ao estreitamento das leis do mercado neoliberal com o cultural através do *marketing* e das leis de fomento. Lagnado e Mattar (2010, p. 101) observam que essa visão negativa da função de curador ocorre também devido a uma grande demanda do mercado por curadores, o que acarreta a inclusão de jovens sem experiência de pesquisa e que aprendem seu ofício na prática da atividade cotidiana. Diante deste contexto, Lagnado

e Basbaum (2009, p. 119) questionam qual seria o papel do curador independente: “[...] não ter de responder, em primeira instância, em nome de uma coleção que está sob a sua guarda, não ter de dar consistência e valor a um patrimônio? Poderíamos pensar um potencial subversivo que se articularia justamente nessa condição de falta?”.

Para pensar o trabalho do curador independente, tomemos como exemplo o trabalho de Paulo Herkenhoff na 24ª Bienal de São Paulo realizada em 1998. Herkenhoff relatou na revista *Marcelina* a importância da ativação de sua rede de relações e o desenvolvimento desse processo para a construção de sua curadoria na Bienal. Desde a proposição de Walter Zanini de organizar as obras através das analogias de linguagens na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, foram desenvolvidas algumas alternativas para a problemática de “feira das nações” através de negociações com instituições internacionais e por meio da criação de salas especiais (FARIAS, 2001, p. 32). Herkenhoff foi outro dos curadores a procurar mecanismos para diluir o procedimento das representações nacionais. Para tanto, ativou uma grande rede de relações que incluía artistas, instituições e curadores de outros países com o objetivo de divulgar sua proposta curatorial.

Em 1998, não havia no Brasil muitos críticos com trânsito internacional, em especial no circuito latino-americano e nos Estados Unidos. Há mais de uma década eu vinha pacientemente dialogando com o sistema internacional de arte, trabalhando com museus, centros culturais, bienais, congressos e universidades, ou assessorando curadores de eventos, como a Documenta, na América do Sul. Essa prática constante conferia trânsito e legitimidade para negociar a participação dos artistas contemporâneos ou os empréstimos para um evento em que cada obra teria de se provar necessária (HERKENHOFF, 2008, p. 23).

Na fala de Herkenhoff, percebemos a importância de estar inserido na rede para o desenvolvimento de uma curadoria. A *network* é essencial ao trabalho do curador. Para defender as intenções originais de sua proposta curatorial no meio dessa rede, Herkenhoff desenvolveu alguns “princípios do não”.

O não norteou determinadas tomadas de posição. Curadoria é um discurso simbólico com símbolos do outro. Portanto, a autonomia do curador é tanto um estatuto pessoal quanto constitui um dever, pois implica a defesa dos símbolos que lhe foram

confiados. Os princípios do não evitaram a canibalização predatória do conceito de Antropofagia (HERKENHOFF, 2008, p. 26).

Os “princípios do não” incluíam “recusar a ingerência”, ou seja, não acatar o nepotismo de conselheiros e diretores da Fundação Bial como critério para escolha das obras e defender o compromisso da curadoria com o dinheiro público que financia a instituição (Herkenhoff ressalta que, apesar da autonomia de sua função, o curador da Bial “é peça de uma estrutura hierárquica”); “não aceitar fatos consumados” como convites a artistas por conselheiros da Fundação que não eram os curadores oficiais; “não admitir o oportunismo”; “não buscar recordes” (as edições anteriores enfocavam a quantidade de artistas ou países participantes em detrimento da qualidade ou da conexão curatorial); “não operar por desistência”; “contra o democratismo”; “não ceder às pressões” e, perante a recorrência de vícios de nepotismo, contrapor os conceitos curatoriais do projeto (HERKENHOFF, 2008, p. 26 e 27).

A prática desses princípios exigiu uma grande habilidade de negociação tanto de Herkenhoff como da equipe da curadoria (Adriano Pedrosa foi curador adjunto e o *Núcleo Histórico* foi construído através de uma proposta de autoria coletiva, cuja lista de créditos era composta por 25 curadores, brasileiros e estrangeiros). Ainda assim, nem tudo o que foi pretendido pôde ser realizado e ocorreram faltas e frustrações: alguns trabalhos não foram emprestados, como *Canibalismo de outono* (Salvador Dalí) e *Unidade tripartida* (Max Bill), entre outros (HERKENHOFF, 2008, p. 33).

Outro exemplo das amarras institucionais ao trabalho do curador pode ser fornecido pela exposição *Contrapensamento Selvagem*, parte do projeto *Caos e Efeito*, realizado no Itaú Cultural em 2011 (a qual será discutida no terceiro capítulo). Uma das curadoras, Clarissa Diniz, escreveu o texto “Partilhas da crise: ideologias e idealismos” para a *Revista Tatuí* 12 (publicada em julho de 2011). Um trecho desse texto foi reproduzido na publicação independente *Nós contemporâneos*, distribuída dentro do espaço da mostra *Contrapensamento Selvagem* na instalação *Cão mulato* de Edson Barrus. Nesse texto, Diniz (2011) comenta o trabalho de Milú Villela – na época presidente do MAM-SP, do Instituto Itaú Cultural e do Instituto Faça Parte e vice-presidente do Itaú Unibanco Holding S.A. – de incentivo à responsabilidade social

das empresas e ao trabalho voluntário. Diniz cita os altos números de lucro do banco, seus investimentos em cultura (diretos e via Lei Rouanet) e o aumento do valor da marca para questionar as condições impostas aos curadores e artistas que realizam exposições no Itaú Cultural. Uma dessas condições é o fato de a instituição, apesar de todo o lucro obtido, não oferecer cachê aos artistas e apenas subsidiar a montagem das obras (prática recorrente no circuito brasileiro). A resposta às perguntas de Diniz foi a retirada da publicação da exposição pelo Instituto Itaú Cultural. O texto completo continua disponível na *web* na *Revista Tatuí*.

O desejo da independência

Diversas experiências em contestação ao circuito vigente permeiam a história, em geral propostas por artistas que procuravam alternativas tanto para a produção quanto para a exibição de seus trabalhos. Em São Paulo, até os anos 1960, o “frágil” circuito artístico brasileiro era composto por museus, leilões e galerias que concentravam suas atividades na “arte moderna e na arte abstrata brasileira” (LOPES, 2009, p. 20).

Um exemplo da busca por espaços alternativos de exibição foi o *Happening* que Wesley Duke Lee organizou em 1963 no João Sebastião Bar, no centro de São Paulo, próximo ao Mackenzie. O evento concatenava “cinema, som, dança, uma investida sarcástica à crítica, estímulos sensoriais através de uma chuva de penas [...], tiros de uma espingarda de brinquedo, um anti-*striptease* frustrante, além da exposição dos desenhos no escuro” (LOPES, 2009, p. 58). Mas foi a dificuldade de expor os desenhos que motivou a ação:

Aquela época era a fase da *Série das ligas*, considerada altamente pornográfica. Achavam que eu era um tarado sexual, que tinha fixação em liga e acabou. Fui cortado do Salão, da Bienal, ninguém mais queria expor meus trabalhos. Não entendiam, eu me permitia romper, ser livre, e isso era uma barreira incrível. O que eu fazia não era “parecido”, você entende? Só me restava, portanto, a ação individual. Foi quando aconteceram os *happenings*. Fiz a exposição no João Sebastião Bar, porque não tinha onde expor, e então “cometi” lá minhas invenções (LEE *apud* LOPES, 2009, p. 59 e 60).

Como lá era tudo escuro, eu emprestava lanternas para as pessoas verem os desenhos. Só não foi o primeiro *happening* do Brasil pois antes já havia aparecido o “grande chefe” Flávio de Carvalho (LEE *apud* FIORAVANTE, 2001).

Ao mesmo tempo que a falta de claridade do espaço escolhido dificultava a visualização dos desenhos, a opção do bar como espaço expositivo era uma metáfora e uma contestação ao circuito oficial das artes visuais da época. Essa inquietação perante uma crítica que considerava suas obras subversivas foi uma das motivações para Wesley Duke Lee criar a Rex Gallery & Sons junto com Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner e Thomaz Souto Corrêa, em junho de 1966. O projeto durou por volta de um ano e englobou cinco exposições, a publicação de cinco edições do jornal-boletim *Rex Time*, exibições de filmes, palestras e debates (LOPES, 2009, p. 40). Nelson Leirner, citado por Fernanda Lopes (2009, p. 40), afirma que “na porta da galeria tinha uma placa onde estava escrito Rex Gallery & Sons. O nome da galeria e do movimento era sempre em inglês para dar aquele ar de seriedade, de credibilidade daquelas firmas inglesas que vão passando de pai para filho durante gerações”. A atitude irônica buscava dar lastro e credibilidade à iniciativa, mesmo sendo um espaço experimental.

A exposição que inaugurou a galeria mostrou trabalhos dos artistas integrantes do projeto. Essa produção não demonstrava uma relação formal entre eles, mas a crítica ao sistema era evidente nas próprias obras, “que abriam mão da pintura sobre tela, da escultura tradicional e da presença de um espectador passivo, buscando novas possibilidades para a produção artística, seja através do processo, das dimensões, da temática e até dos materiais e da relação com o público” (LOPES, 2009, p. 70). Fernanda Lopes (2009, p. 145), crítica de arte que desenvolveu sua pesquisa de mestrado sobre o Grupo Rex, ressalta que o objetivo desses artistas não era a dissolução do sistema das artes, mas sim propor alternativas para o seu funcionamento: galerias, exposições, publicações e conferências são proposições comuns tanto ao circuito tradicional quanto à contestação Rex.

Na exposição *Descoberta da América*, o público era convidado a pintar uma grande tela no *Happening Taxi Painting*. “Você também poderá pintar”, dizia o cartaz de divulgação da inauguração”. Além da tela em branco, foram disponibilizados pincéis e tintas ao lado de um taxímetro antigo. Qualquer pessoa poderia participar

contanto que depois pagasse o tempo registrado no taxímetro (LOPES, 2009, p. 158). “Não é mais possível que as pessoas entrem numa galeria, postem-se na frente de um quadro e fiquem a balançar a cabeça como camelos”, explicitou Wesley Duke Lee (*apud* LOPES, 2009, p. 167). Essa discussão que enfrentava a passividade do público perante o sistema era um dos principais interesses da Rex Gallery, conforme explica Nelson Leirner no depoimento abaixo.

Durante o ano em que funcionou, a Rex cumpriu uma missão que estava estreitamente ligada à espécie de pesquisa artística a qual nos devotávamos: a pesquisa do *happening*, do acontecimento. *Da reação do público*. Desde seu início, ela nunca teve uma função comercial, não se enquadrava no convencionalismo que permite às galerias de arte equilibrarem os seus orçamentos. *A arte que expúnhamos era pouco vendável, arte de procura de novos termos de comunicação*. Quando, em nosso trabalho, eu e meus sócios vimos que esta fase estava superada, fizemos o cálculo do nosso prejuízo, que foi maior ainda do que pensávamos. Para que a Rex se mantivesse pelos meios tradicionais de compra e venda de trabalhos, teria que cair no comercialismo. Eu não quero ser *marchand*, não o querem ser Wesley e Geraldo. A solução foi, pois, o fechamento (LEIRNER *apud* LOPES, 2009, p. 189, grifos meus).

A mais famosa provocação ao posicionamento do público ocorreu na última exposição promovida pelo grupo: a *Exposição não Exposição*, com trabalhos de Nelson Leirner que poderiam ser levados para casa por qualquer pessoa.

O convite da exposição dizia “Pare... Olhe... Entre... Pegue...” e trazia no verso a explicação, antecedida do espaço para nome, endereço, telefone, cidade e estado do convidado: “Não conseguindo Parar... Olhar... Entrar... Pegar..., deposite esta na urna localizada no salão Rex Gallery e você receberá pelo reembolso postal um belíssimo desenho, datado e assinado” (LOPES, 2009, p. 160).

Leirner não permitiu, entretanto, que seus quadros fossem disponibilizados assim tão facilmente. Os trabalhos foram presos a um bloco de concreto armado de sessenta quilos, presos com correntes de ferro, amarrados a modelos, outro demandava atravessar uma piscina etc. (LOPES, 2009, p. 160). Mesmo com todos esses

empecilhos, a exposição durou apenas oito minutos caóticos, após os quais o público havia levado todas as obras. Abaixo, Leirner relata a situação:

Tudo o que tinha lá dentro eles levaram. Não deixaram nada, nem os obstáculos. Foi uma fúria incrível. E eu esperando que as pessoas viriam comportadamente. Eu algemei três amigas minhas, que eram manequins na época, a trabalhos achando que as pessoas iriam pedir delicadamente as chaves para abrir as algemas e poder levar os trabalhos. Levaram as manequins, algema, tudo para fora da galeria. A violência das pessoas foi inacreditável. Todo mundo se escondeu no fundo da galeria (LEIRNER *apud* LOPES, 2009, p. 164).

A euforia relatada por Leirner no evento de encerramento da Rex Gallery demonstra uma das possibilidades de ativação do público. Mesmo uma experiência mais “independente” insere-se no circuito, seja através da repercussão das matérias publicadas na imprensa, ou seja, através da própria presença das pessoas.

Outra proposta contestadora foi a *Operação X-Galeria*, intervenção urbana organizada pelo grupo 3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro) em 2 de julho de 1979. O trabalho consistiu em uma ação na qual os artistas percorreram as galerias de São Paulo lacrando suas portas com fita crepe. Junto a esse “lacre”, também colaram papéis nos quais estava escrito “O que está dentro fica. O que está fora se expande”. De acordo com Hudinilson Jr., no vídeo *Arte/Ação - 3NÓS3 (2013)*, produzido pelo Centro Cultural São Paulo, naquela época “não havia espaço expositivo para jovens. Você tinha que tocar campainha em galeria para entrar”. A ação e o texto no cartaz eram uma proposta para “tomar o espaço já que ele não nos oferecia espaço algum”.

É interessante observar a repercussão da intervenção na mídia. Na matéria “O ataque às galerias”, publicada no *Jornal da Tarde* em 4 de julho de 1979, a maioria dos galeristas entrevistados afirmou dar espaço para jovens artistas e condenou a ação. Por exemplo, Artur Camargo, da Cosme Velho, afirmou que a galeria “procura promover artistas que são bons, mesmo que não sejam vendáveis” e comparou a ação a uma pichação. Já o diretor do MASP (que recebeu a intervenção no elevador da marquise), Pietro Maria Bardi, disse não concordar com a forma da abordagem dos artistas e sugeriu que eles deveriam ter feito um “contato ‘direto’ e ‘cordial’ com os diretores dos museus e galerias”. Afirmou também que o MASP produzia

exposições de jovens artistas e já tinha realizado cinco ou seis naquele ano (O ATAQUE..., 1979). Logo abaixo da matéria, foi publicado o texto “Escândalo, violência. Que artistas são esses?”, assinado pelo crítico de arte Jacob Klintowitz, para quem o circuito dava espaço para jovens artistas: “as aberturas para jovens artistas são grandes e para comprovar basta olhar a programação na imprensa” (KLINTOWITZ, 1979).

Se, naquela época, o sistema das artes não incorporava as suas críticas imediatamente, pode-se observar, a partir do final dos anos 1990, que o próprio circuito da arte contemporânea começa a englobar produções críticas às suas instituições. Um dos casos mais conhecidos é a 6ª Bienal do Caribe, organizada pelo artista Maurizio Cattelan e pelo curador Jens Hoffmann em 1999. A 6ª Bienal do Caribe era uma mostra fictícia, não havia edições anteriores ou posteriores. Não obstante, os organizadores promoveram o evento internacionalmente e obtiveram financiamento para oferecer a uma seleção de dez artistas – Vanessa Beecroft, Olafur Eliasson, Douglas Gordon, Mariko Mori, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Elizabeth Peyton, Pipilotti Rist, Tobias Rehberger, Rirkrit Tiravanija – a oportunidade de vivenciar uma semana de férias na Ilha de St. Kitts sem nenhum trabalho artístico para realizar (ALTSHULER, 2013, p. 23).

As bienais, tanto a primeira Bienal de Veneza como as criadas no final do século XX, foram desenvolvidas sob a justificativa de fortalecer o turismo das cidades que as sediam. Com a mercantilização do circuito de arte contemporânea, a ideia de “férias culturais” também é ampliada num momento em que cada vez mais o público viaja o mundo para acompanhar as grandes exposições.

Jens Hoffmann elabora uma crítica à proliferação das bienais como uma “ferramenta de exposição global, formando um modelo universal de como exibir arte” nos mais diversos países como “Índia, Senegal, Coréia, Albânia, Turquia, Cuba ou Taiwan”, apesar do contexto histórico, político e cultural de cada um deles ser distinto. De acordo com o curador, a utilização desse modelo “universal” não desenvolve relações com as comunidades locais: “na maioria dos casos as bienais chegam a uma cidade como um óvni, permanecem duas semanas ou meses e depois desaparecem tão repentinamente como vieram, como uma pancada de chuva passageira” (HOFFMANN, 2004, p. 23 e 24). A proposta da 6ª Bienal do Caribe discute esse contexto e ressalta a mercantilização da política das artes através de uma reflexão inserida no próprio circuito. Suas reverberações foram discutidas em diversas

publicações e marcaram um momento em que as críticas realizadas pelos artistas passaram a incluir as bienais e feiras de arte.

O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), uma das instituições mais tradicionais de exibição de arte moderna, realizou no mesmo ano (1999) a exposição *O Museu como Musa* (*The Museum as Muse: artists reflect*), a qual apresentava trabalhos que repensavam ou criticavam diversos aspectos que compõem a ideia de museu. A mostra refletia sobre as políticas administrativas e curatoriais, as estratégias de exibição e as práticas de patrocínio e financiamento a partir de obras realizadas especificamente para a exposição e de trabalhos que já tinham importância histórica sobre o assunto, como o *Museu de arte moderna, departamento das águias* (*Musée d'art moderne, département des aigles*) desenvolvido por Marcel Broodthaers entre 1968 e 1972 (THE MUSEUM..., 1999). Essa obra discutia a classificação ou categorização impostas aos objetos artísticos pelos museus. Seu projeto apresentava “coisas mundanas, de chapinhas a selos”, e sua sede foi desde a casa do artista até a *Documenta V* (SALCEDO DEL CASTILLO, 2008, p. 208; SPRICIGO, 2009, p. 80). Com esse projeto, o MoMA buscou criar uma ideia de maleabilidade e afirmava sua tentativa de se repensar. É importante citar que a curadoria de *O Museu como Musa* foi realizada por Kynaston McShine, do departamento de pintura e escultura da instituição.

De acordo com o curador Felipe Scovino (2013, p. 35), “a ironia associa-se ao descontentamento, passa a ser um ato político. Acho muito curioso como o meio da arte se refaz, se questiona, cria mecanismos. Ao mesmo tempo que critica e questiona, se autodenuncia e fatura”. Já Renato Rezende observa a relação do artista contemporâneo com o sistema capitalista como uma constante brincadeira de pega-pega, em que a postura do artista se modifica de acordo com o contexto.

O artista contemporâneo brinca de pega-pega com o dispositivo do capitalismo reificante, ou, mais grave do que isso: dedica-se a uma luta de guerrilha contra esse dispositivo, propondo ações e abordagens perturbadoras, frequentemente com os recursos do adversário (patrocínios estatais ou de grandes empresas etc.), travando um combate cruel, dialético e sutil, sem campos definidos, no qual o mesmo posicionamento e o mesmo signo podem, de acordo com o contexto, o tom e o momento, significar resistência ou rendição, provocação ou colaboracionismo, liberdade ou traição (REZENDE, 2013, p. 12).

A busca por formatos alternativos de exposição também aparece como justificativa para a criação dos chamados “espaços independentes”. O movimento dos espaços alternativos apareceu nos Estados Unidos no final da década de 1960 (WU, 2006, p. 63). Assim como a proposta da Rex Gallery, procurava-se oferecer uma possibilidade dentro do sistema de arte – então composto por museus e galerias comerciais – que ainda não absorvia as produções mais experimentais daquela época, como a arte conceitual e a performance. “Tal como as cooperativas de artistas da década de 1950, o movimento de espaços alternativos foi resultado direto de um desejo dos artistas de assumir o controle sobre a disseminação e a distribuição de sua produção artística” (WU, 2006, p. 64).

No Brasil, os espaços independentes começaram a surgir em maior número no final dos anos 1990, em conjunto com as iniciativas de coletivos de artistas. Na cidade de São Paulo⁶, os pioneiros que continuam em funcionamento (em 2014) são a Casa da Xiclet, inaugurada em 2001, e o Ateliê 397, fundado em 2003. De acordo com Kamilla Nunes, que publicou a pesquisa “Espaços autônomos de arte contemporânea”, esses locais são nomeados por uma terminologia diversa: “‘espaços autônomos’, ‘espaços independentes’, ‘espaços alternativos’, ‘espaços autogestionados’, ‘espaços experimentais’” (NUNES, 2013, p. 47). A variedade de nomes ou a dificuldade de formatar a especificação dessas instituições sinaliza a diversidade dos modos de gestão e financiamento, o conteúdo da programação e até as estruturas físicas (NUNES, 2013, p. 47).

Thais Rivitti (2012, p. 4), uma das curadoras do Ateliê 397, afirma que a atuação dos espaços independentes é desenvolvida por meio da busca de lacunas no circuito tradicional da arte.

Podemos pensar o papel experimental dos independentes nos seguintes termos: um questionamento acerca da forma exposição como forma privilegiada de conhecer a produção de um artista, uma recusa em apartar das discussões propriamente estéticas os embates financeiros e administrativos que o mercado da arte coloca e, por

6 É importante citar os seguintes espaços em outras cidades brasileiras: o Torreão funcionou em Porto Alegre de 1993 a 2009; o Alpendre existiu em Fortaleza de 1999 a 2012; o Capacete Entretenimentos, Rio de Janeiro, foi criado em 1998; o Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA), Belo Horizonte, foi criado em 2001; o Grupo de Interferência Ambiental (GIA), Salvador, o Projeto Figura, Rio de Janeiro e o B.A.S.E., Fortaleza, foram criados em 2002; o Branco do Olho, Recife, e o Espaço ARCO, Florianópolis, abriram em 2004.

fim, uma escolha em ter como aliados, como parceiros que permitem a continuidade do projeto, não o setor público ou o setor privado, mas os próprios beneficiários das ações que promovem (artistas, curadores, pesquisadores e interessados em arte) (RIVITTI, 2012, p. 5).

Entretanto, em *Espaços independentes*, outra publicação organizada pela equipe do Ateliê 397 – que na época incluía, além de Rivitti, Carolina Soares, Cesar Rivitti, Isabella Rjeille, Marcelo Amorim e Mariana Trevas –, a atuação desses espaços é definida no futuro do pretérito.

[...] em tese, esses espaços independentes deixariam de estar submetidos a injunções de diferentes ordens – econômica, política ou social – para atuarem de maneira mais livre. Isso implicaria novas articulações a partir de uma atitude reflexiva sobre o papel que esses lugares assumem no contexto contemporâneo” (RIVITTI *et al.*, 2010, p. 13).

A conjugação verbal da citação anterior (que indica a forma como as coisas deveriam ser, mas que não acontecem na prática) e a amplitude das nomeações refletem a necessidade sentida por esses espaços de estabelecer algum tipo de relação com o circuito de arte contemporânea. De acordo com o curador e crítico de arte Jorge Sepúlveda (*apud* NUNES, 2013, p. 46), “todas as gestões independentes estão condenadas inevitavelmente a se converterem em instituições ou a desaparecer. Porque uma vez que houver um vocabulário comum, será gerado um certo tipo de procedimento, e os espaços se converterão em instituições”. Um posicionamento realista perante o circuito de arte contemporânea é a descrição do Ateliê Aberto, Campinas, um dos primeiros espaços que foram criados no Estado de São Paulo por Samantha Moreira e Reginaldo Pereira em 1997.

Entendemos que o termo independente foi superado por outros que definem melhor estes espaços. Independente traz uma inverdade. As iniciativas e suas gestões dificilmente são independentes. Elas de fato partem da *disponibilidade* de tempo de pessoas com um interesse comum que formam um grupo, que por sua vez está *interconectado* a uma série de outros organismos (empresas, instituições públicas e privadas, clientes) e *depende* de uma série de atores, fatores e contextos (envolvendo amigos, apreciadores, frequentadores, vizinhos, familiares e parceiros de toda espécie) para existir,

sobreviver. O Ateliê Aberto é *autônomo, autogerido* (todos os seus integrantes participam ativamente da gestão) e *interdependente* (NUNES, 2013, p. 52, grifos meus).

A descrição do espaço envolve as palavras “interconectado”, “depende” e “interdependente”, que explicitam a existência da rede. É a partir de sua ativação e da “disponibilidade” de seus gestores que o Ateliê Aberto, assim como outros espaços semelhantes, desenvolve as suas atividades.

A curadoria de programação desses espaços vai além das exposições, incluindo residências, mostras de processos, debates e outras atividades baseadas no diálogo, produção de publicações, mostras de filmes, performance, música etc. Em geral, suas proposições são mais experimentais e não são engessadas pela lógica das instituições tradicionais. Reconhecem, porém, a sua participação no mesmo circuito da arte e essa atuação acontece de duas formas: “friccionando com instituições e galerias, mas também indicando novos caminhos possíveis” (RIVITTI *et al.*, 2010, p. 14).

Esses espaços, entretanto, enfrentam dificuldades financeiras para manter sua programação sem seguir a lógica comercial do mercado. Por isso, a atividade do curador também engloba a busca constante de mecanismos de financiamento, parcerias e outras formas para viabilizar as atividades. Rivitti e colaboradores afirmam que a continuidade desses espaços está sempre “por um fio”.

No lado da vida prática, o grande “x” da questão parece ser como um local que não tem, *a priori*, nenhuma dotação orçamentária, nem uma ligação grande com o mercado de arte (embora ações de venda de trabalhos de arte, sempre a preços quase simbólicos, despontem aqui e acolá), parece ser um grande desafio também. E, sobretudo, como não burocratizar as atividades, como não deixar que o cotidiano desses espaços seja completamente voltado para o pensamento de como sustentá-lo, como pagar seus colaboradores, como arrecadar fundos para fazer as atividades e projetos. Estas são perguntas que permanecem sem resposta. Sim, porque a viabilidade desses espaços é sempre uma pergunta: “Será possível? Como?” (RIVITTI *et al.*, 2010, p. 14 e 15).

Uma das estratégias para viabilizar a programação desses espaços, em geral gratuita, são as leis de incentivo, que permitiram a realização, por exemplo, das

duas publicações citadas, que oferecem um panorama dessa espécie de iniciativa. *Espaços Independentes* foi organizada pelo Ateliê 397 com o apoio do edital *Conexões artes visuais*, realizado pela FUNARTE com o patrocínio da Petrobrás; *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea* foi desenvolvida por Kamilla Nunes a partir da *Bolsa FUNARTE de estímulo à produção em artes visuais*. Outra forma de financiamento são as parcerias com outras instituições, públicas ou privadas, e com colaboradores. Por exemplo, a partir da doação de obras por artistas, são realizados leilões e venda de múltiplos. Os espaços também comercializam bebidas e comidas durante os eventos, vendem publicações e alugam salas. Observa-se que a ativação de redes de colaboração é constante, mas a maior dificuldade é “manter uma estrutura física e profissional que possibilite os encontros, sem perder o caráter crítico e experimental” (NUNES, 2013, p. 75).

Outro procedimento interessante é explorar as práticas de comunicação, como a Casa da Xiclet, um espaço que se divulga a partir de *slogans* irônicos. Adriana Alves Matos Duarte, ou a Xiclet, criadora do espaço que é uma mistura da sua própria casa e galeria, define-o como “sem curadoria, sem seleção, sem juro, sem jabá, sem entrada, sem patrocinador e sem saída” (ESPAÇOS..., 2012, p. 14). Os artistas podem participar das chamadas para exposições pagando uma taxa de ajuda de custo (que inclui espaço expositivo, divulgação, montagem/desmontagem, atendimento, iluminação, vendas, evento de abertura). Em 2014, os pagamentos variavam de R\$100,00 a R\$750,00, de acordo com o tamanho da obra e do espaço escolhido para a participação em mostras coletiva (CASA DA XICLET, 2014).

Xiclet chamou a atenção do público através da internet, de algumas matérias publicadas pela imprensa e do apoio do Mapa das Artes, mas, principalmente, por conta dos irônicos títulos das exposições. Fez referências às Bienais de São Paulo: *26ª Bienal de Cu é Rola* (2004); *Quero ser Amiga da Lisette* (2005) – Lisette Lagnado seria curadora da Bienal de São Paulo do ano seguinte – *27ª Bienal da Casa da Xiclet – Como Viver Longe* (2006) – nesse ano a Bienal de São Paulo tinha o título *Como Viver Junto*; *Bienal Tô Cheia – Not Good Enough* (2008) – a edição da Bienal de São Paulo desse ano ficaria conhecida como a Bienal do vazio; *Não seja Bienal – Não Seja Marginal* (2012). Seu humor ácido também contemplou outros eventos do circuito da arte como *I Bienal MerCUSul* (2005); *X-Filet – Festival Internacional da Linguagem Eletrônica Tutti-Fruti* (2006 e 2008) – o título fazia referência ao FILE - Festival de Linguagem

Eletrônica; *Rumos-Não-Rumos-Prumos – Curadoria da Não Curadoria* (2009) – referência ao programa de mapeamento e exposições promovido pelo Itaú Cultural. Além disso, a Casa da Xiclet contém algumas obras do artista Nelson Leirner, que recebeu homenagens nas exposições *Bienal, Eu Quero Ser Nelson Leirner* (2002) e *Feliz Aniversário Nelson Leirner* (2006) (CASA, [200-]).

A curadoria da Casa da Xiclet abre espaço para novos artistas ao mesmo tempo que se insere no mercado através da ironia em relação ao circuito. Esse procedimento traz à luz o fato de que é necessário sim fazer parte da rede de alguma forma, rede esta que também inclui o que é considerado alternativo. Por exemplo, a Casa da Xiclet, em parceria com o jornalista e crítico Celso Fioravante e o Mapa das Artes, realiza o *Salão dos Artistas sem Galeria* desde 2010; mais que isso, a edição de 2013 recebeu o apoio da Galeria Zipper, focada em jovens artistas, que sediou uma parte da exposição.

A flexibilidade do papel do curador

Devemos pensar, por fim, a multiplicidade do papel do curador. A definição proposta por Harald Szeemann de *Ausstellungsmacher* – aquele que organiza uma exposição – engloba as funções de “administrador, amador, autor de introduções, bibliotecário, gerente e contador, animador, conservador, financista e diplomata”. De acordo com Hans Ulrich Obrist essa lista só tende a aumentar e deveria incluir também “as funções de vigilante, transportador, comunicador e pesquisador” (OBRIST, 2010, p. 42).

Moacir dos Anjos (*apud* TEJO, 2011, p. 35), curador da 29ª Bienal de São Paulo ao lado de Agnaldo Farias, ressalta a flexibilidade das possibilidades de atuação de um curador, principalmente no Brasil, onde o aprendizado da profissão é empírico.

A atividade em curadoria requer várias habilidades – e não apenas o conhecimento específico em História e Teoria da Arte. Requer uma atualização constante numa área de interesse, seja geográfica, seja temática, sobre um campo específico da produção artística. Requer também a habilidade em expor visualmente, em dispor das obras num espaço expositivo, seja ele qual for. E, por fim, requer uma capacidade de apreensão discursiva do objeto de trabalho e de suas contiguidades através da palavra, seja escrita ou falada (ANJOS *apud* TEJO, 2011, p. 35).

Da mesma forma pode ser observado o conceito de “curador-etc”, proposto pelo artista, crítico, curador e professor Ricardo Basbaum. No desenvolvimento de seus textos e trabalhos, Basbaum discute a recepção e o espaço expositivo, nos quais os termos “espectador”, “curador” e “artista” confundem-se. Explora o circuito “criação + recepção” de forma lúdica, sensorial e conceitual através de palavras, diagramas e objetos. No início dos anos 2000, Basbaum escreveu o texto *Amo os artistas-etc* como resposta ao projeto do curador Jens Hoffmann para discutir a seguinte proposição: “A próxima Documenta deveria ser curada por um artista”. Apesar dessa publicação focar o conceito de “artista-etc”, conforme o próprio título do texto, o autor define também a sua visão sobre o papel do curador:

[...] quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos ‘curador-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc) (BASBAUM, 2013, p. 167).

É a partir das mais diversas possibilidades de “conectar-se” que o curador desenvolve seus projetos. Entretanto, o conceito de rede aqui apresentado ressalta uma instabilidade na constituição dessas conexões. Este capítulo procurou observar a complexidade de relações que envolvem o circuito de arte contemporânea. É possível pensar, a partir das propostas citadas no último subcapítulo, que não existe mais uma separação dicotômica entre dentro e fora do circuito de arte. Há uma rede ampla constituída por diversas camadas que ora se conectam, ora se desconectam.

Diante desses múltiplos desdobramentos que englobam a atividade do curador, faz-se necessário a esta pesquisa estabelecer um recorte. Observar-se-á, então, quais são os procedimentos curatoriais desenvolvidos para transformar uma ideia inicial em exposição e materializar um ensaio visual e/ou audiovisual.



Curadoria como discurso histórico

As relações entre a curadoria e a história são observadas por meio de duas perspectivas neste livro. A primeira apresenta ações curatoriais que discutem as formas de leitura da história da arte. A segunda enfoca a responsabilidade do curador perante a construção da história do presente e a releitura do passado, e sua respectiva organização de documentos e arquivos. Este capítulo busca, desse modo, mapear procedimentos curatoriais que reveem a construção do discurso histórico através desses dois olhares que, obviamente, não se excluem.

A complexidade do papel de curador envolve diversos modos de atuação. É importante lembrar que o propósito desta pesquisa não é apresentar uma definição fechada sobre curadoria. O objetivo é mapear os procedimentos curatoriais considerando a rede complexa que abrange estas ações. Um ponto de partida é a definição apresentada por Paulo Herkenhoff, que auxilia a compreensão do procedimento das exposições temáticas a ser discutido posteriormente.

Curadoria é um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, produz algum tipo de estranhamento, capaz de mover o conhecimento. No oposto, a curadoria do tipo modelo Chanel, isto é, nenhuma ousadia e só reiteração de certezas elegantes. Curadoria pode ser um jogo do sensível com a obra de arte, buscar um diálogo poético, mas sem perder a perspectiva crítica (HERKENHOFF, 2008, p. 24, grifo meu).

O procedimento de produção de sentidos e significados por meio de uma exposição permite compreender o conceito de curadoria como uma esfera crítica do

pensamento desenvolvida em relação às possibilidades de presença de cada obra (HERKENHOFF, 2008, p. 24). Pode-se observar na definição de Herkenhoff uma vontade de não definir a ação curatorial como verdade absoluta ou final. A afirmação de uma “projeção temporária” indica um movimento, uma constante transformação ou uma possibilidade entre várias outras para a construção de “sentidos e significados” por meio dos trabalhos artísticos. E, através da proposição de produção de “estranhamento”, evidencia-se a relação que a curadoria estabelece com o outro, ou seja, com o público. Ao considerar-se a possibilidade de uma curadoria “mover o conhecimento” em conjunto com o desenvolvimento de um “diálogo poético” e de uma “perspectiva crítica”, pode-se compreendê-la como produção de conhecimento sob o ponto de vista do pensamento complexo proposto por Edgar Morin. De acordo com o pesquisador francês:

[...] o conhecimento não é um simples produto: dispõe de potencialidades geradoras-organizacionais, não somente ao nível dos paradigmas, axiomas, postulados, esquemas, concepções, mas mesmo ao nível das informações. Além disso, está ativo e presente na autoprodução permanente da sociedade, que se desenrola a partir das interações entre indivíduos, comportando sempre uma dimensão cognitiva (MORIN, 1998, p. 107).

A produção de conhecimento como um sistema pressupõe essa perspectiva relacional de interações dos elementos que compõem uma curadoria. Desse modo, os procedimentos curatoriais são as ações que “especificam” uma ideia, um conceito ou um *statement curatorial* (a relação entre curadoria e espaço expositivo será discutida de forma aprofundada no terceiro capítulo). De acordo com o *Cambridge Dictionary*, a palavra inglesa *statement* significa “algo que é dito ou escrito oficialmente, ou uma ação realizada para expressar uma opinião” (STATEMENT, 2024, tradução minha⁷). A expressão *statement curatorial* pode ser compreendida como a afirmação de um conceito amplo que engloba os princípios direcionadores do projeto poético de uma curadoria. De acordo com a teoria dos processos de criação em rede, proposta por Cecilia Almeida Salles:

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade que

7 “Something that someone says or writes officially, or an action done to express an opinion”.

determinados eventos ocorram. Nesse espaço de tendências vagas está o *projeto poético do artista*, *princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras*, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação. Este projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista (SALLES, 2010, p. 46, grifo meu).

De acordo com a complexa definição de processo de criação defendida por Salles, pode-se substituir na citação acima a palavra “artista” por “curador” para compreender a composição da diversidade dos princípios direcionadores de um *statement curatorial*. Esses princípios são abordagens conceituais oriundas da estética, da história da arte, da filosofia, da sociologia, da comunicação e/ou que partem da observação do mundo contemporâneo e de sua respectiva produção artística. A organização desses elementos constitui o projeto poético da curadoria; são proposições teóricas que se manifestam nas ações do curador: “em suas escolhas, seleções e combinações” (SALLES, 2011, p. 46).

Apesar de muitas vezes esses conceitos amplos expressarem proposições vagas ou abstratas, ganham fisicalidade através das exposições. É importante lembrar que o desenvolvimento de um *statement curatorial* também depende do espaço expositivo, do orçamento e de outras conexões com a rede de arte contemporânea, conforme discutido no primeiro capítulo. A discussão sobre o *statement curatorial* atravessa todos os capítulos deste livro, pois, além de ele ser o foco inicial da pesquisa, é na ativação desse procedimento que o curador se manifesta como sujeito.

Exposições temáticas

O procedimento de desenvolver um *statement curatorial* é decorrente de um modelo de organização de exposições que parte de um tema, proposição que caracteriza boa parte das mostras de arte contemporânea. As exposições temáticas algumas vezes substituem, e outras vezes são trabalhadas em conjunto com o modelo moderno que envolve apresentações cronológicas, construções de linha do tempo, separação entre

salas por períodos ou estilos etc. De acordo com Meijers (1996, p. 19), a categorização por estilo era considerada na história da arte como a chave para a compreensão de um trabalho, como o seu idioma expressivo. Entretanto, a arte contemporânea engloba uma multiplicidade de formas, linguagens e meios. Uma exposição baseada nas premissas de linhas separadas de desenvolvimento, isto é, de estilos diferentes, não condiz com essa diversidade, já que o leque de possibilidades é ilimitado e fortemente subjetivo. Arthur Danto também observa em seu livro *Após o fim da arte* que a arte contemporânea não é um período que se caracteriza por uma unidade estilística ou outros critérios que poderiam ser utilizados “como base para desenvolver uma capacidade de reconhecimento”. “[...] O contemporâneo é [...] um período de informação desordenada, uma condição perfeita de entropia estética, equiparável a um período de uma quase perfeita liberdade” (DANTO, 1999, p. 34). Por esse viés, o autor identifica a ideia de apropriação, na qual tudo está permitido.

Em meio a estas bordas esfumaçadas do discurso histórico são desenvolvidas as exposições temáticas. A mostra que ganhou destaque por colocar em prática esse modelo foi a *Documenta V* em 1972. O curador Harald Szeemann propôs a organização de uma exposição que procurava apagar as noções tradicionais cronológicas e as leituras da história da arte por meio dos estilos. Szeemann queria mostrar, a partir da identificação de correspondências, a diversidade das expressões artísticas, não importando se os objetos eram derivados de diferentes períodos (MEIJERS, 1996, p. 19).

Para analisar o procedimento desenvolvido por Szeemann, é necessário apresentar a *Documenta*. Considerada uma das mais importantes exposições de arte contemporânea, essa mostra é realizada a cada cinco anos desde 1955 na pequena cidade de Kassel, Alemanha. Idealizada por Arnold Bode em conjunto com Werner Haftmann, surgiu em um contexto de reconstrução da Alemanha bombardeada durante a II Guerra. Como o principal museu de Kassel, o Friedericianum Museum, havia sido parcialmente destruído, propôs-se a organização de um “museu dos cem dias”, uma exposição temporária que procurava suprir as ausências. Na *Documenta*, assim como nas bienais, propunha-se expor um panorama do que havia de inovador na produção contemporânea internacional. A *Documenta*, porém, não adotou a tradicional organização através das representações nacionais, como a Bienal de Veneza e de São Paulo. A curadoria selecionava (e continua selecionando) as obras a serem expostas por critérios estéticos independentes da nacionalidade.

A *Documenta V*, com curadoria de Harald Szeemann em parceria com Jean Christophe Ammann e Bazon Brock, transformou o “museu de cem dias” – forma em que a exposição era organizada anteriormente – em um “evento de cem dias”, que deixava de lado pinturas e esculturas para exibir instalações, performances e *happenings*. Um dos destaques da mostra foi o *Escritório para a democracia direta*, no qual o artista Joseph Beuys conversou com os visitantes sobre política, estética e questões ambientais em cada um dos cem dias do evento, enfatizando que a realização do trabalho dependia da participação do público.

A curadoria de Szeemann para a *Documenta V* desenvolveu o tema *Questionando a realidade – imagens do mundo atual* (*Questioning reality – image worlds today*), dividindo-o em três categorias: 1) “Realidade da representação”; 2) “Realidade das coisas representadas”; 3) “Identidade ou não identidade da representação e das coisas representadas”. A primeira categoria englobava a realidade fictícia: o realismo socialista, a publicidade, o *kitsch*, os quadrinhos, a propaganda, a “iconografia da sociedade”, que incluía de bandeiras a selos e notas de banco, e a arte popular de monumentos e lápides. A segunda categoria apresentava os novos naturalistas americanos e os artistas pop. O tema foi ampliado para discutir as “mitologias individuais” por meio dos artistas Joseph Beuys, Bruce Nauman e Hermann Nitsch (JAPPE, 2013, p. 170). As “mitologias individuais” ressaltavam a configuração da emergente produção dos anos 1970, na qual cada artista deveria ser observado pelo seu trabalho especificamente, e não classificado ou validado através dos estilos ou “ismos” (como cubismo, minimalismo, surrealismo, dadaísmo etc.). O conceito de “mitologia individual” tinha sido utilizado inicialmente em uma exposição do artista Etienne-Martin que Szeemann organizou em 1963. “Devia postular 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” (SZEEMANN, 2010, p. 118). A terceira e última categoria da temática conceitual desta *Documenta* abrangia a arte processual, a arte conceitual e produções realizadas por pessoas fora do circuito da arte contemporânea, como crianças e doentes mentais (JAPPE, 2013, p. 170).

Desse modo, a *Documenta V* estabeleceu o modelo de exposição temática montada para ordenar e interpretar obras de arte de acordo com uma concepção curatorial. Este procedimento em que uma proposição conceitual funciona como guia para a organização da exposição foi e continua sendo adotado pelos curadores em

exposições dos mais variados tamanhos e assuntos nas últimas quatro décadas (ALTSHULER, 2013, p. 14). Meijers (1996, p. 8) também aponta a tendência de exposições “não históricas” a partir da *Documenta V*. Segundo a autora, o objetivo dessas curadorias é revelar as correspondências entre obras procedentes de períodos e culturas distintas. Essas afinidades atravessam as fronteiras cronológicas, bem como as categorias estilísticas convencionais estabelecidas pela história da arte. O curador é, então, responsável por formular um ensaio crítico através dos trabalhos artísticos. Apesar disso, a utilização desse procedimento ressalta a subjetividade e o poder do curador na construção de um discurso, na medida em que valida o que ele decidiu incluir em determinado momento. Por esse ponto de vista, as curadorias temáticas obtiveram críticas negativas pelo olhar dos artistas.

Na *Documenta V*, apesar de Szeemann preocupar-se em expor a produção recente sem enquadrá-la em categorias, defender a arte conceitual e criticar o circuito institucionalizado dos museus e galerias, alguns artistas questionaram a atuação curatorial. Considerando a importância da multiplicidade de visões para a documentação do processo de criação da exposição, Szeemann publicou no catálogo da *Documenta V* as críticas negativas desenvolvidas pelo artista francês Daniel Buren. No texto “Exposição como uma exposição” (*Exhibition as a exhibition*), Buren argumentava que a *Documenta* era uma exposição em que o curador agia como artista.

No presente caso, é a equipe da “*Documenta 5*”, dirigida por Harald Szeemann, que expõe (as obras) e se expõe (aos críticos). As obras apresentadas são toques de cor – cuidadosamente escolhidas – do quadro que compõe cada seção (sala) em seu conjunto. Há inclusive uma ordem nessas cores; elas são compostas em função do desenho/desígnio da seção (seleção) na qual se dispõem/apresentam. Estas seções (castrações) “toques de cor – cuidadosamente escolhidas – do quadro que compõe a exposição na sua totalidade e por seu próprio princípio, aparecem apenas sob a proteção do organizador, aquele que reunifica a arte, nivelando-a toda na joia/tela (*écran-écran*) que constrói. As contradições daí advindas são assumidas pelo próprio organizador, quando não por ele omitidas. É bem verdade, portanto, que é a exposição que se impõe como sujeito de si mesma, enquanto obra de arte (BUREN, 2001, p. 81).

Buren desenvolveu uma metáfora para o trabalho do curador ao relacionar cada obra de uma exposição a uma cor da paleta de um pintor. De acordo com Buren, Szeemann havia se aproveitado dos artistas para construir a sua própria obra de arte, a *Documenta V*. Outros dez artistas americanos – Carl Andre, Hans Haacke, Don Judd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson – assinaram uma carta publicada na revista *Artforum*, que defendia o direito dos artistas de controlar a exibição de seus trabalhos. No final, apenas Andre, Judd, Morris e Sandback não participaram da *Documenta*, e Smithson apresentou apenas um texto no catálogo. Em “Confinamento cultural” (*Cultural confinement*), Smithson criticava os museus, comparando-os a prisões.

A inclusão dos textos de Buren e Smithson no catálogo da *Documenta V* demonstra o início da abertura de um espaço no circuito da arte para a crítica às suas próprias instituições. Conforme já foi dito, nos anos 1960 e 1970 diversos artistas questionavam o espaço tradicional de exposições, como museus e galerias. No Brasil, um dos exemplos é a REX Gallery, citada no primeiro capítulo.

Aproximações temporais para construção de conceitos

Observa-se que a história da arte é um campo que vem sendo discutido e transformado na contemporaneidade. Diversos autores “têm contribuído para sua reformulação, tentando liberá-lo das amarras do historicismo, com sua temporalidade linear, homogênea e evolutiva, e dos exageros cientificistas, formalistas, sociológicos e iconológicos de algumas práticas historiográficas modernistas” (CAMPOS *et al.*, 2011, p. 10). Na aproximação da história da arte com a curadoria, pode-se observar também uma tendência de exposições que constroem reflexões por meio de relações que não são determinadas pelo contexto temporal. Diante dessa tendência de exposições temáticas “não históricas” desenvolvidas a partir do exemplo da *Documenta V*, este subcapítulo pretende observar mostras cujo *statement curatorial* é desenvolvido com o objetivo de materializar pensamentos que fogem do modelo de apresentação das obras em ordem cronológica. Desse modo, procura-se mapear procedimentos em que o percurso expositivo enfoca a discussão de um determinado conceito e estabelece linhas de cruzamento entre diferentes temporalidades.

Uma das mais importantes exposições brasileiras a desenvolver o procedimento de aproximação temporal para a construção de conceitos foi a 24ª Bienal de São Paulo, organizada pelo curador Paulo Herkenhoff e pelo curador adjunto Adriano Pedrosa. Em vez de eleger um tema, Herkenhoff trabalhou com um conceito, antropofagia, conforme descreveu em sua lista de primeiras ideias para a mostra. A oposição entre os significados das palavras tema e conceito é decorrente da própria história da Bienal. As edições anteriores elegiam um tema para ser desenvolvido pela curadoria. Em geral, tratava-se de uma ideia ampla que se consistia em um grande “guarda-chuva”. Por exemplo, Sheila Leirner trabalhou na 18ª Bienal o tema *O homem e a vida*; Nelson Aguilar desenvolveu o tema *Ruptura como suporte* na 22ª Bienal. Já Herkenhoff escolheu chamar a antropofagia de conceito, estabelecendo um diálogo com a arte conceitual, prática recorrente no início de sua trajetória. Entretanto, esse conceito e os temas escolhidos para as outras bienais são o ponto de partida para o desenvolvimento do *statement curatorial* (conforme explicado no início deste capítulo). O que diferencia, então, o uso de um tema ou de um conceito é o seu conteúdo. Vale observar as primeiras ideias de Herkenhoff para a 24ª Bienal:

1. Não haveria um tema, mas *um conceito*. Sou da geração da arte conceitual. Vi temas vagos que viraram geleia geral ou foram para o espaço e temas precisos solenemente descumpridos pelo universo de curadores envolvidos numa Bienal.
2. A Bienal trabalharia *uma questão da arte brasileira* que me parecesse à espera de uma reflexão histórica e avaliação de seu impacto na cultura contemporânea. Pensava em Oswald de Andrade: “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida”. Esta era uma função social e acadêmica naquele momento e ali residia um potencial.
3. O alvo da mostra seria o *público brasileiro*. Segundo dados da Bienal, *40% do público vinham pela primeira vez à exposição*. Isso também significava cruzar certas barreiras físicas simbólicas da exclusão social. Como acolher este público? Qual é a relação possível – e qual a ideal – com a sociedade?
4. *Momentos da história da arte brasileira: qual privilegiar?* Foram cogitados vários. O Barroco seria a resposta de Minas e das cidades da Costa; o Neoclássico, do Rio e de Belém. O percurso do nativismo à brasilidade modernista seria uma questão geral. O Modernismo me parecia vago e problemático, pois muitos de nossos artistas do

movimento não se sustentariam numa arena internacionalista. O Concretismo apresenta certo déficit de invenção. O Neoconcretismo esteve concentrado no Rio. A Tropicália não seria feita antes da Antropofagia. As resistências à ditadura poderiam gerar uma agenda produtiva.

5. *Ao definir que o conceito partiria da história de São Paulo, a Antropofagia se impôs por apresentar maior capacidade mobilizadora no plano internacional como diagrama de negociação das diferenças.* A ideia de homenagem a São Paulo orientou os convites a muitos curadores paulistas para salas ou núcleos expositivos ou para os ensaios. A cidade foi levada em consideração também na montagem, na escolha da capa dos catálogos e na ação educativa.

6. Aprendi com Fayga Ostrower *a noção de justeza*. Ela dizia que a relação entre texto (aqui, curadoria) e arte deveria ser de equilíbrio, isto é, sem sobras ou faltas, entre o que se enuncia e o que se vê. Escolher o conceito da Bienal implicaria em buscar sua realização ajustada até as últimas consequências.

Curadoria é um critério de verdade da indissociável relação entre o olhar e o pensamento crítico e demanda justeza entre ideias e obras expostas. Ler não é ver, diria Lyotard em “discours, figures”. Seria a Antropofagia uma questão ajustável ao exército de curadores envolvidos numa Bienal? Incidiam dúvidas sobre exequibilidade (conceitual, técnica, financeira etc.) do projeto.

7. Secretamente, eu queria servir o biscoito fino da arte brasileira. *Oswald desde cedo me propunha os parâmetros* (HERKENHOFF, 2008, p. 27 e 28, grifos meus).

Ao listar suas primeiras ideias, Herkenhoff apresentou os princípios direcionadores para a construção de seu projeto poético, ou o *statement curatorial*. Ao escolher que deveria partir de uma questão da história da arte brasileira que se relacionasse com a cidade de São Paulo, o conceito de antropofagia emergiu como possibilidade de estabelecer novas relações perante a produção artística internacional. No desenvolvimento de seu processo de criação, o curador elencou sete princípios curatoriais, que nortearam a organização dessa edição da Bienal. Dois princípios diziam respeito a aspectos mais gerais e indicavam os primeiros passos para o desenvolvimento do processo:

1. *O espaço vazio é metáfora do início da curadoria; é o grau zero de um pensar empírico sobre a arte.* Minhas principais perguntas diante do vazio eram: Como decidir

criticamente num processo tão acelerado? Como acolher amorosamente o objeto de arte? Como prestar-lhe assistência numa megaexposição?

2. *Alteridade curatorial*. [...] A Bienal deveria descobrir similitudes. Não mais deixar imperar o modelo positivista de uma história unívoca. A partir daí, *suscitar novas narrativas* (HERKENHOFF, 2008, p. 35 e 36, grifos meus).

Observam-se no segundo princípio os indícios do desejo do curador de repensar a história da arte já consolidada e propiciar novas leituras. Os princípios seguintes abordavam a questão do espaço e as possíveis ações curatoriais que poderiam relacionar espaços e obras de arte.

O terceiro princípio chamado de “imantação” inspirava-se nas ideias decorrentes dos “espaços imantados” propostos pela artista Lygia Pape. O conceito desenvolvido por Pape foi ampliado para “des-hierarquizar espaços e des-hierarquizar os países”. Com esse olhar, Herkenhoff (2008, p. 36) argumentou que “nenhum ponto do espaço de exposição deveria ser considerado morto, lugar de esconder obras de artistas medíocres”. Um exemplo da materialização dessa ideia foi a infiltração da *Trouxa*, trabalho conceitual do artista português radicado no Brasil Artur Barrio na sala de Francis Bacon.

Essa ação também exemplifica o quarto princípio, o conceito de contaminação. A ativação desse conceito aconteceu, por exemplo, por meio da exibição da escultura/objeto *TaCaPe* (1986-1997), do artista brasileiro Tunga, na sala do século XVI (HERKENHOFF, 2008, p. 30). Transformado em procedimento curatorial, o conceito de contaminação se tornaria uma das principais ações da 24ª Bienal de São Paulo por propiciar o estabelecimento de relações entre a história da arte brasileira e a mundial (ou melhor dizendo, a história tradicional universal que engloba a América do Norte e a Europa). Desta forma, o curador procurou “estabelecer um gesto dialógico, com a inclusão de uma peça forte de artista brasileiro na sala de outro artista europeu ou norte-americano” (HERKENHOFF, 2008, p. 36). Pode-se citar, a título de exemplo, a exibição de trabalhos de Lygia Clark e Mira Schendel em conjunto com os de Eva Hesse e Louise Bourgeois. A escultura em papel de arroz *Droguinha* de Schendel também materializava outro princípio curatorial ao propiciar a reflexão sobre “pequenos gestos” numa grande exposição (HERKENHOFF, 2008, p. 36).

Herkenhoff buscava desestabilizar a história já institucionalizada e, com isso, colocou a produção brasileira em evidência. “Curadoria [...] deve ser produção de

história. Uma Bienal de São Paulo será sempre o momento mais propício para que o meio artístico internacional reconheça a arte brasileira. A bienal se tornou um fator de legitimação” (HERKENHOFF, 2008, p. 31). Essa vontade de costurar novas leituras para a história da arte configurava outro princípio curatorial: a ideia de “gueto”. Desenvolvido a partir do trabalho de Cildo Meireles, esse princípio procurava configurar a Bienal como “um grande gueto da arte brasileira para desrecalcá-la” (HERKENHOFF, 2008, p. 36). Por fim, o último princípio trazia a ideia de adversidade:

7. *Adversidade*. A “Tropicália”, de Hélio Oiticica, me propunha pensar os fluxos de ideias plásticas e seus sentidos simbólicos na própria organização do espaço, em suas referências à adversidade e à precariedade. Fazer arte da adversidade significa, numa medida, enfrentar o canibalismo social. Essa é também uma tarefa do curador da Bienal de São Paulo (HERKENHOFF, 2008, p. 36).

Esses princípios curatoriais podiam ser observados principalmente na parte da exposição chamada *Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, na qual o princípio de contaminação era aplicado em diversas salas, apesar de elas serem nomeadas por períodos ou estilos, como *Século XIX*, *Dadaísmo* e *Surrealismo* etc. A exposição do Núcleo Histórico organizava-se, então, como um texto em que “as obras, ou alguns artistas e mesmo salas, estão aqui como argumentos diretos, indiretos ou para a necessária passagem entre dois momentos históricos” (HERKENHOFF, 1998a, p. 23). O Núcleo Histórico foi uma reinterpretação curatorial do que em outras edições da Bienal era organizado como Salas Especiais, nas quais eram expostas obras de artistas de destaque na arte contemporânea. Esse Núcleo ocupou todo o terceiro andar do pavilhão da Bienal e continha também um Espaço Museológico,⁸ no qual havia “controle de entrada separado do evento, uso de molduras especiais, vigilância ostensiva, presença de equipamentos de controle de umidade e temperatura e textos de parede que complementavam as informações necessárias à leitura” (MARTINEZ, 2002, p. 58).

8 Sobre a construção do discurso curatorial entre as obras e os textos de parede do Espaço Museológico, ver a tese *Textualização antropofágica: a curadoria do Espaço Museológico na XXIV Bienal de São Paulo*, defendida por Elisa de Souza Martinez no programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 2002.

O princípio de contaminação estava na articulação conceitual, na organização das obras e também nos catálogos, chamados de livros por Adriano Pedrosa, também responsável pela concepção editorial. Na tentativa de fugir do formato das tradicionais publicações que espelham as exposições ou seguem apenas uma função de catalogação, os quatro volumes surgiram como reflexão e problematização da 24ª Bienal, de acordo com a explicação apresentada por Pedrosa (1998, p. 548) na nota do editor. Os livros continham diversos textos de curadores e críticos convidados, assim como trabalhos de artistas produzidos especificamente para essa plataforma. Por exemplo, o livro da mostra *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.* era pontuado por obras de artistas do segmento de Representações Nacionais: Olafur Eliasson (Dinamarca), Soo-Ja Kim (Coreia) e Carlos Garaicoa (Cuba). No mesmo livro, havia fotografias captadas pela artista brasileira Rosângela Rennó em Tijuana, que foram posicionadas entre os Roteiros América Latina e os Roteiros Canadá e Estados Unidos.

É importante esclarecer que o princípio de contaminação surgiu como conceito, mas materializou-se em procedimento curatorial. Transformou-se em uma forma de ação que oferecia fisicalidade ao conceito inicial da 24ª Bienal, a antropofagia, que foi o ponto de partida para o desenvolvimento do *statement curatorial* da exposição. Na orelha do catálogo sobre o Núcleo Histórico, havia um pequeno texto intitulado *165, entre 1000, formas de antropofagia e canibalismo (um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo)*, que indicava o processo de discussão e reflexão sobre o *statement curatorial*. Esse texto não apresentava indicação de autoria, provavelmente com o objetivo de evidenciar as múltiplas possibilidades de leitura sobre o conceito de antropofagia e como elas foram construídas ao longo do processo de organização da Bienal. Posteriormente, Herkenhoff (1998b, p. 25) afirmou que essa lista partiu do conceito de densidade proposto pelo filósofo francês Jean-François Lyotard.

[...] a curadoria construiu uma lista fragmentada de significados e abordagens possíveis ao conceito. A lista é longa e incompleta e demandou constante expansão e edição, esclarecimento e elaboração, complexidade e apagamento. Algumas anotações são mais incipientes, outras epigramáticas, muitas se sobrepõem, às vezes se contradizem, mas todas estão de alguma forma inter-relacionadas. Durante um ano a lista cresceu e circulou como texto inacabado entre centenas de interlocutores que de alguma forma estavam envolvidos com a Bienal. Durante um ano a lista permaneceu aberta

a sugestões, adições, correções, mudanças, explicações e complicações da parte de todos, incorporando respostas em termos de questões, elucidações, reflexões, notas, citações e referências (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1998, grifo meu).

A proposta de uma autoria coletiva (25 curadores, entre brasileiros e estrangeiros, compõem os créditos do Núcleo Histórico) também é uma forma de materializar o princípio de contaminação. Essa vontade de ampliar a discussão do “conceito-tema” da Bienal evitando restrições à sua interpretação também aparecia na introdução geral escrita por Herkenhoff no catálogo do Núcleo Histórico.

Incentivamos a emergência de sua vastidão conceitual centrífuga como *montagem de um thesaurus*. Depois dessa aparente dispersão, estimulou-se o movimento centrípeto de cada curador. Estranhamente, a antropofagia ambivalente e polêmica propiciou em cada interpretação uma relação transparente curadoria/obra/público. Compreender a vastidão significou entender que *o Núcleo Histórico não seria uma enciclopédia do canibalismo nem que a Bienal esgotaria a questão*. Daí a opção por cortes, recortes, exemplos em deliberada exploração da ambivalência. Diferenciamos antropofagia, como tradição cultural brasileira, de canibalismo, prática simbólica, real ou metafórica da devoração do outro (HERKENHOFF, 1998a, p. 23, grifo meu).

Desse modo, a ideia de contaminação transformou-se em recurso criativo, em uma maneira do curador organizar as obras no espaço expositivo; tornou-se uma ação que oferecia fisicalidade a uma tomada de decisão. Já o conceito de antropofagia é um princípio estético que orientava o pensamento curatorial geral (ou o *statement curatorial*) da exposição.

A história da arte em revisão

Outro curador que procura desenvolver novos pontos de vista para a história é Tadeu Chiarelli, professor do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo e diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP durante os anos de 2010 a 2014. Ao longo de sua gestão no MAC-USP, Chiarelli organizou algumas curadorias em que

emergia uma leitura não cronológica e subjetiva a partir do acervo do Museu. Conforme apresentado no primeiro capítulo, esse acervo foi constituído inicialmente por obras do período moderno. Ao longo dos cinquenta anos de sua existência, o acervo foi ampliado com trabalhos contemporâneos e em 2013 totalizava cerca de dez mil obras. Questionado sobre a diferenciação entre os períodos das produções que compõem a coleção do MAC-USP, Chiarelli (*apud* CARVALHO, 2013) afirmou que “ser um museu de arte contemporânea é assumir uma atitude contemporânea perante o seu acervo, seja ele moderno ou contemporâneo”. O curador, que não acredita em artistas ou obras *highlights*, defendia que um trabalho ganha contemporaneidade à medida que é relacionado com outro no espaço expositivo e com a presença do visitante.

Com a perspectiva de que o acervo do MAC-USP permite uma revisão das narrativas canônicas da história da arte, Chiarelli procurou ativar pontos de vista sobre questões recorrentes da arte nos últimos anos nas mostras *O Agora, O Antes - Uma Síntese do Acervo do MAC, O Artista Como Autor/O Artista Como Editor e Para Além do Ponto e da Linha* (CHIARELLI *apud* CARVALHO, 2013). De acordo com Chiarelli (2013c), suas curadorias buscavam desnaturalizar “as narrativas mais comuns sobre a arte moderna e contemporânea, que tendem a tornar falsamente simples o que é, de fato, muito complexo”.

Essas três exposições foram realizadas na nova sede do MAC-USP no prédio projetado por Oscar Niemeyer que, ao longo de muitos anos, sediou o Departamento de Trânsito de São Paulo. Devido à sua configuração como museu universitário, as exposições do MAC-USP, ou a grande maioria delas, são resultados ou instrumentos de pesquisa de disciplinas lecionadas no MAC ou em outras instâncias da USP. Desse modo, para que as questões levantadas pelas mostras sejam sedimentadas, organizam-se períodos expositivos de, no mínimo, seis meses para que o público possa visitá-las mais de uma vez. Na nova sede, que vem sendo ocupada desde 2012, as grandes galerias apresentam mostras de longa duração, de um ano a um ano e meio. Já as pequenas galerias exibem exposições de cunho monográfico que privilegiam artistas cujos trabalhos são bem representados na coleção do MAC.

A mostra *O Agora, O Antes - Uma Síntese do Acervo do MAC* buscava aproximar obras modernas de contemporâneas dentro do próprio acervo do museu. No texto curatorial, Chiarelli (2013a) afirmou que seu objetivo foi “perturbar e ressignificar verdades consagradas”. A exposição procurou enfrentar “o problemático movimento

de reiteração/superação dos gêneros artísticos tradicionais dentro da arte contemporânea” (CHIARELLI, 2013c) e revisou gêneros tradicionais da arte, como alegoria, retrato, paisagem e natureza-morta a partir de obras realizadas entre meados do século XIX e a atualidade por artistas de diferentes nacionalidades que trabalham com técnicas diversas.

Por exemplo, na primeira sala de *O Agora, O Antes - Uma Síntese do Acervo do MAC*, que abrigava uma discussão sobre o retrato, estavam juntas as fotografias em cores sobre papel de Cindy Sherman (*Sem título n. 123*, 1983, e *Sem título (boneca com máscara)*, 1987/1992) e a pintura a óleo sobre tela de Anita Malfatti (*A boba*, 1915/16). Outra sala dessa exposição englobava os desenhos de carvão sobre papel de Flávio de Carvalho (*Minha mãe morrendo - n. 1 a 9*, 1947), o vídeo composto por diapositivos digitalizados de Antoni Muntadas (*Reflexões sobre a morte*, 1973) e a pintura a óleo e têmpera sobre tela de Alfredo Volpi (*Cristo*, s.d.), entre outras obras.

A mostra *O Artista Como Autor/O Artista Como Editor* procurava fugir de polêmicas que configuraram a história da arte recente, como o debate entre “figurativos x abstratos”, “abstratos líricos x abstratos construtivos”, “concretos x neoconcretos” etc. Buscava contrapor os artistas que reivindicam o gesto autoral, como Iberê Camargo (com a pintura a óleo sobre tela *Expansão*, 1964) e Ivens Machado (com as esculturas em concreto armado, tubo galvanizado e tela de arame *Sem título*, 1988); os artistas que ressignificam as imagens já prontas, como Nelson Leirner (com a pintura *off set* em cores sobre papel, óleo e tinta automotiva sobre papel colado sobre aglomerado de madeira *Pintura I*, 1964); e os artistas que promovem a dissolução da autoria através de trabalhos colaborativos, como Shirley Paes Leme (com o painel com diversos desenhos em emulsão filológica, parafina, lâmina de barbear e recorte sobre papel *Correr o risco*, 1998/2013), entre outros artistas (CHIARELLI, 2013b). O curador apresentou trabalhos realizados desde a II Guerra até os dias de hoje com o objetivo de convidar o público a discutir e repensar a questão da autoria. Desse modo, a temática da exposição (o autor/editor) é trabalhada tendo como foco o confronto de obras de diferentes momentos históricos.

Por fim, a exposição *Para Além do Ponto e da Linha* trazia trabalhos de artistas brasileiros e internacionais, modernos e contemporâneos, que procuravam ativar o plano bidimensional. De acordo com o texto curatorial, essa ativação ocorre por meio de obras que trabalham “seus elementos mínimos – a linha, o ponto, mas também a cor e a luz –, e outros que demonstram incômodo com tal reiteração e,

portanto, apresentam obras que atestam essa insatisfação com os limites do plano” (CHIARELLI, 2013c). Essas questões permearam toda a curadoria, mas, ao caminhar pelo espaço expositivo, podia-se observar que as linhas mais evidentes iam aos poucos esfumando-se, passando a um plano mais etéreo até constituírem as formas mais suaves nas obras da sala final da exposição. O percurso expositivo de *Para Além do Ponto e da Linha* era permeado pelas esculturas de bichos de João Loureiro (*Zoo-técnico (elefante, rinoceronte, burro, lobo e rato)*, 2009), feitas por planos de espuma em tamanho real. Para citar apenas uma sala, na primeira, as pinturas de Wassily Kandinsky (1942), Paulo Pasta (2012) e Alfredo Volpi (década de 1970) são desconstruídas pela *Escultura plana* de Fabiano Gonper (2009) posicionada no chão.

Nessas três mostras, observa-se um procedimento “anticronológico” e anacrônico. Chiarelli propôs uma leitura da história por meio de questões que se destacam, sejam elas formais ou sejam mais relacionadas aos procedimentos realizados pelos artistas: a dissolução dos gêneros, o esfumamento da ideia de autor e a revisão da bidimensionalidade. Apesar de não informado pelos curadores, pode-se encontrar tanto no procedimento de contaminação proposto por Herkenhoff como nas releituras da história da arte organizadas por Chiarelli ressonâncias da proposta de Szeemann para as exposições temáticas. O último defendia que a produção de arte contemporânea não se encaixava mais em categorias de estilos predeterminadas. Nessa vontade de questionar a observação moderna da história, o procedimento das exposições temáticas sobressai. Na 24ª Bienal de São Paulo e nas curadorias desenvolvidas por Chiarelli aqui citadas, foram organizados pensamentos expositivos que atravessavam diferentes períodos históricos ou linguagens artísticas. Essas ações, de alguma forma, acabam por esfumçar a divisão tradicional ao gerar outros tipos de conexões, principalmente, as conceituais.

É preciso fazer uma ressalva: apesar de as curadorias analisadas aqui trabalharem um formato não cronológico, a organização de exposições por meio de um percurso cronológico ainda é bastante recorrente. Em geral, é mais comum observar esse tipo de construção em exposições que enfocam a retrospectiva da trajetória individual de um artista. Neste livro, pode-se citar como exemplo *Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini*, com curadoria de Cristina Freire no MAC-USP, discutida no primeiro capítulo. Entretanto, o percurso cronológico também pode aparecer em exposições temáticas e/ou em coletivas com diversos artistas.

Outro exemplo da utilização do procedimento de aproximações temporais para a construção de conceitos é a ação educativa da exposição *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* em cartaz na Pinacoteca desde 2011⁹. Desenvolvida a partir da coleção da instituição, a mostra apresenta, em “forma cronológica, uma leitura da formação da visualidade artística e da constituição de um sistema de arte no Brasil desde o início do século XIX até meados dos anos 1930” (LIMA; CHIOVATTO, 2011, p. 3). A exposição foi dividida em diversos temas que correspondem à tradicional organização por salas separadas: a tradição colonial, os artistas viajantes, o ensino acadêmico, os gêneros da pintura – natureza-morta, os gêneros da pintura – pinturas históricas, os gêneros da pintura – retrato, os gêneros da pintura – paisagem, a pintura de gênero, das coleções para o museu, o nacional na arte.

Essa não é, a princípio, uma exposição de arte contemporânea, entretanto, o acesso ao seu conhecimento é trabalhado na proposta do Núcleo de Ação Educativa intitulada *Arte em diálogo*. A ação explora a possibilidade de relação de obras produzidas tanto em contextos modernos quanto contemporâneos no mesmo espaço expositivo. Segundo as organizadoras do projeto Anny Christina Lima e Mila Milene Chiovatto (2011, p. 11), “com o subtítulo ‘Observar imagens e relacionar ideias’, essa inserção busca ampliar o vocabulário visual da mostra e, ao mesmo tempo, propiciar estímulos que contribuam para um desenvolvimento autônomo da percepção e interpretação da arte”.

Em cada sala, foi construído um painel em que são exibidas as obras contemporâneas, perguntas e textos explicativos que propõem novas relações a partir dos “potenciais de identificação com o universo cultural dos visitantes” (LIMA; CHIOVATTO, 2011, p. 11).

Os textos apresentam os temas das obras, os materiais utilizados, o contexto da época de produção dos trabalhos e as diferenças entre as proposições artísticas contemporâneas e as outras pinturas de cada espaço. Por exemplo, na sala *Os gêneros*

9 Em São Paulo, são raras as exposições de longa duração. Provavelmente por motivos mercadológicos, gera-se uma demanda em que as instituições devem inaugurar uma nova mostra a cada um ou dois meses. Nota-se que, em geral, as matérias na imprensa são publicadas apenas na ocasião das aberturas. A Pinacoteca do Estado de São Paulo e o MAC-USP são exceções. A exposição *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* foi remontada e/ou atualizada algumas vezes na última década, mas sua proposta curatorial de dar visibilidade ao acervo e estabelecer novas relações com uma curadoria educativa, que exhibe obras contemporâneas, continua apesar das trocas das obras exibidas.

da pintura – paisagem – são exibidas obras realizadas no século XIX ou nas primeiras décadas do século XX. Para provocar a discussão ou as possibilidades de relação, são exibidos também os trabalhos: *Cartaz-poema* (Willys de Castro, 1959) e *Paisagens* (Felipe Cohen, 2009).

A partir de um referencial mais conhecido pelo público (as pinturas mais antigas), busca-se propiciar uma aproximação com trabalhos mais recentes. O mural apresenta perguntas como “Do que estas obras tratam? Qual é o assunto comum entre elas” (LIMA; CHIOVATTO, 2011, p. 66) que propõem pensar a paisagem com um olhar mais contemporâneo. O texto explicativo justifica que as últimas obras podem ser consideradas paisagens por remeterem a “espaços naturais ou construídos” (LIMA; CHIOVATTO, 2011, p. 69). Também são descritas as diferenças dos materiais utilizados e as formas de trabalhar a linguagem.

Outro exemplo pode ser observado através do segmento *Os gêneros da pintura – retrato –*, que também exibia trabalhos realizados no final do século XIX ou nas primeiras décadas do século XX. A leitura do gênero retrato é descrita de forma objetiva:

Em geral, quando vemos um retrato, podemos imaginar como seria a pessoa que aparece ali, suas características físicas e psicológicas. Podemos imaginar o que ela estava pensando ou sentindo quando foi retratada e também considerar até que ponto a imagem representada seria realmente parecida com o modelo. E complementamos essa percepção observando a situação em que está inserida, o cenário, os objetos que compõem a cena, sua pose etc. (LIMA; CHIOVATTO, 2011, p. 61).

O retrato tradicional é produzido por imagens figurativas e objetivas. Entretanto, as obras contemporâneas exibidas pela Ação Educativa desconstróem essa tradição. O *Autorretrato* (1976) de Marcelo Nitsche consiste em um objeto com luzes de lâmpadas vermelhas que interferem na identificação da imagem do artista que o compõe. Já a fotografia *Augusto de Figueiredo, ator – a recusa, esconder a identidade –* (1949/1952) de Fernando Lemos mostra um ator escondendo seu rosto com as mãos, evidenciando um desejo de não ser identificado.

Os trabalhos de Marcelo Nitsche e Fernando Lemos, em contraposição aos outros expostos na sala, permitem ao expectador refletir sobre questões trazidas pela contemporaneidade, como proposições mais conceituais, a multiplicidade dos

materiais e a confluência das linguagens na relação com outros momentos históricos. Essas obras são apresentadas através das seguintes perguntas: “O que estas imagens nos contam sobre as pessoas retratadas? A maneira como foram representadas influencia a forma como as imaginamos?” (LIMA; CHIOVATTO, 2011, p. 58). Essas questões conduzem o olhar do público a partir da definição da ideia de retrato já apresentada. A convivência dos trabalhos de Nietzsche e Lemos com as pinturas provenientes de um contexto histórico mais conhecido possibilita estabelecer relações que evidenciam as semelhanças da trajetória do gênero artístico. Ao identificar essas recorrências, o espectador pode, então, observar as diferenças. Ou seja, o contato com o que é desconhecido é mais fluido se essa ação está acompanhada por saberes adquiridos anteriormente. Esse procedimento repete-se em todas as outras salas da exposição.

A aproximação temporal para a construção de conceitos é um procedimento aqui utilizado para ampliar as possibilidades de leitura por meio de uma proposta do Núcleo de Ação Educativa. Esse caso também exemplifica que um modelo ou procedimento curatorial nem sempre aparece de forma isolada. Na prática, as ações curatoriais se sobrepõem, interconectam-se em uma perspectiva mais complexa de rede. A exposição *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* propõe uma leitura histórica e cronológica do seu acervo sob um viés de temas e gêneros consolidados. Entretanto, a Ação Educativa *Arte em Diálogo* organiza essa história de forma expandida ao exibir trabalhos recentes relacionados às produções mais antigas.

Reconstruções da história: documentos, arquivos e processos

Este capítulo procura apresentar procedimentos curatoriais para ressaltar que o curador também tem a incumbência de situar os artistas perante a história da arte, tarefa essa que lhe atribui grande responsabilidade perante a construção da história, na medida em que a inclusão ou exclusão de um trabalho em uma exposição pode ser lida como um registro histórico e significar a sua imanência ou o seu apagamento. Nesse sentido, a ação curatorial pode se configurar de dois modos: resgate de obras, processos e artistas cujas realizações encontram-se no passado; e dar visibilidade aos artistas do presente.

Os procedimentos curatoriais que procuram dar materialidade a essa responsabilidade podem ser observados na exposição *Galeria Expandida*, curadoria de Christine

Mello, realizada na Luciana Brito Galeria em 2010. Mello (2010) apresentava a exposição como uma “plataforma curatorial” que discutia os “espaços de visibilidade na arte”. Essa plataforma resgatava ações midiáticas, obras efêmeras, através de um procedimento que enfocava o registro e o processo. Para tanto, o texto curatorial partia da seguinte questão: “Em um contexto em que a produção artística é por natureza desmaterializada e transitória, a pergunta que transpassa é como abrigar tal produção numa galeria de arte?” (MELLO, 2010).

A plataforma curatorial era dividida em dois eixos. O primeiro, histórico, englobava ativações ou revisões históricas e a apresentação de obras inéditas dos artistas Analivia Cordeiro, Fabiana de Barros, Gilbertto Prado, Lucas Bambozzi, Regina Silveira e Ricardo Basbaum. O segundo eixo, chamado de novas vertentes, apresentava trabalhos dos jovens artistas Ana Paula Lobo, Bruno Faria, Cláudio Bueno, Denise Agassi, Esqueleto Coletivo e Paula Garcia. A plataforma incluía também um ciclo de depoimentos, debates¹⁰, performances e um jornal-catálogo¹¹. A organização dos eixos curatoriais já exemplificava a responsabilidade do curador perante a ação de dar visibilidade aos artistas. Mas é importante observar que Mello apresentava dentro de uma galeria comercial “trabalhos que geralmente ocorrem em ambientes fora dela, acontecem no espaço público, de natureza efêmera e midiática” (MELLO, 2010). Segundo a curadora e crítica de arte Paula Alzugaray (*apud* RAMIRO, 2010), que participou de um dos debates do evento, os procedimentos curatoriais adotados no projeto fazem “da galeria não apenas um espaço de comercialização da produção artística, mas também um espaço de produção documental, o que redefine o seu papel enquanto agente cultural ativo do seu tempo”.

O título da exposição associou o conceito de expandido à busca pelo estabelecimento de conexões entre as linguagens artísticas e “as experiências midiáticas acessíveis no nosso cotidiano (como as promovidas pela internet, televisão, telefonia móvel,

10 Os vídeos dos depoimentos e debates estão disponíveis em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/galeria-expandida/programacao. E os relatos dos depoimentos e debates estão disponíveis em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/galeria-expandida/relatos-criticos.

11 O jornal-catálogo foi realizado sob a coordenação editorial de Ananda Carvalho e pelos artistas Eduardo Verderame e Manuela Eichner. Está disponível em: <http://galeriaexpandida.wordpress.com/catalogo/>.

mídia *indoor* e *outdoor*, jornal, revista, cartaz, filipeta, adesivo, transmissão sonora e camiseta)” (MELLO, 2010). Alguns trabalhos expandiam o espaço para além dos limites da galeria: *Fiteiro cultural e free dance*, de Fabiana de Barros, aconteciam no *Second Life*; *Point de vue*, de Bruno Faria, estabelecia uma conexão entre Paris e a galeria Via Fax; *Casa aberta #3*, de Cláudio Bueno, conectava o espaço expositivo à televisão da sua própria casa; o vídeo *Passageiro*, de Denise Agassi, foi exibido em televisores que existem nos ônibus de transporte público de diversas cidades do Brasil.

Sob uma perspectiva da curadoria de processo, Mello procurava repensar a história da arte e a sua construção a partir do que é institucionalizado, conforme afirmou na abertura do debate *Galeria expandida: relações históricas*, relatado por Lucio Agra.

Christine Mello abriu a primeira série de debates do Galeria Expandida comentando as relações históricas ligadas ao questionamento do Institucional na Arte. Na sua visão [de Christine Mello], o encontro daquele dia poderia “remexer” um pouco a questão de um dos maiores dados institucionais que é a História da Arte. No eixo histórico, alguns artistas produziram “ações midiáticas ao longo dos últimos 40 anos”. Christine evocou as ideias de Peter Burger em “A teoria da vanguarda”: o efêmero, a cotidianidade, o questionamento da instituição e do objeto da arte seriam alguns dos conceitos que fundamentam esse debate.

Também sugeriu *pensar a História da Arte como produção de relações móveis, com ênfase no processo*. Asseverou que *a concepção de história deve envolver uma ideia de mobilidade*, de processualidade, crítica em relação ao presente. A ação proposta nessa exposição é “microcontextual”, “uma das temporalidades possíveis”. Christine sugeriu também a possibilidade de um processo de historização e des-historização, simultaneamente. Direcionar novos sentidos e sensações para o que costumamos chamar de História da Arte (AGRA, 2010, grifos meus).

Na busca dessas intersecções, a plataforma curatorial desenvolvia um espaço de diálogo “em estado laboratorial” ao englobar uma série de atividades que não se constituíam “sob o aspecto de obra acabada, no sentido convencional do termo” (MELLO, 2010). Além dos debates, os depoimentos eram procedimentos de profunda importância para essa ação. Em conjunto com os mais diversos materiais de processo – fotografias, vídeos sem edição, rascunhos etc. –, que estavam expostos na

galeria, os depoimentos funcionavam como uma maneira de reativar trabalhos realizados nos últimos quarenta anos. A ideia de mobilidade da história apresentada por Mello ganhava materialidade a partir da voz dos próprios artistas ao resgatarem em suas memórias as práticas desenvolvidas no passado. Por fim, os depoimentos, além de serem abertos ao público e transmitidos pela internet, tornaram-se registros, ou documentos nos arquivos de vídeo e relatos publicados no *site* Fórum Permanente.

É necessário abrir uma espécie de parêntese para uma observação mais detalhada sobre o Fórum Permanente: museus de arte; entre o público e o privado, desenvolvido desde 2003 como parte de um processo de pesquisa do Professor Martin Grossmann na Escola de Comunicação e Artes da USP. O *site* é “uma plataforma para a discussão crítica e também uma espécie de museu virtual”, em outras palavras, “uma versão híbrida de ágora, museu, arquivo, base de dados e centro de memória / referência” (GROSSMANN, 2011). Arquiva e torna público “registros textuais e em vídeo de todas as atividades empreendidas pelo Fórum Permanente e seus parceiros no campo da arte e da cultura” (GROSSMANN, 2011).

O *site* Fórum Permanente preenche uma lacuna na documentação de eventos – simpósios, encontros, congressos e debates – cujos temas abrangem a arte contemporânea, o museu, a curadoria e as mediações. Esse tipo de acontecimento muitas vezes é situado na efemeridade do presente, sem a produção de registros. Entretanto, esses são eventos que produzem e divulgam conhecimento, ou seja, apresentam a demanda de tornarem-se documentos acessíveis ao público. Os relatos críticos, vídeos, imagens e outras informações encontradas no arquivo do Fórum Permanente auxiliam nesta organização de dados históricos na efervescência do presente. Desse modo, esses arquivos configuram uma plataforma para um museu de registros na internet.

Voltando aos depoimentos produzidos na exposição *Galeria Expandida*, pode-se exemplificar sua importância por meio do trabalho *Pudim arte brasileira*, uma ação de panfletagem realizada por Regina Silveira na saída da Estação Sé de metrô, no centro de São Paulo em 1978. A artista fez cópias simples da receita do *Pudim arte brasileira* e, sozinha, distribuiu-as ao público que circulava pela estação. Essa ação de Silveira não foi fotografada ou registrada. A artista justificava que “naqueles anos considerava mais importante a distribuição em si, como estratégia para criar um desvio na indiferença do transeunte, uma estranheza na sua percepção, que o registro e a memória da ação” (SILVEIRA, 2010).

É importante contextualizar a ação de Silveira. Em 1978, o Brasil ainda vivia sob um regime de ditadura militar. Por outro viés, mais específico da arte conceitual, as ações realizadas nos anos 1970 tinham o cunho político de desmaterializar o trabalho artístico e de criticar a perspectiva institucional da arte, simbolizada pelos museus e, mais especificamente, pelos arquivos guardados em seus acervos. Nesse sentido, emerge o questionamento se o registro é necessário para a obra, para a história ou para ambos.

Cristina Freire observa que “a Arte Conceitual é um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em consequências no que diz respeito à definição de artista, dos modos de produção, recepção e circulação da arte”. Essas diferenças de leituras e materialidades provenientes da arte conceitual são capazes “de articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas institucionais” (FREIRE, 2006, p. 74). Ao identificar essa problemática, Freire compreende o “arquivo como uma metáfora” a partir dos pensamentos de Michel Foucault. Essa perspectiva permite observar que “as análises históricas não são continuidades a se estabelecerem como tradição e rastro, mas o recorte, a ruptura e o limite” (FREIRE, 2006, p. 73 e 74).

Regina Silveira explicou que uma das motivações para a realização do trabalho *Pudim arte brasileira* foi considerar “que esta ação seria uma forma alternativa de dar a conhecer uma arte – também alternativa – aos usuários do metrô, em fluxo permanente, da estação para a praça e vice-versa” (SILVEIRA, 2010). Por fim, Silveira termina seu depoimento afirmando que “agora, será preciso acreditar...”. Apesar da tendência subjetiva desse relato, ele torna-se documento do processo de trabalho da artista. Arquivados no site Fórum Permanente, os depoimentos realizados pelos participantes da exposição são agora registros disponíveis para a pesquisa histórica.

Com o passar dos anos e o barateamento dos equipamentos de captação audiovisual, cada vez mais são produzidos arquivos e/ou documentos que passam a integrar as ações efêmeras e/ou performáticas. A fotografia e o vídeo auxiliam como “suporte técnico e material e do lugar de um observador-testemunho” (COSTA, 2011, p. 31).

Os resultados em imagem das ações realizadas começariam em breve a aparecer de dois modos diferentes: como *simples registro* para a memória do trabalho efêmero e como trabalho de autonomia relativa, na medida em que, editadas em vídeo ou em

livro, as imagens remetiam a uma ação artística passada, ao mesmo tempo que alçavam *uma independência poética* (COSTA, 2011, p. 31, grifos meus).

De acordo com Costa, a sobrevida ou continuidade do trabalho ocorre de dois modos: apenas com a intenção de registro ou englobando também um desejo poético. Caberá ao artista refletir sobre a escolha dessas duas opções de acordo com a intenção de cada trabalho. Por parte dos artistas, observa-se, principalmente a partir dos anos 1990, o desenvolvimento da poética do arquivo que busca “dar vida aos resíduos” (COSTA, 2011, p. 31), desenvolvendo outras materialidades para ações efêmeras. Entretanto, sabe-se que o trabalho de arte é compreendido na esfera social, daí a demanda do curador de preocupar-se com a produção histórica e com o contato que os trabalhos desenvolvem com a esfera pública. O curador lida, então, com uma possibilidade de criar documentação e organizar certos rastros, produzindo história em diálogo com o presente.

A segunda modalidade para a poética do arquivo apresentado por Costa pode ser vista também sob a perspectiva da crítica de processo que compreende a obra de arte por meio de gestos em constante continuidade (essa questão será discutida de forma mais detalhada no quarto capítulo). Pode-se identificar na exposição *Galeria Expandida*, alguns trabalhos desenvolvidos por meio dessa linha de pensamento. Por exemplo, no dia da abertura, a artista Paula Garcia realizou a performance #1 (*da série corpo ruído*), na qual seu corpo é coberto por retalhos de ferros que, pouco a pouco, descolam-se e produzem um alto ruído. Garcia lida com “um movimento de retenção e de expulsão de estados físicos e subjetivos por meio das forças eletromagnéticas” (GARCIA, 2010).

No espaço expositivo da galeria, Garcia apresentou a fotografia #5 (*da série corpo ruído*) em grande formato (190 X 120 cm). A imagem partia da mesma pesquisa que a performance com ímãs de neodímio e retalhos de ferros. Entretanto, a artista realizou uma performance em estúdio e foi fotografada com equipamentos de alta qualidade. Dessa forma, a performance era expandida para pensar a sua relação com a mídia, na medida em que a artista construiu “uma imagem hiper-realista com um corpo que contivesse uma brutalidade fetichista”, discutindo o perfeccionismo do corpo na publicidade (GARCIA, 2010). A fotografia, ao constituir-se como objeto, dava continuidade à performance não apenas como registro, mas também sob um viés poético, da mesma forma que o segundo exemplo apresentado por Costa, citado anteriormente.

A exposição *Galeria Expandida* nos permite observar como a curadoria pode oferecer outras leituras para a história da arte, discutir sobre os processos de construção de arquivos e documentos dentro e fora dos espaços institucionalizados (no caso uma galeria de arte) e questionar sobre a ideia de arquivo perante trabalhos efêmeros e processuais. Também é importante comentar que *Galeria Expandida* foi organizada como uma plataforma de diálogo, procedimento que será apresentado no quarto capítulo. A curadoria não se restringia apenas aos trabalhos expostos, já que englobava a exibição dos diversos documentos de processos e outras ações comunicativas que, juntos, constituíam a exposição para além dos limites da galeria.

A possibilidade de os curadores produzirem arquivos ou diferentes modos de olhar para o trabalho de um artista também pode ser analisada sob a perspectiva do projeto *Arquivo para uma obra-acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*, organizado por Suely Rolnik. A curadoria consistia na realização de 65 entrevistas entre 2002 e 2010 no Brasil, França e Estados Unidos com pessoas que, de alguma forma, conviveram com a artista Lygia Clark. Dessas entrevistas, as vinte selecionadas foram editadas e compõem uma caixa com vinte DVDs,¹² produzida pelo SESC-SP. De acordo com Rolnik:

O projeto será o ponto de partida para revisitar a obra de Lygia Clark e problematizar as operações de arquivo, preservação, coleção e exposição desse tipo de prática artística, quando desejamos que persista como experiência viva. Uma tomada de posição na disputa que se trava hoje em torno dos destinos desse tipo de obra – entre sua morte anunciada e sua pulsação vital no presente – é o que será apresentado aqui (ROLNIK, 2011, p. 44).

Para analisar esse projeto é importante contextualizar a obra de Lygia Clark, conforme Suely Rolnik faz no pequeno livro que acompanha a caixa de DVDs. A

12 A caixa de DVDs *Arquivo para uma obra-acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto* contém entrevistas realizadas por Suely Rolnik com Caetano Veloso, Jards Macalé, Suzana de Moraes, Paulo Venâncio, Lula Wanderley, Ivanilda Santos Leme, Ferreira Gullar, Paulo Herkenhoff, Thierry Davila, Rubens Gerchman, Gaëlle Bossier e Claude Lothier, Christinne Ishkinazi, Lia Rodrigues, Hubert Godard, Julien Blaine, Anne-Marie Duguet, David Medalla, Guy Brett e Yve-Alain Bois.

trajetória da artista, que começou em 1947, pode ser dividida em duas fases. A primeira englobava seus trabalhos de pintura e escultura. A segunda iniciou-se em 1963 quando Clark desenvolveu *Caminhando*, que modificaria a condição do visitante de “espectador”, que contempla uma obra finalizada, para “participante”, que ativa a construção da obra como acontecimento. Nessa fase, “as investigações da artista persistiram na criação de proposições que dependiam do processo que mobilizavam no corpo daqueles que se dispunham a vivê-las como condição de sua realização” (ROLNIK, 2011, p. 45). Ou seja, o trabalho só existiria se provocasse uma experiência no público. Nessa perspectiva, a artista desenvolveu as séries *A casa é o corpo* (1967-1969), *O corpo é a casa* (1968-1970), *Fantasmática do corpo* (1972-1975) e *Estruturação do self* (1976-1988).

No trabalho de Lygia Clark, a experiência do corpo ganha destaque, embora muitas vezes as exposições de suas obras não englobem essa vivência. Há casos em que os chamados “objetos relacionais”, que compunham as ações propostas pela artista são “museificados” e exibidos em pedestais fechados por uma vitrine de vidro, procedimento que contradiz todas as proposições de Clark. Outras vezes são construídas réplicas para que o público possa manusear os objetos, embora o trabalho não se restrinja a esse gesto. Os espaços expositivos não desenvolvem as “condições para a atualização da experiência na qual essas ações ganhavam seu sentido” (ROLNIK, 2011, p. 54). De acordo com Rolnik, os trabalhos de Clark, principalmente *Estruturação do self*, não englobam “a presença de qualquer pessoa na posição de ‘espectadora’, exterior à obra e imune à experiência que ela supõe e mobiliza” (ROLNIK, 2011, p. 54). Além disso, há outros aspectos para que a obra se realize, como “o silêncio, a continuidade temporal e a intimidade muda entre corpos vibráteis” (ROLNIK, 2011, p. 54). As tentativas de reprodução dessas experiências no espaço expositivo tornam-se, então, esvaziadas de seu objetivo sensorial inicial.

A apresentação do gesto poético de Clark em uma curadoria é algo complicado, já que seus trabalhos não podem ser “objetificados” nem transformados em ações fragmentadas como normalmente são. Diante dessa inquietação, Rolnik procurou desenvolver procedimentos que repensassem a ideia de arquivo e pudessem ativar, de alguma forma, a memória sensorial despertada pela vivência dos trabalhos de Clark.

A ideia com a qual este arquivo e seus desdobramentos participam desse debate é que, se, de fato, *não há como reproduzir tais experiências a posteriori*, em compensação, *buscar maneiras de comunicá-las* impõem-se como tarefa incontornável se quisermos aproximar a poética pensante que as permeia e manter vivo seu poder de afetar o presente e de ser por ele afetado em novas experiências. Responder a essa exigência requer que se vá além de simplesmente reunir a documentação registrada na época, organizá-la e torná-la pública. Primeiro porque a própria organização do arquivo e o modo de sua apresentação não são neutros, mas também, e sobretudo, porque, isolados da experiência vivida nessas práticas, objetos, filmes e fotos das ações que elas implicavam tornam-se carcaças esvaziadas da vitalidade de uma obra para sempre perdida, na poeira de um *arquivo morto* – relíquias de um passado, destinadas a serem reverenciadas e classificadas nas rubricas da história oficial da arte (ROLNIK, 2011, p. 64, grifos meus).

As entrevistas realizadas por Rolnik procuravam construir um arquivo vivo, reconhecendo que tal arquivo não poderia reproduzir totalmente as experiências do passado. A curadora é também psicanalista e sua trajetória de mais de trinta anos de prática clínica trouxe uma perspectiva diferenciada para as entrevistas. “O objetivo era permitir que a força de acontecimento de que são portadores essa obra e o movimento cultural em que ela se inscreve pudesse estar viva, de modo a interagir com a produção artística na atualidade” (ROLNIK, 2011, p. 58). A fala de cada entrevistado traz lembranças que possibilitam perceber uma memória da sensação (ou uma memória do corpo) em relação ao trabalho de Lygia Clark. Mesmo sendo heterogênea e permeada pela subjetividade, cada fala oferece uma experiência (assim como os depoimentos da exposição *Galeria Expandida*). Ao assistir às entrevistas, o espectador vai paulatinamente percebendo certas tendências do processo criativo da artista.

As entrevistas também foram o eixo curatorial da exposição que Rolnik realizou em parceria com a curadora francesa Corinne Diserens na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006¹³. O título da exposição *Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento. Somos o Molde. A Você Cabe o Sopro* fazia referência a um texto escrito por Clark em 1968. De acordo com Rolnik (2006, p. 9), era uma “espécie de manifesto da atitude reivindicada

13 A mostra teve uma primeira versão no Museu de Belas Artes de Nantes (França) em 2005, ano Brasil na França.

pela artista desde *Caminhando*” pois, nesse texto, Clark explicava como compreendia as relações entre artista e público. “Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. [...] Enterramos a obra de arte como tal e solicitamos vocês para que o pensamento viva pela ação” (CLARK *apud* ROLNIK, 2006, p. 9). Com isso, a curadora reafirma o fato de as obras de Clark só se realizarem como acontecimento por meio da “temporalidade ilimitada da relação poética de seus receptores com os objetos que as compõem” (ROLNIK, 2006, p. 9).

Essa mostra tinha um percurso inverso ao cronológico, com o objetivo de relacionar as experiências conhecidas como terapêuticas e experimentais a toda a trajetória da artista, inclusive as pinturas e esculturas. A exposição trazia a instalação *A casa é o corpo*, objetos originais, réplicas, fotos, textos explicativos, documentários realizados com a artista, a possibilidade de vivenciar o trabalho *Caminhando*, pinturas e esculturas (ROLNIK, 2011, p. 60 e 61).

Como os vídeos das entrevistas representavam um papel central no desenvolvimento da curadoria, eles ocupavam o começo, o meio e o final da exposição, atravessando todas as fases da artista. Logo na entrada, eram mostrados fragmentos editados de cada fala. O segundo espaço consistia em uma sala que ficava depois do público ter vivenciado “as práticas que envolvem o corpo”. Nessa sala, as entrevistas eram exibidas na íntegra em horários programados. Na Sala da memória, localizada no final da exposição, as entrevistas eram disponibilizadas ao público para que assistissem em monitores com fones de ouvido no momento em que desejassem. “A ideia era que os filmes pudessem impregnar de memória viva o encontro do público com o conjunto de objetos e documentos expostos de modo a restituir-lhes o sentido – isto é, a experiência estética, indissociavelmente clínica e política”. Na Sala da memória, o visitante também encontrava materiais escritos e iconográficos que o convidavam a uma visão geral da trajetória de Clark e possibilitavam “refazer sua leitura do começo ao fim, agora no registro racional do tempo cronológico, mas que já não podia ser separado do registro poético da experiência que a exposição buscou propiciar em seu itinerário até aquele ponto” (ROLNIK, 2011, p. 62).

A proposição curatorial de Suely Rolnik, por meio da realização de entrevistas, buscou problematizar a organização e a viabilização ao público de arquivos e documentos, principalmente os que dizem respeito a trabalhos mais processuais. Rolnik desenvolveu procedimentos curatoriais específicos a partir da trajetória das ações

artísticas de Lygia Clark. Considerou-se a linguagem produzida pela artista e seus questionamentos conceituais como eixos estruturantes da curadoria. Desse modo, Rolnik trouxe para a ideia de arquivo e, conseqüentemente, para a história da arte, a possibilidade de serem lidos por camadas que emergem a partir da sensorialidade e da experiência subjetiva de cada um.

Ensaaios curatoriais

Este capítulo procurou refletir sobre curadorias que revêem a construção do discurso histórico. Seja por despertar novos pontos de vista, seja por diferentes aproximações conceituais ou seja por possibilidades diferenciadas da comunicação da ideia de produção de arquivo, elas acabam por destacar um procedimento não cronológico. A curadoria temática, desde as suas primeiras produções, como a de Harald Szeemann na *Documenta V*, emerge como eixo estrutural para a organização de exposições de arte contemporânea. Herdeira da arte conceitual, a curadoria temática desenvolve um pensamento sobre determinado assunto, configurando-se como um ensaio.

Para Adorno (1986), o ensaio na literatura vai contra o rigor formal, a escrita acadêmica e a metodologia tradicional cartesiana. O ensaio evidencia um caráter fragmentário e uma necessidade de experimentação ao caracterizar um exemplo concreto de como o pensar encontra ainda os meios para se realizar de maneira independente. Apresenta a linguagem como uma função expressiva de reflexão, o que se busca não é repetir o idêntico, mas mostrar a diferença. “A mais intrínseca lei formal do ensaio é a heresia. Na infração à ortodoxia do pensamento torna-se visível na coisa aquilo que, por sua secreta finalidade objetiva, a ortodoxia busca manter invisível” (ADORNO, 1986, p. 187). Essa relação existente entre a forma do ensaio e a liberdade de espírito aponta para um pensar que é expressão, e não posse de verdade, assim como a definição de curadoria proposta por Paulo Herkenhoff, citada no início deste capítulo. O ensaio “não começa em Adão e Eva, mas com aquilo de que quer falar; diz o que lhe ocorre, termina onde ele mesmo acha que acabou, e não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 1986, p. 168). Preocupa-se em “interpretar” em vez de “ordenar”. Sua liberdade reside no fato de poder dizer a coisa tal qual ela se apresenta ao autor e não aquilo que o pensamento é obrigado a afirmar em decorrência do que vem antes:

“seus conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último” (ADORNO, 1986, p. 168).

Aproximando a ideia de ensaio com a organização de curadorias de arte contemporânea, observa-se a materialização de um pensamento a partir da passagem do que é explicitado em um *statement curatorial* para o espaço expositivo. A liberdade do ensaio traz à luz reflexões não cronológicas e aproximações conceituais nas exposições que procuram repensar a história da arte canônica. Na aproximação aqui proposta, cada obra seria, então, um parágrafo, uma frase desse texto conceitual chamado curadoria. A rede que envolve a construção dessa escrita engloba os processos de criação dos artistas, os olhares multidisciplinares advindos da filosofia, a psicologia, a sociologia, a própria história da arte e toda a possibilidade de conexões entre pessoas e lugares do circuito das artes. A ideia de ensaio possibilita a experimentação e é importante para a construção das curadorias temáticas (ou um pensamento curatorial conceitual) ao opor-se a uma metodologia fechada.

As exposições analisadas neste capítulo basearam-se em procedimentos curatoriais que propuseram descontinuidades na história da arte e estimularam confrontos entre diferentes expressões artísticas. A intenção foi demonstrar que a curadoria pode ser uma forma de materializar questionamentos acerca dos pensamentos histórico e crítico, envolvidos na rede que compõe os processos artísticos. Há, portanto, diferentes propostas de reelaboração do discurso histórico¹⁴ a partir de conceitos curatoriais diversos, que envolvem tanto a exibição de trabalhos compreendidos como objetos, como a reorganização de arquivos, documentos e leituras de processos artísticos.

14 Há ainda outro procedimento que engloba remontagem de exposições históricas, como a curadoria *Outras Coisas Visíveis Sobre Papel*, desenvolvida por Paulo Miyada na Galeria Leme em 2012, que será discutida no terceiro capítulo. Outro exemplo também a ser analisado no mesmo capítulo é a *Expoprojeção 1973-2013*, curadoria de Aracy Amaral e Roberto Moreira S. Cruz realizada no SESC Pinheiros em 2013.

A espacialização de conceitos curatoriais

Os locais de exibição são uma das possibilidades de acontecimentos ou uma das finalidades da realização dos trabalhos artísticos. São, ao mesmo tempo, onde os trabalhos se modificam. Uma obra isolada num ateliê ou num acervo, por exemplo, tem um significado completamente diferente quando colocada em relação a outras obras e a outros espaços. E, na maioria das vezes, é no espaço expositivo que o público entra em contato com os trabalhos artísticos.

Este capítulo dedica-se a observar as redes curatoriais em conexão com os espaços expositivos. Busca observar uma diversidade de procedimentos em que o *statement curatorial*, a seleção e a articulação das obras discutem esses espaços. Com o intuito de compreender a curadoria como a elaboração de um pensamento complexo, procura-se exposições em que a ocupação do espaço não se esgota na ilustração do conceito curatorial, mas engloba diferentes materialidades para a espacialização de conceitos. Este capítulo se inicia com um breve histórico da montagem das exposições, apresenta os procedimentos curatoriais no espaço expositivo tradicional do cubo branco, reflete sobre os seus desdobramentos no cubo preto – que caracteriza os espaços dedicados a projeções, videoinstalações etc. –, observa as curadorias contextuais em espaços expositivos não tradicionais – locais públicos, onde a princípio não se espera a organização de uma exposição, como é o caso do projeto *Arte/cidade* –, e, por último, discute os procedimentos curatoriais no espaço *online*.

Primórdios: exposição por acumulação

A exibição de obras de arte esteve concentrada nos espaços da elite, como igrejas e palácios até fins do século XVIII (GONÇALVES, 2004, p. 14). O primeiro Salão de arte foi realizado em 1699 na Grande Galeria do Louvre, que por apresentar a forma de um cubo ficou conhecida como *Salon Carré* (CINTRÃO, 2010, p. 16). Nos Salões franceses, nas Exposições Universais, e em outras mostras realizadas até o início do século XX, predominou-se uma organização expositiva construída a partir do acúmulo de obras. Quadros eram pendurados em todas as paredes disponíveis (do chão até o teto), praticamente separados apenas por suas respectivas molduras e o sistema de perspectiva da pintura. Brian O’Doherty (2002, p. 6) descreve como os quadros eram exibidos: “as pinturas maiores vão para o topo (mais fáceis de ver a distância) e são às vezes distanciadas da parede para manter o plano do observador; os ‘melhores’ quadros ficam na zona central; quadros pequenos caem bem embaixo”. Pedestais, no meio das salas e próximo às paredes, exibiam esculturas ocupando a totalidade do espaço. Esse procedimento foi influenciado pelos Gabinetes de curiosidades, pequenas salas “onde eram expostos objetos de toda espécie, como animais empalhados ou vivos, conchas, moedas, louças, esculturas, enfim, produtos da natureza e do homem, muito difundidos na Europa, a partir de 1550” (CINTRÃO, 2010, p. 16).

Pode-se citar, entretanto, alguns exemplos de exposições que buscavam diferenciar-se desse formato expositivo. Em Nova York, as *Little Galleries of the Photo-Secession* – galeria cujo nome também era conhecido pelo número que ocupava na Quinta Avenida: 291 –, criadas em 1905 pelo fotógrafo Alfred Stieglitz, inovavam em suas propostas de expografia.

[...] as salas da Secession Galleries foram montadas de maneira a permitir que cada fotografia seja mostrada à sua melhor vantagem. A iluminação está concebida de forma que o visitante se encontra em uma luz suave, difusa, enquanto os quadros recebem uma luz direta do teto; as luzes artificiais são utilizadas como spots decorativos ao mesmo tempo em que prestam sua utilidade. Uma das salas maiores é mantida em tom oliva suave, a aniação que reveste as paredes é de um tom de oliva acinzentado; as madeiras e molduras similares em cor, mas consideravelmente mais escuras. As cortinas são de cetim de algodão oliva-sépie. A sala pequena é projetada

especialmente para mostrar gravuras em montagens de tons leves ou em molduras brancas. As paredes desta sala foram cobertas com anagem naturalmente desbotada; o madeiramento e molduras são de puro branco; as cortinas em tom suave. A Terceira sala é decorada em cinza azulada, salmão suave e oliva acizentado. Em todas as salas, as luminárias combinam com os revestimentos das paredes (STIEGLITZ *apud* CINTRÃO, 2010, p. 36).

Nessa descrição das salas das *Little Galleries of the Photo-Secession*, observa-se a criação de um cenário. As cores das paredes, das cortinas, das molduras e das luminárias eram delicadamente combinadas. A iluminação também era planejada para enfocar diretamente os quadros exibidos.

Já no Landesmuseum em Hanover, Alemanha, o diretor Alexandre Dorner, responsável pela reestruturação do museu de 1922 a 1937, reunia as obras em salas diferenciadas, criando um contexto de acordo com a sua época de origem. “As salas medievais, por exemplo, eram escuras, enquanto as do Renascimento, brancas com elementos estruturais da arquitetura” (CINTRÃO, 2010, p. 34). Dorner também organizava roteiros impressos com informações adicionais sobre as obras.

Os próprios artistas aos poucos começaram a buscar espaços expositivos. Courbet organizou um pavilhão particular em paralelo à Exposição Universal de 1855, e Manet também seguiu a mesma proposta na edição de 1867 (SALCEDO DEL CASTILLO, 2008, p. 39). Na virada para o século XX, mais grupos de artistas começam a considerar a relevância do espaço para a exibição de seus trabalhos. Os grupos das secessões e outros fundados em Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo defendiam “a arte como unidade” em defesa de mostras com poucos quadros na parede e sem elementos decorativos. Na secessão vienense de 1902, promovia-se a exposição como um projeto artístico em que arquitetura, obra de arte e montagem constituíam um todo construído principalmente através de uma luz uniforme e sem reflexos (SALCEDO DEL CASTILLO, 2008, p. 42). Já em 1913, artistas americanos organizaram a primeira grande exposição moderna em Nova York, a *Armory Show*. Apesar de a mostra seguir os padrões das grandes Exposições Universais, tecidos forravam os painéis e o espaço era decorado com plantas (CINTRÃO, 2010, p. 38 e 39).

O’Doherty, ao discutir a percepção do espaço na montagem das exposições, enumera alguns movimentos artísticos que influenciaram essa questão. As pinturas

expressionistas abstratas aboliram a moldura e promoviam a borda do quadro como uma possibilidade de diálogo com a parede. As colagens cubistas evidenciaram os múltiplos pontos de fuga e a descontinuidade da imagem. Os quadros impressionistas provavelmente causaram estranhamento nos espectadores, que se aproximavam e se afastavam na busca de compreender detalhes do tema (O'DOHERTY, 2002, p. 21, 35, 63).

O cubo branco e sua desconstrução

O crítico de arte alemão Walter Grasskamp escreve sobre a dificuldade de se afirmar com exatidão quando as paredes dos espaços expositivos passaram a ser pintadas de branco e quando as pinturas deixaram de preencher toda a parede. Grasskamp (2011, p. 78 e 80) defende que os museus alemães utilizavam uma série de elementos que constituíam a pré-história do cubo branco. Porém, a instituição que ficou conhecida por colocar em prática a tipologia museográfica do cubo branco foi o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), fundado em 1929. A montagem da primeira exposição, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, foi organizada por Alfred H. Barr Jr., diretor-fundador da instituição e responsável pelo projeto curatorial do museu. Com o objetivo de criar um espaço neutro de exibição, Barr Jr. revestiu as paredes com um tecido de algodão grosso de cor natural e pendurou as obras lado a lado um pouco abaixo da linha dos olhos do espectador. Na mostra *Exposição de Verão: pintura e escultura (Summer Exhibition: painting and sculpture)*, o diretor colocou etiquetas informativas sobre as obras e bancos situados no centro da sala (CINTRÃO, 2010, p. 40 e 41).

A partir do procedimento adotado pelo MoMA, convencionou-se que as exposições de arte moderna demandavam uma cenografia neutra.

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. [...] *Sem sombras, branco, limpo, artificial* – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras

de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes (O'DOHERTY, 2002, p. 4, grifo meu).

O modelo do cubo branco tornou-se o mais recorrente na montagem das exposições no século XX. Esse procedimento é defendido por não apresentar outros elementos que poderiam desviar a atenção da obra de arte, mas é importante observar que o cubo branco é um símbolo das exposições de arte moderna.

As experimentações da arte contemporânea – principalmente a partir de meados do século XX, explorando linguagens artísticas, como a *land art*, a arte postal, a arte conceitual, a performance e o vídeo – questionavam esses espaços tradicionais de exibição. Diferentes inquietações levavam os artistas a repensar o objeto da arte: “o colapso da obra como presença plena, a inclusão do contexto como elemento da obra, a ampliação das bases da percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, a suspeita sobre a ontologia física dos suportes” (COSTA, 2011, p. 31). Diante de trabalhos que abordavam essas questões, a crítica da maioria dos artistas ao modelo do cubo branco era fundamentada no fato de que a neutralidade é inatingível.

É nos trabalhos artísticos que encontramos questionamentos ao cubo branco. Na instalação *1200 sacos de carvão*, exibida em 1938 na *Exposição Internacional do Surrealismo* em Nova York, Marcel Duchamp inverteu o espaço e trocou o teto pelo chão e vice-versa. Os sacos de carvão eram exibidos na parte superior da sala e embaixo havia um fogareiro iluminado por uma lâmpada. O artista também criou um jogo entre o ambiente externo e interno ao colocar portas giratórias na entrada da galeria (O'DOHERTY, 2002, p. 75). Outro exemplo é a intervenção *O vazio* – cujo título numa primeira versão experimental era *O isolamento da sensibilidade num estado de matéria-prima estabilizado pela sensibilidade pictórica* –, de Yves Klein, na Galerie Iris Clert, em abril de 1958. O artista pintou de azul a fachada da galeria, ofereceu coquetéis azuis aos visitantes, retirou todos os móveis do interior do local, pintou as paredes de branco e deixou as vitrines sem objetos (O'DOHERTY, 2002, p. 103). Na mesma galeria, em outubro de 1960, o artista Armand P. Arman apresentou *Pleno*, no qual preencheu totalmente o espaço com lixo, detritos e sucata (O'DOHERTY, 2002, p. 106).

Já em outubro de 1968, o artista europeu Daniel Buren colou faixas de tecido brancas e verdes na porta da Galleria Apollinaire, em Milão, lacrando a entrada do espaço (O'DOHERTY, 2002, p. 111). No final dos anos 1960, Gerry Schum propôs em Berlim

a *I Galeria Televisual*, que se resumia a apenas um objeto a ser exposto: o filme *Land art*, apresentando a produção de quatro artistas europeus (Richard Long, Jan Dibbets, Barry Flanagan e Marinus Boezem) e quatro norte-americanos (Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Michael Heizer e Walter de Maria) sobre a questão do espaço. A cerimônia de abertura da “galeria”, assim como o filme, foram transmitidos por um estúdio de televisão, inaugurando um espaço expositivo que ia além do espaço físico (SALCEDO DEL CASTILLO, 2008, p. 169 e 170). Nota-se, entretanto, que esses são exemplos de proposições criadas pelos artistas, e não por curadores ou diretores das instituições.

No contexto brasileiro, é importante citar o trabalho da arquiteta italiana Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Esse museu foi criado em 1947 por Assis Chateaubriand com a ajuda de Lina e seu marido, o *marchand* Pietro Bardi, na Rua 7 de Abril, centro de São Paulo. O espaço desenvolvia uma programação multidisciplinar, pois além de exposições de artistas brasileiros e estrangeiros, organizava-se cursos, apresentações de música e teatro. A arquiteta projetou a reforma do espaço expositivo, desenvolvendo um local funcional sem paredes e elementos decorativos. Na Itália, antes de vir ao Brasil, Lina trabalhou em uma revista, e suas experiências nesse campo influenciaram as suas proposições de organização museográfica: “painéis didáticos, em que ilustrações e fotografias acompanhadas de legendas e textos eram organizadas como em uma grande página de revista” (MAZUCHELLI, 2011, p. 35). Já que a constituição do acervo do Museu ainda estava em seu início, a proposta da arquiteta incluía reproduções com o objetivo de contextualizar as obras historicamente. No texto *Casas ou museus?* (1958), Lina defendia a importância da função didática para o museu moderno, e criticava a exposição de obras isoladas.

O complicado problema de um museu tem que ser hoje enfrentado na base “didática” e “técnica”. Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil. [...] Em termos, quais serão esses meios didáticos? Evidentemente, comentários escritos, breves e sumarentos, acompanhados de fotografias com referências não “doutorais”, uma espécie de comentário cinematográfico. Somente satisfazendo tais necessidades didáticas o museu poderá ocupar um lugar vital [...] (BO BARDI, 1958).

Essa função didática também foi considerada no projeto para a sede do MASP na Avenida Paulista. Lina procurou desconstruir a ideia de museu como um cubo

branco compreendido como um espaço sagrado que isola a arte do mundo. Para expor as obras da coleção do Museu, a arquiteta desenvolveu uma estrutura composta por cavaletes de vidro apoiados numa base de concreto. Espalhados pelo espaço expositivo – que também foi construído por paredes de vidro –, esses cavaletes eram organizados como uma “floresta”, possibilitando um percurso mais livre pelo visitante. Esse procedimento fugia da tradicional montagem cronológica dos museus clássicos europeus. “Visava transferir autoridade ao visitante, a quem não era mais ‘sugerido’ – através de um posicionamento cronológico ou hierárquico das obras, ou por meio de molduras e bases especiais – o que deveria ser admirado” (MAZUCHELLI, 2011, p. 37). No verso de cada obra, também eram inseridas informações sobre os trabalhos. Ou seja, o caráter didático era disponibilizado, mas sem interferir na visão inicial do visitante. Os cavaletes de vidro foram removidos do espaço expositivo do MASP no início da década de 1990, apesar dos protestos de diversos profissionais da cultura (MAZUCHELLI, 2011, p. 38). Porém, retornaram em 2015 na gestão em que Adriano Pedrosa, como diretor, procurou resgatar as propostas de Lina Bo Bardi para o museu.

A curadora que ficou conhecida por questionar o modelo do cubo branco foi a francesa Catherine David, responsável pela *Documenta X* (1997). Para David (*apud* STOR, 1997), com a evolução das práticas artísticas, a exposição em espaços como o cubo branco é uma questão que todo curador deveria encarar, considerando que nem todas as obras demandam esse tipo de formato expositivo. Na apresentação curatorial da *Documenta X*, David (1997) afirmou que a produção contemporânea se sobrepõe aos limites espaciais, temporais e ideológicos do cubo branco. Para a curadora, o objeto para o qual o cubo branco foi construído agora é, na maioria dos casos, apenas um dos aspectos ou momentos do trabalho. Ou ainda, o cubo branco, que constituía o modelo supostamente universal da experiência estética, é apenas o suporte de uma grande diversidade de atividades artísticas. A proposta de David para a *Documenta X* será discutida mais detalhadamente no quarto capítulo, que reflete sobre os procedimentos que expandem as exposições para além do espaço expositivo.

Apesar de todas as experimentações propostas pelos artistas na arte contemporânea, o modelo do cubo branco continua sendo recorrente na atualidade. A pesquisadora Debora J. Meijers (1996, p. 19) afirma que ele é utilizado como uma tentativa de apagar a desconstrução da separação histórica por estilos. A sacralidade do cubo branco também constitui uma certa padronização universal para obras de diferentes linguagens e com um

forte aspecto subjetivo. A curadora americana Elena Filipovic comenta a padronização das bienais e outras grandes exposições através do cubo branco no texto *The global white cube* (2010). Para a autora, uma justificativa para a sua continuidade como um padrão de espaço de exibição de arte seria justamente a sua tradição. Ela questiona se novos artistas ou trabalhos que não são facilmente reconhecidos como arte despertariam interesse se fossem exibidos em um espaço diferente. A heterogeneidade de linguagens da arte contemporânea e a dificuldade de acessibilidade e compreensão do público não especializado podem ser uma resposta para a constante reiteração desse formato expositivo desenvolvido para a arte moderna. Se um trabalho faz parte de uma exposição em um cubo branco, esse trabalho, de alguma forma, é legitimado pelo circuito da arte contemporânea. Ou seja, é como se esse trabalho automaticamente ganhasse a certificação “isto é arte”.

Esta breve introdução procura contextualizar o modelo do cubo branco, já que ele é recorrente nas exposições de arte contemporânea. Na sequência, inicia-se uma reflexão sobre os procedimentos curatoriais nesses locais de exibição.

Procedimentos curatoriais no cubo branco

Em 2011, o Itaú Cultural promoveu a exposição *Caos e Efeito*, que partia de uma pesquisa realizada pela instituição, e cujo resultado mapeava os dez curadores mais atuantes na última década. Desse levantamento, foram convidadas cinco pessoas – Moacir dos Anjos, Tadeu Chiarelli, Lauro Cavalcanti, Fernando Cocchiarale e Paulo Herkenhoff – e cada um deles desenvolveu a curadoria de um tema. A instituição apresentou *Caos e Efeito* como uma exposição única, que englobava cinco temas divididos no espaço expositivo. Mas, considerando as especificidades de cada uma das curatorias, esta pesquisa utiliza os termos *mostra* e *exposição* para diferenciar cada tema e facilitar a compreensão do texto.

Moacir dos Anjos, em curadoria com Kiki Mazzucchelli, apresentou *As Ruas e as Bobagens*¹⁵. A mostra partia da série *Espaços imantados* (Lygia Pape, 1968) para pensar a leitura do cotidiano através da arte e a iminência do artista, refletindo sobre

15 Artistas participantes da mostra *As Ruas e as Bobagens*: Alexandre da Cunha, Bruno Lagomarsino, Jarbas Lopes/Tetine, Lygia Pape, Marepe, Paulo Nazareth, Renata Lucas, Rivane Neuenschwander, Sara Ram e Waléria Américo.

o que a princípio não se percebe. Para Pape, a cidade engloba espaços que naturalmente detém “potência de atração simbólica” e “dinâmicas coletivas e recorrentes de encontros e trocas”, como as praças, as ruas comerciais do centro da cidade e as feiras públicas. Para a artista existem ainda “atividades efêmeras, feitas em conjunto ou mesmo por um só indivíduo em espaço público”, que seriam dotadas de “capacidade de atração simbólica, constituindo-se também em espaços imantados” (ANJOS; MAZZUCHELLI, 2011). Essa dinâmica conceitual guiou a seleção dos artistas da mostra, conforme explicam os curadores.

Assim como Pape (mas sem haver, nessa relação, qualquer sugestão de influência), os nove outros artistas aqui agrupados buscam *capturar da cidade*, cada qual a partir de um procedimento criativo distinto, *aquilo que lhes interessa e afeta*, e que, de algum modo, os transforma e anima. Sem constituir ato coletivo, sua produção acolhe um repertório de cenas, materiais e *procedimentos próprios da rua* e o defende da obsolescência e da desimportância, ainda que o modifique por meio dos códigos próprios da produção artística. *Esses artistas criam trabalhos que tornam visível a dinâmica da microestrutura da vida cotidiana em detrimento da macroestrutura que a envolve e, por vezes, obscurece*. Trabalhos que dão destaque ao olhar que o artista lança ao seu entorno e à sua capacidade de apreender e *expor aquilo que não se enxerga*, muitas vezes, por excessiva proximidade” (ANJOS; MAZZUCHELLI, 2011, grifos meus).

A mostra articulava artistas, principalmente com produções a partir do final da década de 1990, que materializavam diálogos “próprios do cotidiano das ruas e dos lugares onde qualquer um transita” (ANJOS; MAZZUCHELLI, 2011).

A curadoria de Fernando Cocchiarale, com a colaboração de Pedro França, discutia o processo de produção dos trabalhos, sua introdução e circulação no circuito das artes observando “as relações entre o artista e os espaços institucionais e deste com os outros agentes do sistema de arte” (COCCHIARALE; FRANÇA, 2011). Chamada de *Cavalo de Tróia*¹⁶, a exposição foi apresentada como uma genealogia da produção contemporânea brasileira que levantava “problemas que *questionam*, ainda que

16 Artistas participantes da mostra *Cavalo de Tróia*: Alumbramento Coletivo de Cinema, Anna Bella Geiger, Cadu, Daniel Santiago/Paulo Brusky, Ducha, Eduardo Berliner, Fabiano Gonper, Felipe Kaizer,

em graus e pontos de vista bastante diversos, os fundamentos do sistema de arte, sua ideologia e a *fé exclusiva no objeto artístico como único resultado aceitável do trabalho do artista*” (COCCHIARALE; FRANÇA, 2011, grifos meus).

Essa exposição foi constituída por obras de artistas já considerados de importância histórica – como Nelson Leirner, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, do Grupo REX etc. – em diálogo com a produção recente de jovens artistas. Eram trabalhos mais efêmeros e que deixavam de ser produtos para gerarem rastros em registros de diversas materialidades. O sistema das artes foi discutido considerando o debate institucional, os processos de produção coletivos e a noção de autoria.

*Projetar o Passado, Recuperar o Futuro*¹⁷, com curadoria de Tadeu Chiarelli e assistência curatorial de Luiza Proença e Roberto Winter, explorava duas hipóteses para a arte contemporânea – biografias ficcionais e evidências – para pensar a transdisciplinaridade e o hibridismo das linguagens que transformaram as artes plásticas em artes visuais. Segundo Chiarelli, o cenário tipificado por essa exposição foi guiado pela narrativa sem considerar as convenções plásticas tradicionais. O *statement curatorial* observava três características preponderantes: “o uso e a manipulação de mídias altamente sofisticadas para a produção de ações por meio de corpos em movimento; o uso de duas ou mais imagens fixas que apenas quando justapostas configuram o sentido pretendido pelo artista; e o uso de imagem(ns) e texto(s)” (CHIARELLI, 2011).

O *statement curatorial* de *Projetar o Passado, Recuperar o Futuro* dialogava com a massiva produção de imagens contemporâneas, que é realizada tanto pela indústria de entretenimento como pelos indivíduos em uma dinâmica cultural que enfoca a subjetividade. Apesar de não ser comentado no texto curatorial, é possível contextualizar essa exposição a partir do conceito de autocomunicação de massa (*mass self-communication*) proposto pelo sociólogo espanhol Manuel Castells. Esse conceito emerge da popularização da internet, e se caracteriza pela possibilidade de enviar mensagens de muitos para muitos. É comunicação de massa à medida que se pode alcançar uma grande audiência: um vídeo postado

Franz Manata & Saulo Laudares, Graziela Kunsch, Grupo Rex, Letícia Parente, Maria Helena Bernardes & André Severo, Matheus Leston, Michel Groisman, Nelson Leirner, Nervo Óptico e Vitor Cesar. 17 Artistas participantes da mostra *Projetar o Passado, Recuperar o Futuro*: Alberto Bitar, Alexandre Vogler, Chico Zelesnikar, Dirnei Prates, Felipe Cama, Fernando Piola, Guga Ferraz, Lais Myrrha, Lenora de Barros, Nelton Pellenz, Patrícia Osses, Rafael Carneiro, Ridley Scott, Rosângela Rennó e Rubens Mano.

no YouTube pode ser visto por qualquer pessoa ao redor do mundo. Contudo, também é autocomunicação, pois a mensagem é gerada por uma pessoa (CASTELLS, 2009, p. 55).

As duas hipóteses que guiavam o *statement curatorial* de *Projetar o Passado, Recuperar o Futuro* foram desenvolvidas a partir do vídeo *Coleção de cavalos I* (Rafael Carneiro, 2008), no qual o artista interferiu em cenas captadas de videogames. Chiarelli (2011) esclareceu que os procedimentos artísticos que configuravam o desenvolvimento da primeira hipótese, biografias ficcionais, eram “apropriar-se de imagens soltas no universo da indústria do entretenimento ou, então, assenhorar-se de novo de imagens próprias, tornadas anônimas por serem processadas pelos meios tecnológicos de produção e reprodução de imagens”. A partir desses procedimentos, a curadoria levantava duas questões:

[...] podemos entender os trabalhos desses artistas como documentos – fragmentos de biografias tornadas ficções pela precessão do banco de imagens, (e seus aparatos tecnológicos) que, em última instância, constroem a (des)subjetividade atual – ou como uma série de ficções tornadas biografias – documentos de uma história individual e, ao mesmo tempo, monumento da época atual? (CHIARELLI, 2011).

Já os trabalhos discutidos a partir da segunda hipótese, evidências, que configurava o outro segmento da exposição, também eram, em sua maioria, construídos através da “apropriação/manipulação de imagens” (anônimas ou não) e através da “narrabilidade”. Entretanto, “essa última característica apresenta-se aqui problematizada, interferindo, em grande medida, no tom ‘memorialístico’ dos trabalhos” (CHIARELLI, 2011). O curador também refletia sobre o procedimento experimental de utilização das novas tecnologias: “se por um lado impede que o visitante se deixe alienar completamente na peregrinação dentro das narrativas, por outro não permite que a dimensão lírica de muitas dessas obras apareça, mesmo naquelas em que o viés político mais sobressai” (CHIARELLI, 2011).

A mostra *Eu Como Eu*¹⁸, na qual Lauro Cavalcanti dividiu a curadoria com Felipe Scovino, refletia sobre a desconstrução do modelo tradicional da nacionalidade da

18 Artistas participantes da mostra *Eu como Eu*: Alexandre Wollner, André Komatsu, Antonio Dias, Chacal, João Loureiro, Lucia Koch, Lygia Pape, Marcel Gautherot, Matheus Rocha Pitta, Nelson Leirner, Peter Scheier, Rafael Alonso, Rogério Sganzerla e Vicente Ferraz.

arte brasileira (baseado no tripé: arquitetura moderna, bossa nova e arte concreta) para pensar obras que anulassem esse conceito ao considerarem outras propostas que são tanto brasileiras como internacionais.

As obras de *Eu como eu* apontam para a *diversidade e amplitude da arte produzida no país e para a forma como o conceito de “nacional” é gerado, identificado, percebido, mobilizado e anulado no circuito de arte. A potência dos trabalhos está no contexto em que foram produzidos, no modo de articular infinitos lugares e tempos e no apagamento de ideias rígidas sobre fronteiras nacionais.*

[...]

Percebemos na produção das artes visuais contemporâneas um esvaziamento de sintomas de identidades nacionais e a afirmação de experiências que *anulam o lugar de produção*. O contexto da arte fora de um centro hegemônico coloca-se como possibilidade de reflexão sobre o tempo presente e evidencia uma relação de forças complexa e contemporânea. Não há folclore ou exotismo, justamente porque o que o espectador espera, pensa ou imagina do Brasil está muito longe das experiências evocadas por essas obras (CAVALCANTI; SCOVINO, 2011, grifos meus).

Para Cavalcanti, pode-se partir de obras mais irônicas, como o próprio trabalho *Eu como eu* (Lygia Pape), no qual dois frangos bicam um frango assado, embora Antonio Dias seja a chave para compreender essa nova postura. Ao ser exilado, o artista desenvolveu um trabalho em que afirmou que “qualquer lugar é minha terra” (CAVALCANTI; SCOVINO, 2011), contribuindo para essa anulação de construção da arte a partir de uma localidade específica.

Pode-se observar que as quatro curadorias citadas partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração e contextualização de conceitos que são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização delas num espaço expositivo tradicional configurado como um cubo branco. Entretanto, a quinta mostra que compunha *Caos e Efeito* consistia em um diferencial no projeto. *Contrapensamento Selvagem*¹⁹ já iniciava apresentando os seus curadores em

19 Artistas participantes da mostra *Contrapensamento Selvagem*: Armando Queiroz, Berna Reale, Coletivo Madeirista, Daniel Lisboa, Daniel Santiago, Edson Barrus, Fernando Peres, Grupo Empreza,

ordem alfabética, desierarquizando a função: Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschky e Paulo Herkenhoff. A mostra englobava produções do estado de Goiás e das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Como cada curador era de uma das regiões (Cayo de Goiânia, Orlando de Belém e Clarissa de Recife), foi possível desenvolver um mapeamento mais específico (DINIZ, 2013, p. 113).

O *statement curatorial* propunha uma releitura do livro *Pensamento selvagem* do antropólogo Claude Lévi-Strauss.

[...] Lévi-Strauss traz a ideia da ciência do concreto, onde o embate sensorial da cultura ameríndia equivaleria para ele à ciência europeia ocidental, por assim dizer. A exposição tenta não deixar a ciência do concreto de lado, tentando assumir uma noção quase fenomenológica de construção do mundo, mas por outro lado não quer replicar o procedimento de dizer que outros modelos de pensamento são equivalentes à ciência do Ocidente. Não queríamos a equivalência, mas sim demarcar a diferença total. E assim afirmávamos que existem outras possibilidades de lidar com o real, o que não significa que, para esse pensamento ser válido, temos que dizer que é igual ao pensamento Ocidental. Queríamos dizer que é um pensamento diferente, que existe na sua singularidade. Por isso trabalhamos com artistas de regiões menos vistas em São Paulo, e escolhemos trabalhos que tivessem uma relação sensorial e perceptiva, o que faz enfatizar o corpo (DINIZ, 2013, p. 113).

Em uma entrevista em vídeo publicada no Canal Contemporâneo, Clarissa Diniz ressaltava que a proposta procurava “pensar o espaço como uma reunião colaborativa entre os artistas e que o ambiente expositivo permitisse que eles se contaminassem uns aos outros” (CAOS..., 2011). Para materializar essa ideia em conjunto com o *statement curatorial*, o artista Fernando Peres foi convidado para ajudar a pensar o design e a arquitetura da exposição. De acordo com o depoimento de Paulo Herkenhoff, no mesmo vídeo, o processo de produção de *Contrapensamento Selvagem* não seguia os procedimentos tradicionais de organização de uma exposição: “construir eixos, escolher artistas”. As ações

Grupo Urucum, Jayme Figura, Jonathas de Andrade, Jonnata Doll, Juliano Moraes, Lourival Cozinha, Mariana Marcassa, Miguel Bezerra, Moacir, Oriana Duarte, Paulo Meira, Pitágoras Lopes, Solon Ribeiro, Thiago Martins de Melo, Victor de la Roque, Wolder Wallace e Yuri Firmeza.

curatoriais seguiam o “que se põe em deriva, em busca de possibilidades que transformem seu próprio projeto. Ou seja, a disponibilidade para ser alterado, mudado, transformado, desviado do projeto original foi sempre muito importante” (CAOS..., 2011).

A organização (ou “desorganização”) das obras no espaço era construída por meio da ideia de “bagunça” – conforme depoimento de Herkenhoff para o Canal Contemporâneo –, não havia etiquetas de sinalização e os trabalhos sobrepunham-se uns aos outros. A dificuldade de identificação da autoria tornava o *Contrapensamento Selvagem* espacializado em “caos”. Além das obras-objetos expostos, havia uma programação de performances que refletiam sobre o tema.

O texto curatorial, também experimental, foi redigido em uma linguagem verbal crítica, que refletia a organização espacial da mostra:

Fluir. O fluido escorria. Era vômito. Era escarro. Era viscosidade. Tudo penetrando pelas brechas, escapando, avançando, irrompendo. Era estômago à flor da pele. *Qualquer superfície era de carne*. Difícil sair imune. *Era um nó contemporâneo, não uma droguinha qualquer*. Era inflação desgovernada. Antieconomia. *Dispêndio conceitual*. *Era caos, conforme avisado, e à margem do calculado*. *Um por-se à espreita*. *Era a bagunça prometida desde o início, mas autoinstaurada*. Era rebotalho... porque era gente feito mosca em manga podre. *Não! Não... caos e efeito não era só mais um detestável trocadilho*. É apenas um jardim, ou melhor, um mar de rosas importadas de Luxemburgo. Ecosofia bélica: motosserras, síndrome de Serra-macho, antídoto madeirista (DINIZ; HERKENHOFF; HONORATO; MANESCHY, 2011, grifos meus).

As referências à história da arte assim como ao histórico das exposições estavam implícitas ao longo de todo o texto. *Droguinha* é o título de esculturas efêmeras em papel de arroz realizadas por Mira Schendel ou “qualquer superfície era de carne” poderia ser remetida ao trabalho *Livro de carne* produzido por Artur Barrio. São lembradas as bienais de São Paulo: “Para Lisette: Quando Guimarães Rosa leu o texto ‘Como viver junto’, de Barthes, corrigiu Diadorim: viver junto é negócio muito perigoso” (DINIZ; HERKENHOFF; HONORATO; MANESCHY, 2011). Lisette Lagrado foi curadora da 27ª Bienal, cujo título era *Como Viver Junto*. A noção de justeza, apresentada por Paulo Herkenhoff como uma das primeiras ideias para desenvolver a 24ª Bienal, também era citada na definição de curadoria:

Curar é arrancar gemas ao caos, é lançar pérolas aos corpos, é ver o peso das coisas. É perseguir o irrealizável ou a impossível justeza entre ideia e realização. Ecologia da ação. O ambiente reposiciona o ato, desajustando-o (só pode haver justeza na ideologia e nas contradições) (DINIZ; HERKENHOFF; HONORATO; MANESCHY, 2011, grifos meus).

Ainda sobre o papel do curador, o texto curatorial lembrava a 29ª Bienal de São Paulo, na qual a instalação *Bandeira branca* de Nuno Ramos criou polêmica ao colocar três urubus de cativeiro para viver dentro do prédio da Bienal ao longo do período da exposição:

Pequenas lições de zootecnia. (1) Sobre o manejo. Pega-se um curador, leva-se ao picadeiro em forma cúbica branca e domestica-se até virar texto. (2) Sobre a filogênese e a ontogênese. Nossos urubus são outros porque são contra os urubus da arte concreta histórica (DINIZ; HERKENHOFF; HONORATO; MANESCHY, 2011, grifos meus).

As pichações que trouxeram uma gama de discussões tanto na 28ª como na 29ª Bienal também foram comentadas: “Piche é sombra. A melhor homenagem ao excesso de luz-alva do cubo branco é introduzir sombra” (DINIZ; HERKENHOFF; HONORATO; MANESCHY, 2011). A complexidade do sistema da arte contemporânea, assim como a discussão da acessibilidade conceitual do público perante as obras eram discutidas em:

Um jovem crítico doutor afirma que arte não é invenção. Nem é o exercício experimental da liberdade nem é o que pode contra a entropia do mundo nem é relação com a vida nem é exercício simbólico nem em tempo de crise deve-se estar com os artistas, pois Mário Pedrosa estava redondamente enganado como na quadratura do círculo. Nem HO era solar. Totem e tabu é só um game (DINIZ; HERKENHOFF; HONORATO; MANESCHY, 2011, grifos meus).

A afirmação que a arte é “exercício experimental de liberdade” citada é atribuída ao crítico Mário Pedrosa para contextualizar a produção brasileira dos anos 1960, inclusive sobre a produção do artista Hélio Oiticica (como citado acima). Pode-se citar mais um exemplo que discutia a utopia da compreensibilidade da arte contemporânea assim como a subjetividade dos processos artísticos.

Um paradoxo: uma instituição forte enfrenta a potência; uma fraca dissolve-se no limite. *Desejo de estado primal de liberdade no espaço da institucionalização*. Vivência do estado primal de liberdade [almejado] pelo artista. Sonhar é melhor que viver? Afinal, é a arte o que torna a vida possível? *Pela representatividade pública dos que chupam melancia*. Para quem comprou a verdade: Quando eu nasci, não escolhi pai, mãe, lugar, hora, época, signo, língua, gênero, raça, etnia, tribo, classe, herança genética, herança financeira, espécie... – *por que teimam em escolher o que é arte por mim? Eu faço* (DINIZ; HERKENHOFF; HONORATO; MANESCHY, 2011, grifos meus).

O texto também fazia referência à programação da mostra, como a performance *Democracia chupando melancia* de Daniel Santiago. Ou como no trecho a seguir em que Yuri Firmeza, artista presente na exposição, tem seu sobrenome citado com um outro significado.

Inverter as estatísticas, corromper a educação contrafeiriana. Cenouras e cenoures, os públicos não são mero suporte de ações alheias. Ainda assim não se pretende com Firmeza corresponder às suas expectativas. Contra o profissionalismo, marco amador. Do artista que goza em meio à graxa..., toca berrante..., escorrega..., dança..., canta..., treme..., com agulhas enfiadas entre dedos e unhas constrói passagens..., lembra, esquece e reinventa novos lugares. O artista amador aquece a carne do mundo. Carnificina e lisergia (DINIZ; HERKENHOFF; HONORATO; MANESCHY, 2011, grifo meu).

Esses são alguns exemplos do amplo repertório de referências e críticas ao sistema da arte apresentadas no texto curatorial. *Contrapensamento Selvagem* também refletia sobre as contradições da ideia de curadoria, do circuito das artes e da produção de pensamento, materializando sua discussão conceitual tanto na linguagem textual como na espacial, invocando as ideias de ordem e desordem. De acordo com Edgar Morin (2007, p. 62), “com frequência, no encontro entre um fluxo e um obstáculo, cria-se um turbilhão, isto é, uma forma organizada constante e que reconstitui sem cessar a si própria”. Desse modo, *Contrapensamento Selvagem* instaurava-se como um sistema aberto que se alimentava das possibilidades de continuidade do

fluxo do pensamento. A expografia da mostra foi construída por um viés de oposições que, ao mesmo tempo que excluía informações objetivas, desenvolvia uma reflexão através da provocação dos sentidos do público.

Paulo Herkenhoff (CAOS..., 2011) comentou um desejo de ajudar o Itaú Cultural a expandir os seus limites. E, segundo Clarissa Diniz (2013, p. 119), nessa exposição os curadores repensaram a situação dos anos 1970 no contexto contemporâneo. “Paulo diz que *Contrapensamento selvagem* foi uma exposição muito mais anos 1970 do que todas as exposições que ele fez nos anos 1970”. As ações curatoriais procuravam questionar a ideia de liberdade num espaço institucional. Pode-se lembrar aqui o caso do texto de Diniz citado no primeiro capítulo.

Procedimentos curatoriais e expografia

A montagem de exposições também pode ser discutida a partir da mostra *Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981-2006*, realizada no Itaú Cultural em 2007, com curadoria de Teixeira Coelho e concepção espacial desenvolvida por Bia Lessa. A proposta da mostra era fazer um recorte no acervo da instituição, que totaliza 500 obras. Teixeira Coelho optou por fazer uma discussão sobre o contemporâneo a partir de 127 trabalhos.

Usei um critério duplo para a seleção: o primeiro, delinear a produção dos últimos 25 anos, já que esse é o período aceito como contemporâneo e, em segundo, procurei obras mais ou menos próximas do que era de vanguarda em seu momento de produção, criação não conformistas por assim dizer (COELHO *apud* O ESTADO, 2007).

O *statement curatorial* era dividido em três eixos “a persistência da beleza”, “na linha da ideia” e “multidão”, que, por sua vez, englobavam diversos núcleos nomeados como “as aparências amigáveis”, “variações da razão pura”, “nos campos da cor”, “informe”, “não-objetos”, “antiformas”, “arte como arte”, “palavra-imagem”, “inquietantes aparências”, “o juízo jocoso”, “a sedução de todos os sentidos”, “icônica” (COELHO, 2006). Essa proposta de categorização buscava alinhar a discussão do que seria o contemporâneo.

Uma das preocupações do curador era como expor obras contemporâneas considerando que “é uma coleção de obras e não de artistas”, não há concentração em segmentos específicos como pintura, escultura, objeto etc. (COELHO *apud* O ESTADO, 2007). Uma das primeiras premissas para ser refletida no espaço era que “um dos traços do contemporâneo é a pouca nitidez das fronteiras” (COELHO *apud* TEIXEIRA..., 2009). Assim, os espaços foram divididos por paredes de tule, “que separam as salas, mas que deixam o público entrever o que está do outro lado” (COELHO *apud* TEIXEIRA..., 2009).

Mas o procedimento que causou polêmica foi a exibição de uma série de pinturas dispostas na horizontal sobre pequenos pedestais próximos ao chão. O público podia caminhar por uma passarela que ficava ao lado das telas e observá-las de cima ou através de seu reflexo em espelhos que cobriam o teto. Para Teixeira Coelho (*apud* GIOIA, 2007), “foi um risco calculado. Mas acho que, ao expor arte contemporânea, tem de haver um espaço para o experimental na montagem”.

Bia Lessa, responsável pela expografia, afirmou que colocou “as obras no chão porque isso permite todas as possibilidades de visualização. [...] Elas podem ser vistas em 360°. Deslocá-las significa valorizá-las” (LESSA *apud* BERGAMO, 2007). Lessa também defendeu a importância de a obra estar em diálogo com o espaço e contextualizou: “estamos lidando com a obra no sentido de um raciocínio que está dialogando com a realidade” (LESSA *apud* BIA..., 2009). Em outra entrevista, ressaltou a possibilidade de novas relações serem construídas pelo público. “Como as obras são muito conhecidas, evitei colocá-las na parede porque seriam vistas em apenas vinte segundos. Na posição horizontal elas podem ser admiradas como se isso estivesse acontecendo pela primeira vez” (LESSA *apud* CLAUDIO, 2007).

Muitos artistas como Antonio Manuel, Paulo Pasta, Carlos Vergara, Daniel Senise condenaram a estratégia expositiva (BERGAMO, 2007). O artista Daniel Feingold (2007), participante da mostra, redigiu uma carta ao Itaú Cultural assinada por diversos outros artistas, curadores e críticos, em que refletia sobre a relação entre a pintura e o observador e solicitava a imediata recolocação dos quadros na posição vertical.

É preciso compreender a expografia como um dos elementos que compõem as redes curatoriais. Em geral, o arquiteto ou outro profissional responsável pela expografia trabalha em conjunto com o curador para “espacializar” os conceitos

curatoriais. Para Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 37), professora da ECA-USP e ex-diretora do MAC-USP, a expografia “demarca a localização cultural da produção artística mostrada por múltiplos recursos; além dos documentais, destacam-se o desenho do espaço, o uso da luz e da cor e muitas vezes, também, recursos sonoros e outras tecnologias”. A autora destaca duas tipologias para a organização de exposições de arte:

A primeira postura museológica valoriza o processo de recepção, principalmente por meio da emoção, e se vale da cenografia como estratégia de sedução do olhar. A recepção estética é mediada pela construção cenográfica, que contextualiza a obra e reforça a leitura crítica dada pelo curador. Projeta para o receptor da mostra, sobretudo mediante uma experiência sensível, uma metáfora do conceito proposto pela exposição.

[...]

A segunda postura museológica valoriza a recepção estética apoiada principalmente na racionalidade. É possível considerar que existe nessa tipologia uma “cenografia não evidenciada”, à primeira vista. Ela espera do público visitante uma aproximação da obra exposta por meio da sua linguagem formal. Isso resulta numa ação que privilegia a racionalidade, em primeiro lugar; que valoriza o conhecimento da história da arte, das tendências estéticas da arte em exibição. Essa visão racionalista-formal está diretamente ligada à maneira de apresentação expositiva convencionalizada pelos museus de arte moderna (GONÇALVES, 2004, p. 126, grifos meus).

Desse modo, o primeiro tipo de procedimento expográfico é construído através de elementos metafóricos sobre o tema da exposição, como a sala das pinturas no chão e as salas divididas por “paredes” de tule propostas por Bia Lessa em *Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981-2006*. Esse procedimento também poderia ser identificado, ainda que explorando uma discussão mais ampliada, na mostra *Contrapensamento Selvagem*. Nessa curadoria, a cenografia era construída pelas próprias obras através da montagem por acumulação da exposição. Já o segundo modelo de montagem de exposições é o procedimento tradicionalmente conhecido como cubo branco, que pretende uma suposta neutralidade para a visualização das obras e aparecia nas outras exposições de *Caos e Efeito*.

Outra mostra que repensou os formatos expositivos é *Outras Coisas Visíveis Sobre Papel*²⁰, curadoria de Paulo Miyada na Galeria Leme em 2012. Essa curadoria foi uma remontagem e atualização da exposição *Desenhos de Estudo e Outras Coisas Visíveis Sobre Papel Que Não Necessariamente Precisam Ser Vistas Como Arte* (*Working Drawings and Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*) desenvolvida por Mel Bochner na Visual Arts Gallery (Nova York) em 1966. A montagem da exposição de Bochner foi diferente da proposta por Miyada. O primeiro reuniu as fotocópias de trabalhos de artistas como Sol LeWitt, Donald Judd e Robert Rauschenberg em um fichário que poderia ser manuseado pelo público durante a exposição.

Para a exposição na Galeria Leme, Miyada convidou 36 artistas de diversas regiões do Brasil para enviar um trabalho que pudesse ser reproduzido em uma folha A4 em preto e branco. Cada proposta foi copiada duzentas vezes e distribuída em pilhas específicas em cima de pedestais, criados por meio de caixas de papelão. Dessa forma, os trabalhos ocuparam o centro do espaço expositivo deixando as paredes livres. Os visitantes podiam levar as cópias que lhes interessassem e a exposição continuaria mesmo se elas acabassem.

Em seu texto curatorial, Miyada relembrou que a proposta de Bochner foi desenvolvida em uma época em que os procedimentos curatoriais ainda não tinham a mesma força que hoje, e a sua ação foi vista como um ato experimental de um artista. A exposição de Bochner ocorreu “no momento de liberação da arte contemporânea de toda expectativa de distinção aparente entre o produto do trabalho artístico e qualquer outro elemento da cultura material” (MIYADA, 2012). Era o momento de efervescência da arte conceitual e da busca de construção de redes artísticas, que procuravam novos formatos expositivos, como os promovidos pela arte postal. “Trata-se de uma virada em que se afirmava a definição da arte a partir do modelo de pensamento que ela implica, e não de sua aparência externa” (MIYADA, 2012). Entretanto,

20 Artistas da exposição *Outras Coisas Visíveis Sobre Papel*: Alan Adi, Elaine Arruda, Rodrigo Garcia Dutra, Vitor Cesar, Carolina Cordeiro, Fabiana Faleiros, Fernanda Furtado, Marcius Galan, Clara Ianni, Graziela Kunsch, Jaime Lauriano, Cristiano Lenhardt, Fernando Vizockis Macedo, Mariana Mauricio, Luciana Magno, Mariana Manhães, Jessica Mein, Bruno Mendonça, Alice Miceli, Matias Monteiro, Marcelo Moscheta, Ismael Monticelli, Virgílio Neto, Rafael Pagatini, Douglas Pêgo, Fernando Peres, Armando Queiroz, Leticia Ramos, Luiz Roque, Felipe Salem, Cleverton Salvaro, Gustavo Speridião, Gabi Vanzeta, Jimson Vilela, Michel Zózimo e Roberto Winter.

Miyada procurou atualizar o dispositivo curatorial para o contexto recente e convidou artistas cujas produções não dialogam apenas com o campo da arte conceitual mas com “toda a produção do campo da arte atual” e cujos “repertórios e processos criativos [são] claramente contrastantes” (MIYADA, 2012).

Outras coisas visíveis sobre papel espelha-se em Working drawings como uma fértil especulação sobre o que possa ser a experiência de um trabalho artístico. Esse eficiente sistema foi adaptado de forma a desvencilhar-se da associação estrita com a narrativa da arte conceitual e, ao mesmo tempo, sublinhar a vocação da arte como comunicado aberto ao público e aos próprios artistas. Adaptou-se também às transformações circunstanciais ocorridas nas décadas passadas entre a obra de Bochner e o presente (MIYADA, 2012, grifos meus).

É interessante observar que a exposição questionava a ideia da obra de arte como objeto único ou a questão do número de cópias dos trabalhos. Essa proposição já expressada no trabalho de diversos artistas ao longo do século XX é trazida para o procedimento curatorial. Ainda deve ser notado que a mostra ocorreu numa galeria comercial, organizada por um curador convidado, que, por sua vez, selecionou artistas que não fazem parte da galeria. A pesquisadora e curadora Paula Braga, que já trabalhou com diversas galerias, apresenta os pontos positivos das galerias comerciais promoverem mostras coletivas organizadas por curadores convidados. Os “coleccionadores terão uma oferta de novidades e a galeria estabelecerá um diálogo intelectual com curadores de coleções particulares e instituições” (BRAGA, 2010, p. 67). Ou seja, os curadores podem ajudar a galeria a estabelecer conexões na complexa rede da arte contemporânea. E, ainda, o trabalho do curador contextualiza as obras historicamente e conceitualmente. Ele pode “fornecer um sentido para a obra que está na parede, evitar que se confunda com a mera mercadoria na fase de transição entre o ateliê do artista e a coleção da qual será parte” (BRAGA, 2010, p. 71).

A inclusão dos questionamentos curatoriais no circuito comercial também pode ser observada no *Laboratório Curatorial* promovido pela feira SP-ARTE de 2012 a 2014. As três edições do edital foram voltadas para jovens curadores, cujos projetos expositivos eram acompanhados por uma equipe coordenada por Adriano Pedrosa e montados durante o período da feira. Entre os requisitos solicitados no edital,

o projeto deveria englobar obras de artistas jovens e consagrados pertencentes às galerias participantes da feira. Editais como esse acontecem em diversas outras feiras internacionais, mas, como esta pesquisa enfoca as exposições realizadas em São Paulo, nos deteremos nesse.

Em geral, os projetos curatoriais contemplados no edital apresentaram um conceito a ser ilustrado pelas obras e as mostras foram montadas seguindo o formato tradicional do cubo branco. Um exemplo que se diferencia é a curadoria *Lugar Comum*, realizada por Fernando Oliva em 2013. Em seu *statement curatorial*, Oliva propôs discutir criticamente a metalinguística da própria feira de arte.

Aqui se experimenta o *encontro entre um projeto cultural autônomo e uma feira comercial de arte*, sem desconsiderar o que cada escolha envolve em termos simbólicos e materiais. A alguns artistas foram solicitadas obras já realizadas; a outros, um projeto concebido como “site-specific”. Preocupação comum a todos foi *contornar o fantasma da commodificação, inerente ao contexto de uma feira que, por sua vez, é parte de um sistema cada vez mais corporativo*. As respostas dadas apresentam noções de infiltração, parasitismo, repetição e reencenação como dispositivos críticos e irônicos (OLIVA, 2013, grifos meus).

Em *Lugar Comum*, destacou-se o trabalho *H16, Mendes Wood DM* (Ana Dias Batista), que consistia em uma maquete em escala 1:4 do estande da galeria Mendes Wood. Essa maquete também era atualizada diariamente conforme o estande original. Já Rodrigo Matheus apresentou *Estrutura para paredes temporárias*, um estande sem a cobertura das paredes e com fios a mostra. Carla Zaccagnini apropriou-se de um cartaz de divulgação da SP-Arte, que evidenciava a relação entre a feira, as bienais, artistas e galerias. O cartaz foi reposicionado na parede com pregos de ouro do trabalho *Ouro e paus*, de Cildo Meireles.

De acordo com Fernando Oliva, é importante lembrar que o *Laboratório Curatorial* estava no mesmo espaço e contexto de uma feira de arte, no qual a visão do mercado é explícita. No início do texto curatorial, Oliva comentou essa situação a partir de uma frase de uma artista que se negou a participar do projeto. Essa artista afirmou que “as pessoas vêm para cá [a SP-ARTE] com um cifrão em cada olho” (OLIVA, 2013). Posteriormente, em um debate sobre curadoria realizado na Casa do Povo,

Oliva²¹ comentou que o procedimento de citar essa artista no texto curatorial, mesmo sem identificá-la, é justificado por convites e recusas de artistas para fazerem parte de um projeto curatorial. A inclusão da recusa no texto curatorial transforma essa ação em procedimento artístico que responde aos objetivos conceituais da curadoria.

Os artistas têm a oportunidade de experimentar e a curadoria pode pôr à prova suas questões em torno do projeto, principalmente a mais central dentre elas: é possível, em um território tão controlado e domesticado, criar algum tipo de transbordamento, de vazamento crítico – real ou simbólico, objetual ou projetivo – a despeito desses rígidos limites? Estamos todos – curadores, artistas e público – diante de um dilema, no ponto de fazermos escolhas que futuramente serão decisivas para os rumos da arte no que se refere ao seu grau de autonomia e liberdade. Mesmo que discreto, um elemento de disrupção, ambiguidade e dúvida pode ser introduzido no campo, não obstante as limitações deste momento, deste lugar (OLIVA, 2013).

Diante da enorme quantidade de estandes e trabalhos expostos na SP-ARTE, muitas obras acabam caindo na invisibilidade. A organização dos trabalhos no espaço da feira prioriza a venda e não relações curatoriais que os explorem conceitualmente ou em conjunto. *Lugar Comum* é uma exceção por articular, principalmente, duas ações curatoriais: por um lado, o curador é um negociador, por outro o próprio circuito artístico incorpora as críticas ao sistema, conforme apresentado no primeiro capítulo. A discussão proposta por Fernando Oliva não é exatamente sobre o espaço físico, mas sobre o espaço metafórico que constitui o contexto de uma feira de arte.

Procedimentos curatoriais no cubo preto

Em paralelo ao modelo do cubo branco, existe o modelo do cubo ou caixa preta, em geral utilizado em ambientes imersivos de projeção de vídeos, videoinstalações e outras

21 Informação apresentada oralmente por Fernando Oliva no debate “O fantasma no espelho: um breve comentário sobre a exposição ‘Lugar comum’” realizado na 5a Feira de arte impressa Tijuana na Casa do Povo em 28 de julho de 2013.

linguagens que demandam uma sala escura. No início, a caixa preta era o monitor de televisão inserido nos espaços de exposições, em galerias e festivais. Podia ser utilizado como meio de exibição dos trabalhos em monocanal (apenas um monitor ou projetor), ou relacionado a outros monitores e outros objetos para constituírem as videoinstalações. A videoarte em seus primórdios (anos 1960 a 1970) explorava a linguagem audiovisual como acontecimento, como consequência das práticas da transmissão em tempo real e ao vivo. Posteriormente, com o avanço e barateamento das tecnologias de captação e edição, essa poética foi expandida e consolidada no circuito da arte contemporânea. O cubo preto ganhou espaço no Brasil principalmente por volta dos anos 2000, época em que a produção audiovisual experimental recebeu os nomes de “cinema de exposição”, “cinema de artista”, “cinema expandido”, aproximando as relações entre cinema, vídeo, fotografia e artes visuais (CRUZ, 2013, p. 40 e 41).

O curador Walter Zanini foi um dos grandes incentivadores da produção de vídeo em São Paulo. Como diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, adquiriu uma câmera de vídeo em 1977 e criou o Setor de Vídeo no Museu. O MAC já havia sediado em 1973 “a primeira apresentação de vídeo num museu brasileiro com o *Registro do passeio sociológico pelo Brooklin* realizado por Fred Forest, que participava do segmento Arte e Comunicação organizado por Vilém Flusser na 12ª Bienal de São Paulo” (COSTA, 2007, p. 69). Já a primeira exposição de videoarte ocorreu na 8ª *Jovem Arte Contemporânea* em 1974.

Outra curadora importante para a consolidação da arte do vídeo é Solange Farkas, que fundou e dirige o festival Videobrasil. Na primeira edição, em 1983, foram exibidos vídeos monocanal, videoinstalações e performances (FARKAS, 2007, p. 220). Nesses trinta anos, o festival foi internacionalizado, passou a englobar outras mídias eletrônicas e digitais e, por fim, começou a incluir todos os formatos e linguagens que compõem a arte contemporânea a partir de 2011. Em 2019 na sua 21ª edição, passa a ser nomeado como Bienal Sesc_Videobrasil.

A primeira exposição de audiovisual em São Paulo foi a mostra *Expoprojeção 73*, com curadoria de Aracy Amaral, na sede do Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE) em 1973. Nessa exposição foram exibidos “audiovisuais com *slides*, filmes em super-8 e 16 mm, além de obras sonoras” (AMARAL; CRUZ, 2013, p. 4). Em 2013, a mostra foi remontada no SESC Pinheiros com o título *Expoprojeção 1973-2013*. Aracy Amaral foi a curadora responsável pelas obras

referentes à exposição de 1973 e Roberto Moreira S. Cruz foi curador do eixo denominado *Os anos seguintes (1974-2013)*. A mostra no SESC Pinheiros apresentava salas com projeções dos audiovisuais de 1973; reunidos em programas em *looping* – estima-se que 45% das produções exibidas na primeira mostra foram recuperadas –, documentação (predominantemente de correspondências entre a curadora e os artistas) da produção da mostra de 1973; alguns monitores com vídeos, selecionados por Cruz (também em *looping*), e outra sala com uma série de videoinstalações.

No texto de apresentação da *Expoprojeção 1973-2013*, os curadores ressaltavam que essa mostra permitia “uma apreciação específica sobre os primeiros gestos criativos com a linguagem audiovisual experimental, no período embrionário da arte contemporânea brasileira” (AMARAL; CRUZ, 2013, p. 4). Uma das inquietações de Amaral naquela época era a observação de que a produção de audiovisuais e super-8 era realizada pelos artistas plásticos e não por fotógrafos ou cineastas (AMARAL, 2013, p. 33). E apesar disso, a exposição apresentava a continuidade nos quarenta anos seguintes do desenvolvimento desta linguagem, cujas principais características, segundo Amaral e Cruz, seria “a poética das imagens; o corpo como ferramenta de experimentação; narrativas abertas e não lineares; pesquisa com a forma e a tecnologia” (AMARAL; CRUZ, 2013, p. 4).

Observa-se nos textos curatoriais desta exposição que a discussão é construída a partir da importância de se exibir trabalhos em vídeo. Entretanto, não são elaboradas reflexões sobre como organizar a exibição dessa linguagem no espaço expositivo. Esse não é um caso isolado. Para este livro, foram pesquisados textos curatoriais de exposições de videoarte que tratassem dessa temática, porém é recorrente que estes textos abordem, além da importância de mostrar trabalhos nesse formato, as obras em si vistas pela perspectiva dos conceitos trabalhados. Ou seja, há pouca discussão sobre o *statement curatorial* dessas exposições em relação ao espaço expositivo. Entretanto, acredita-se que é importante elaborá-la aqui, já que essa relação influencia muito a experiência do espectador.

O audiovisual no espaço expositivo

Por hábito, de alguma forma, a vivência pelo espectador do audiovisual em exposições remete a outro dos seus formatos de exibição: o cinema. Nesse sentido, é

necessário que o curador compreenda as modificações que a recepção da espacialização de imagens e sons demanda nas ações do público. De acordo com Kátia Maciel, há três maneiras principais a serem consideradas para a ruptura do que ela chama de “hábito cinema”:

A primeira responde a uma *nova situação arquitetônica* produzida nas instalações contemporâneas que implicam a multiplicação de telas, a sobreposição das projeções, as montagens interativas, ou seja, um conjunto de proposições que incitam o espectador a um *percurso físico* pelos espaços expositivos.

A segunda refere-se à *fragmentação temporal das imagens* relacionadas ao percurso do espectador que deve se deslocar para ver e montar o que vê. Esse espectador vê enquanto passa e, nesse caso, a narrativa do filme é uma forma a ser interrompida. A terceira refere-se às *sensações que se estabelecem entre os espectadores*. [...] Portanto, o trânsito dos espectadores visitantes pelos espaços expositivos interfere na percepção das obras e em algumas instalações essas presenças são incluídas no processo de formação das imagens, como por exemplo nas obras que operam com o circuito fechado (MACIEL, 2008, p. 76 e 77, grifos meus).

A exibição de trabalhos audiovisuais no espaço expositivo envolve, então, uma diferenciação do que seria mostrado em um cinema, devendo ser consideradas reflexões sobre a possibilidade de tamanhos de tela, a exibição em um monitor ou por meio de projeção, se a sala será totalmente fechada ou haverá uma abertura para relacionar-se com o restante da exposição, como o público será acomodado para vivenciar a obra (haverá bancos ou não) etc. Todas essas questões devem ser pensadas em relação à linguagem conceitual de cada trabalho, interligadas ao *statement curatorial* da exposição. Philippe Dubois apresenta uma série de perguntas sobre o “efeito cinema” nas exposições.

O que acontece quando se passa da posição imóvel e sentada na sala de cinema para a postura móvel e ereta do visitante de passagem por uma exposição? O espectador hipnotizado pode se tornar um flâneur distanciado? O que se sente, quando se passa da duração imposta pelo movimento contínuo e único do filme para modos de visão mais aleatórios, muitas vezes fragmentados e repetitivos, para imagens

que estão sempre ali e que se pode abandonar ou reencontrar à vontade? Prisioneiros do tempo de duração do cinema, estaremos livres dele no espaço de exposições? Inversamente, para o museu, o que acontece, quando se deixa o ambiente na escuridão e se leva o visitante a ter olhos nas pontas dos dedos? Como deixar circular o som, que não se pode localizar? O que implica o fato de exibir uma imagem projetada e luminosa, tão imaterial quanto efêmera, de grande formato e em movimento, que atua no sentido oposto ao das imagens-objeto (fotografia, pintura) que podiam tranquilizar? Como gerar a “tomada” do visitante pelo desdobramento narrativo de imagens que contam uma história? (DUBOIS, 2009, p. 88).

Apesar de Dubois não responder a essas perguntas, é importante citá-las aqui por demandarem uma reflexão por parte de todo curador que deseje trabalhar com o audiovisual no espaço expositivo. Quando essa linguagem artística ocupa as exposições, ela traz uma diferenciação da percepção do tempo, do espaço, da narrativa, da iluminação, do som, da montagem, da relação com os outros objetos expostos etc. Esses trabalhos apresentam uma constante dicotomia entre a duração do vídeo e a sua compreensão como objeto. A obra deixa de ser apenas imagens e sons, para tornar-se imagens e sons no espaço, o que acarreta outra materialidade.

Uma perspectiva interessante que ajudaria os curadores a pensarem a ocupação do espaço expositivo pelas linguagens audiovisuais é observar a prática das videoinstalações, que discutem a produção de um espaço sensorial, deixando de lado a experiência restrita da contemplação por parte do espectador.

A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensorial para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a ideia do corpo em diálogo com a obra, a ideia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto (MELLO, 2008, p. 169).

A inclusão da ideia de corpo remete à vivência do público e demanda a imersão como princípio estético (MELLO, 2008, p. 170). “O processo de apreensão da realidade sensorial na videoinstalação não é de identificação, mas, sim, de estranhamento” (MELLO, 2008, p. 172). Ao mesmo tempo que o público se insere nesse espaço, ele

toma as decisões das suas ações dentro dele assim como da duração do período de tempo em que participará da experiência do trabalho. Desse modo, as videoinstalações incluem o “espectador no processo de significação” (MELLO, 2008, p. 188).

Existe outra problemática, que é a exibição de vídeo e/ou *net art* em monitores nas exposições. Esse procedimento utilizado muitas vezes por uma questão de orçamento reúne diversas obras em um mesmo monitor, prejudicando a fruição do espectador no espaço. Muitas vezes essas seleções têm uma longa duração, e pedem uma posição confortável e disponibilidade de tempo para serem apreciadas, o que nem sempre acontece.

Um exemplo de exibição de vídeos no espaço expositivo que se preocupava com o conforto do espectador é o *Video Lounge*, que integrava a 28ª Bienal de São Paulo em 2008. A curadoria do projeto foi desenvolvida pelo videoartista Wagner Morales em conjunto com os curadores convidados Isabel García e Maarten Bertheux e com os curadores colaboradores Carlos Farinha e Clarice Reichstul. A proposta do *Video Lounge* era organizar uma programação paralela de filmes e vídeos a partir da ideia de encontro. Ocupava seis locais: “quatro pontos de visionamento chamados ‘células de exibição’ que são construções desenvolvidas especialmente para o público acompanhar uma programação semanal de vídeos”, o auditório e um monitor de TV na biblioteca (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2008).

Deteremos nossa observação nas chamadas células de exibição, e como essas relacionavam-se com o espaço expositivo da Bienal. Conforme descreveu em seu anteprojeto, Morales iniciou o desenvolvimento de seus procedimentos curatoriais a partir de duas questões: “1) o que mostrar; 2) como mostrar”. A segunda questão deriva da constatação de que “trabalhos em vídeo exigem tempo do visitante e é impossível ver todos os vídeos de uma programação em um só dia. O VL deve, portanto, ser convidativo para a volta do visitante. Deve ser confortável e acolhedor. Um espaço que propicie a reflexão e uma pausa” (MORALES, 2008). É com esse intuito que o espaço relaciona-se com a ideia de *lounge*. Outra questão importante para a organização espacial era o “conceito de nichos interligados. Uma espécie de conjuntos de células onde fosse possível vermos os trabalhos e, ao mesmo tempo, vermos uns aos outros” (MORALES, 2008). Essa configuração já havia sido realizada por Morales de forma semelhante em uma instalação no Palais de Tokyo em 2006. A programação do *Video Lounge* era organizada por meio de quatro eixos

temáticos: Nicho 1: Telepresença; Nicho 2: Diariamente (Vida real); Nicho 3: Ação da música; Nicho 4: Performance.

Todas as quatro linhas temáticas procuram trazer ao público panoramas possíveis nos quais, evitando o didatismo fácil, podemos perceber como os trabalhos escapam de classificações rígidas. O próprio espaço físico onde estão os ‘nichos’, com os sofás e os televisores, evidencia isso, essa característica que é própria das artes visuais: um documentário que também é o registro de uma performance, um videoclipe que pode ser visto como filme experimental, um programa de TV que mais parece videoarte ou manifesto político (MORALES *apud* SOUZA, 2008, p. 8).

De acordo com essa explicação de Morales, pode-se observar como uma questão conceitual das linguagens audiovisuais exibidas pode ser materializada no espaço expositivo. O *Video Lounge* foi uma exposição de vídeo em que o conteúdo exibido e a configuração espacial eram alinhados e organizados pensando no espectador. Ele era convidado a permanecer um tempo assistindo à programação de forma confortável. E, dessa forma, esperava-se que o público retornasse para assistir aos vídeos que mudavam semanalmente.

Esta mesma perspectiva de organizar um espaço de repouso para assistir aos vídeos é encontrada no *Paradas em Movimento* realizado no Centro Cultural São Paulo desde 2008. Idealizado por Martin Grossmann, diretor do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (CCSP) na época, e desenvolvido pela arquiteta Bartira Ghoubar, esse projeto consiste em dez estações – com um monitor de TV, uma cúpula sonora e um banco – distribuídas pelo espaço de circulação do público dentro da instituição. As estações *Paradas em Movimento* estão em locais de passagem, e não no espaço expositivo. São “plataformas descentralizadas” que levam o vídeo para além do espaço do cubo branco ou do cubo preto (CENTRO, [200-]).

Em geral, as curadorias são realizadas por convidados e duram entre dois e três meses²². A temática das curadorias envolve as diversas áreas da programação do CCSP

22 De acordo com Marcio Yonamine (diretor da Divisão de Comunicação e Informação do CCSP), em informação enviada por e-mail, as *Paradas em Movimento* entraram em recesso para modernização a partir de abril de 2014. Segundo Yonamine, a proposta é atualizá-las para reproduzir vídeos em Full HD e interligá-las à internet, possibilitando também receberem *live streamings*.

por meio de documentários, videoclipes, videoarte, videodança etc. Convidando o “passante” a tornar-se espectador. O CCSP recebe um público com idades e interesses variados. Considerando essa característica, o dispositivo das *Paradas em Movimento* também desenvolve a possibilidade de inclusão de um espectador inesperado que vai à biblioteca para participar de outra atividade que não seja de artes visuais. “O projeto pretende transformar esses momentos de trânsito pelo prédio em importantes experiências estéticas” (CENTRO, [200-]). Além das estações para exibição de vídeos, o projeto engloba o *Paradas Sonoras*, que é focado em áudio e no acervo da discoteca da instituição.

Tanto o exemplo do *Video Lounge* como o das *Paradas em Movimento* envolvem o espaço nos procedimentos curatoriais. A seleção curatorial não se limita aos artistas ou trabalhos a partir de determinadas temáticas. Ela reflete como a linguagem audiovisual pode ser recebida pelo espectador de acordo com cada local de exibição.

A rara recorrência de exemplos como os citados também demanda um questionamento sobre o local mais adequado para a exibição de determinados tipos de vídeo: o espaço expositivo ou uma sala de cinema. A curadoria de Lisette Lagnado na 27ª Bienal de São Paulo, por exemplo, incluía a *Quinzena de Filmes* no Cine Bombril e no Cine Segall, que propiciavam exibições longas em uma situação confortável para assisti-las. A programação era composta por filmes que influenciaram as proposições sobre a imagem-movimento de Hélio Oiticica; lançamentos de alguns artistas, como o documentário experimental *Andarilho* (Cao Guimarães); e uma seleção de obras anteriores de alguns artistas participantes desta edição da Bienal (LAGNADO *apud* MOLINA; HIRSZMAN, 2006). Apesar da existência da *Quinzena de Filmes*, havia diversas outras obras que utilizavam a linguagem videográfica no espaço expositivo da 27ª Bienal.

Essa possibilidade de organizar mostras ou gerar coleções pode ser organizada também aproveitando o espaço *online* e os trabalhos publicados na *web*. Por exemplo, a mostra de vídeos *online Desafios Favoritos*, promovida pelo Canal Contemporâneo por meio do YouTube (DESAFIOS..., 2010). Em cada uma das 14 sessões, foram convidados artistas, pesquisadores ou professores de arte contemporânea para criar uma seleção audiovisual que incluía videoarte, vídeos independentes, videoclipes, trechos de programa de televisão etc. Em resposta ao desafio, era agendado um encontro *online* (evento) no Facebook para comentários e discussões sobre os vídeos. A iniciativa apropriava-se de ferramentas básicas de cada uma das plataformas: criar listas de vídeos no YouTube e eventos no Facebook em que todos os participantes

da página do Canal Contemporâneo pudessem conversar. Ou seja, explorava o que toda mídia social é na sua essência: uma ampliação exponencial das atividades, práticas e comportamentos entre as comunidades físicas. *Desafios Favoritos* de certa forma reproduzia a organização de uma mostra realizada em um museu ou em um cinema, mas com a possibilidade de aproximação entre tempo e espaço e o conforto de assistir à programação quando e onde quiser.

Nessa mesma lógica, pode-se citar as curadorias que selecionam trabalhos em vídeo “monocanais” para organizar coleções a partir de um tema, uma trajetória de um artista ou grupos de artistas. Essas coleções possibilitam a circulação das obras com sentido de aquisição do objeto artístico quando comercializadas por museus e galerias em tiragens limitadas. Há também compilações realizadas por festivais, institutos culturais, coletivos de artistas ou curadores que se focam na distribuição do trabalho em si, sugerindo a aquisição gratuita ou a preço de custo da reprodução.

Curadorias contextuais

Desde os anos 1960, havia um questionamento e uma busca de desconstrução dos espaços expositivos tradicionais pelos artistas. Entre essas ações estão as expedições de seleção de sítios, realizadas pelo artista americano Robert Smithson, no final dos anos 1960. A proposição de Smithson consistia em longas caminhadas a pé em que ele e outros artistas percorriam áreas industriais do subúrbio ou grandes espaços desérticos da cidade de Nova York e seus arredores. Essas perambulações urbanas buscavam vivenciar a presença humana nesses locais, e englobavam experiências que consistiam em uma espécie de mapeamento dos espaços que Smithson chamava de *nonsites* (não sítios). Elas foram base para as diferentes configurações espaciais apresentadas nos trabalhos artísticos da época. “O não sítio opera como dispositivo de enquadramento, como parâmetro, enquanto o sítio fica à margem, onde se perde o sentido das distâncias e dos limites” (ARTE/CIDADE, 2002).

Essas práticas foram reinterpretadas por outros artistas minimalistas, como Richard Serra, que ampliou a compreensão da escultura por meio da sua relação com o entorno e redefiniu-a em termos de lugar. Serra e Robert Morris apresentaram a ideia da produção artística para um lugar específico (*site specific*), redimensionando-o,

“sua escala: o espaço da cidade e o observador, e não mais o objeto, tornam-se as referências” (ARTE/CIDADE, 2002). O procedimento chamado *site specific* explora relações singulares dos locais expositivos, sejam eles os tradicionais ou sejam quaisquer outros espaços que não apresentem a configuração para exibição de arte em sua função primordial. Esses artistas propunham que, se uma obra fosse criada para um determinado lugar, ela só existiria nesse local, como é o caso da polêmica sobre o *Arco inclinado* (*Tilted arc*). Esse trabalho de Serra instalado na Federal Plaza em Nova York acabou sendo destruído, já que o poder público abriu um processo contra sua existência e o artista não concordou com a transferência da obra para outro local.

Com o passar dos anos, cada vez mais os trabalhos artísticos passaram a ocupar o espaço urbano. Também se tornou recorrente exposições em prédios antigos abandonados, igrejas e outros locais inusitados. Bettina Rupp define essas mostras “como curadorias contextuais, pois é através das características do lugar que se dará a inserção artística, criada para e no local” (RUPP, 2011, p. 140). A autora também observa o curador como “gerador de possibilidades”, pois é por meio de uma proposta curatorial e da “ajuda de uma equipe de produção responsável em organizar todos os detalhes que envolvem este tipo de evento, inclusive a busca por financiamentos”, que essas exposições ganham materialidade (RUPP, 2011, p. 141).

Essa introdução sobre o termo *site specific* se faz necessária para refletir sobre exposições contextuais que não ocupam os espaços tradicionais de exibição de arte. Se o termo foi apropriado para propostas artísticas distorcidas por influências do mercado e do turismo, há outras que o desenvolvem de forma complexa. Para discutir as curadorias contextuais na cidade de São Paulo, será apresentado o projeto *Arte/Cidade*, que procurou ampliar a noção de expedições de seleção de sítios de Smithsonian para mapeamentos, que resultaram em intervenções urbanas realizadas em quatro edições. *Cidade Sem Janelas* ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana (hoje o espaço é a Cinemateca) no primeiro semestre de 1994; *A Cidade e Seus Fluxos* englobou espaços externos e mais três edifícios – Eletropaulo, Edifício Guanabara e agência Álvares Penteado do Banco do Brasil – na região central de São Paulo no segundo semestre de 1994; *A Cidade e Suas Histórias*, realizado em 1997, era organizado a partir de uma linha de trem que percorria um trajeto entre a Estação da Luz e as antigas indústrias Matarazzo, passando pelo antigo Moinho Central; e *Arte/Cidade - Zona Leste* ocorreu em 2002 no SESC Belenzinho e em suas proximidades.

A primeira edição do projeto teve curadoria de Nelson Brissac Peixoto e Agnaldo Farias. Em entrevista publicada na *Revista da Folha*, Brissac explicou o processo inicial do projeto:

Os artistas se reúnem e vão discutindo seus trabalhos. No primeiro bloco, começamos sem ter espaço. Essa tensão da indefinição é a experiência da cidade, que é uma coisa movente, nunca assentada ou garantida. Muito da dinâmica dos trabalhos expostos nasceu da intensidade da experiência do embate direto com a cidade. É muito diferente de uma exposição que reúne trabalhos já feitos no aconchego do ateliê (PEIXOTO *apud* MORAES, 1994).

Agnaldo Farias (1994) comentou que “o projeto *Arte/Cidade* concebia a cidade não como tema, mas como suporte”. Dessa forma, o *statement curatorial* era constituído como um sistema complexo que envolvia diferentes perspectivas que interagiam entre si. Para isso, era preciso observar a cidade principalmente pelo viés de três problemáticas. A primeira era a dinâmica do fenômeno urbano através das “tramas mais ou menos invisíveis que atravessam e enredam indistintamente todas as pessoas” (FARIAS, 1994). A segunda problemática partia da inexistência de um “desenho urbano regular” e que “o desenho de São Paulo é excludente na sua própria urdidura” (FARIAS, 1994), que trazia como consequência a valorização da preservação de espaços como o Matadouro. Entretanto, esses espaços poderiam tornar-se muitas “[...] vezes improdutivos e que, coerente com a lógica geral do sistema, incorre igualmente na expulsão daqueles que o habitavam anteriormente” (FARIAS, 1994). Por fim, a última problemática discutia os espaços tradicionais de exibição de obras de arte e a possibilidade de ampliação destes através de localidades mais efêmeras como o Matadouro (FARIAS, 1994).

Nelson Brissac Peixoto explicou as potencialidades que emergiam dos espaços do antigo Matadouro da Vila Mariana, que abrigava “um mundo subterrâneo e sombrio. Um espaço desprovido de memória, do qual só restam a estrutura fabril e resquícios mecânicos da atividade esquecida” (PEIXOTO, 1994a). Conhecido o local de exibição, Agnaldo Farias comentou que a proposta de uma *Cidade Sem Janelas* apresentava-se como um eixo norteador para o arcabouço conceitual da curadoria. De acordo com o curador, a “intenção era garantir um mesmo denominador, um ponto em comum capaz de preservar a heterogeneidade do grupo, mas atenuando-a rumo a

uma direção mais produtiva que não a babel em que nos encontramos hoje” (FARIAS, 1994). Para ajudar nessa proposta, o *statement curatorial* foi oferecido aos artistas convidados por meio de uma lista de palavras, que consistiam em:

prédios, empenas, fachadas, becos, vielas, *sky line*, impotência, solidão, clausura, angústia, opacidade, saturação, acúmulo, artérias, detritos, ruínas, sobras, escombros, concreto, lama, pedra, metal, solo mineral, arqueológico, porosidade, espessura, massa, peso, gravidade, cheio, fechado, duro, cinza, amorfo, inerte, descascado, sujo, usado, volume, sobreposição, entrelaçamento, articulação, ruído, indistinção, amontoado, aglomerado, acoplamento, engate, expansão, superfície, plano, epiderme, aridez, *secura* (FARIAS, 1994).

Essa lista foi denominada por Agnaldo Farias (1994) como uma “nebulosa conceitual”, na medida em que poderia dar mais materialidade às possibilidades de estabelecimento de conexões a partir da proposta curatorial. Atualmente, com a popularização do uso da internet, tornou-se comum o uso das “nuvens de *tags*”, uma forma de visualização de dados que seleciona palavras de tamanhos e cores diferentes para resumir qualquer tipo de informação. A “nebulosa conceitual” também funciona como a “nuvens de *tags*”, ou seja, uma possibilidade de visualizar rapidamente um conteúdo. Entretanto, o mais importante, além da visualização, é a compreensão de que esta “nebulosa conceitual” funciona de forma complexa, oferecendo uma multiplicidade de interações para as perspectivas curatoriais. Farias ressaltava que os convites aos artistas consideravam que cada um dialogaria mais com um ou outro conceito. As diferenças entre as especificidades das poéticas de cada artista convergiam num sistema a partir da proposição da ideia de *Cidade Sem Janelas* e do universo englobado pela lista de palavras (FARIAS, 1994).

As intervenções²³ – instalações, pinturas, fotografias, vídeos, ações em seus sentidos ampliados – resultaram, nas palavras de Nelson Brissac Peixoto, em um “universo sistêmico-paranoico”:

23 Artistas participantes do *Arte/Cidade 1*: Anne Marie Sumner, Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cassio Vasconcellos, Eder Santos, Enrique Diaz, Jorge Furtado, José Resende, Livio Tragtenberg, Marco Giannotti e Susana Yamauchi.

Cada obra contribui para articular uma estranha engrenagem, um sistema de vasos comunicantes, uma trama de portões, arcadas e pilares. Em cada canto um dispositivo em funcionamento, uma câmara escura, um artefato de escavação ou apoio, uma colagem de inscrições, uma instalação sonora. O espaço compacto entre as coisas, como uma vegetação espessa, funciona como cimento, ligando objetos e planos de diferentes dimensões (PEIXOTO, 1994a).

Deve-se ressaltar a importância do espaço expositivo escolhido. O Matadouro também servia como guia conceitual das práticas curatoriais.

Na medida em que se discutia durante a quase totalidade do tempo sua ocupação, aparentemente desviava-se da custosa tarefa de discutir o tema proposto.

[...]

O Matadouro foi uma solução muito mais feliz do que a princípio podíamos supor. Suas características foram férteis para o desenvolvimento dos projetos dos artistas. *O fato dele ser um espaço desmemoriado ainda localizado dentro da malha urbana, um espaço que não se confunde com as práticas que nele eram exercidas. Foi fundamental para a criação de todos os trabalhos* que aqui se apresentam e para o avanço do debate que propusemos a fisicalidade ostensiva de suas paredes densas e pesadas, a meio caminho da destruição (FARIAS, 1994, grifo meu).

Dessa forma, a espacialização dos conceitos curatoriais propostos para discutir a cidade era norteadada por um local específico, mas que emanava uma nuvem de potencialidades a serem discutidas.

A segunda edição do projeto, *A Cidade e Seus Fluxos*, saiu de um local fechado para acontecer no centro da cidade, enfocando o deslocamento, a passagem, a deriva. Segundo o curador Nelson Brissac Peixoto, “no *Arte/cidade 1* havia um lugar. Aqui não. Queremos trabalhar com a ideia da cidade se materializando e se desfazendo” (PEIXOTO *apud* CARVALHO, 1994). O prédio da Eletropaulo, o do Banco do Brasil e o Edifício Guanabara eram os pontos fixos entre diversas outras obras que tornavam o Vale do Anhangabaú, o Viaduto do Chá e a Rua Augusta em espaços expositivos. Para visitar os trabalhos, não existia um trajeto rígido (ou um guia de visitação) e a vivência das obras era somada às diversas possibilidades de experimenta o do caos urbano.

A questão aqui é estar à medida dos prédios, na proporção desses grandes espaços. Defrontar-se com o descomunal, um horizonte urbano para o qual não se tem parâmetros. [...] *Situação oposta ao ambiente controlado dos museus: a arte é colocada em estado de precariedade e risco.*

[...]

Não se coloca mais a questão do olhar: ocorre uma dissolução da cidade como palco do espetáculo, impossibilitando percorrer os espaços e articulá-los pela visão (PEIXOTO, 1994b, grifos meus).

Em uma entrevista, o curador Brissac Peixoto (*apud* MORAES, 1994) explicou essa ideia, apontando que os personagens do *Arte/Cidade* eram o “cego” e o “perdido”. “Trata-se de fazer do olhar cego e do olhar perdido pelo movimento formas de reconhecimento e de saber. O cego nos ensina a apalpar as coisas, o perdido nos ensina novos caminhos”. Para formalizar a discussão, o projeto englobava a interação de diversas linguagens – instalação, performance, escultura, fotografia, CD-ROM, música, cinema, vídeo, computador – a partir do trabalho de 24 artistas²⁴.

Três anos depois, entre maio e junho de 1997, o curador Nelson Brissac Peixoto organizou a mostra *Intervenções Urbanas* no SESC Pompeia, que buscava responder a pergunta: como expor, em espaços fechados, trabalhos desenvolvidos como intervenções urbanas? Inspirada no dispositivo *nonsites*, criado por Robert Smithson, a exposição fez uma retrospectiva das obras apresentadas no *Arte/Cidade* 1 e 2. O objetivo do *nonsite* não é reconstruir as intervenções já realizadas e nem uma simples exibição de registros.

Não pretendemos refazer as intervenções de *Arte/cidade*, mas apresentar de outro modo as situações e obras realizadas ou idealizadas para as diversas áreas da cidade, explorando a possibilidade de usar mapas, fotos aéreas e projeções, os projetos

24 Artistas participantes do *Arte/Cidade* 2: Abílio Guerra, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Tadeu Jungle, Wagner Garcia, Rubens Mano, Iole de Freitas, Anna Muylaert, Arlindo Machado, Artur Lescher, Artur Matuck, Carlos Fadon Vicente, Fujocka, Guto Lacaz, Lenora de Barros, Marco do Valle, Nelson Brissac Peixoto, Otávio Donasci, Regina Silveira, Roberto Ventura, Tadeu Knudsen, Walter Silveira, Wilson Sukorski e Wartércio Caldas.

preparatórios dos artistas, maquetes, registros de making of e textos. Uma ambientação que, sem obedecer a nenhuma relação de escala entre os objetos expostos, *sem pretender reconstituir a paisagem urbana, produza um novo mapa da cidade, determinado pelas intervenções* (PEIXOTO, 2002, p. 314, grifo meu).

Desse modo, a exposição propunha um mapeamento e uma amarração conceitual das edições já realizadas do projeto e uma possibilidade de repensá-lo para as futuras edições. Uma outra mostra montada nesse mesmo conceito de espacialidade foi apresentada na Bienal de Arquitetura de 1997.

O *Arte/Cidade 3: A cidade e Suas Histórias* foi realizado entre outubro e novembro de 1997 a partir da reocupação de uma linha ferroviária entre a Estação da Luz e os galpões das antigas indústrias Matarazzo na Água Branca. O curador Nelson Brissac propôs um projeto que ia além do conceito de *site specific*.

A situação proposta por “Arte/cidade” colocou desde logo a questão da escala de uma *intervenção urbana*. Tratava-se de um trecho de ramal ferroviário de cerca de 5 km, ao longo do qual se distribuía os locais ocupados. *A linha férrea integraria, a princípio, os diferentes pontos que já não são percebidos mais como tendo uma conexão entre si ou fazendo parte de uma área articulada pelo trem, apesar de, historicamente, terem sido criados ao longo da estrada de ferro. Largados à margem de um ramal que não lhes serve mais, eles são vazios surgidos no meio da superfície fraturada da metrópole* (PEIXOTO, 1998, grifos meus).

Entretanto, as especificidades do espaço da mostra acaloraram uma discussão a partir de uma matéria publicada na *Folha de S.Paulo*, em que a curadora da *Documenta X*, Catherine David, após visitar a exposição, fez uma crítica negativa, na qual explicitou que o conceito de *site specific* supostamente atribuído para o *Arte/Cidade 3* não seria apropriado para a compreensão do espaço contemporâneo. David (*apud* FIORAVANTE, 1997a) propunha a ideia de “leituras de território”, na medida em que “o ser contemporâneo tem posições diferentes de se projetar em um espaço. Acredito na revelação mútua do espaço e do espectador”. A curadora ressaltava que a importância das obras *site specific* estava no passado, já que atualmente a ideia de espaço público está esfumada e relacionada com o dinheiro. Para ela, “o espaço público

hoje é mais ideológico. Bancos e hotéis não são espaços públicos, mas apenas espaços apropriados” (DAVID *apud* FIORAVANTE, 1997a).

Nelson Brissac Peixoto respondeu à leitura crítica de David em outro texto publicado na *Folha*, defendendo que a complexidade do *Arte/Cidade 3* englobava a ideia de intervenção urbana, que é oposta a duas questões da ocupação espacial específica: “o eixo e o percurso. Aqui o eixo deixa de pretender controlar o território e passa a ligar em sequência não necessariamente significantes objetos e vistas. O percurso deixa de pressupor uma narrativa, de dar caráter simbólico aos lugares” (PEIXOTO, 1998). Ou seja, a discussão entre David e Peixoto foi gerada a partir do conceito de *site specific*, que não era o conceito principal da mostra. Apesar de as obras terem sido criadas para locais específicos, a grande questão para Peixoto era a ideia de intervenção urbana. Se o ponto chave da discussão parece infundado, os dois pontos de vista continuam sendo importantes na medida em que repensam a ocupação do espaço público pela arte contemporânea.

Peixoto defendeu também a ideia de que a exposição desenharia uma nova cartografia, que conectaria espaços que foram destituídos de sua funcionalidade primária. Para isso, apresentava a importância dos trajetos:

No espaço convencional, os trajetos foram subordinados aos pontos. Vamos de um ponto a outro. No “Arte/cidade” ocorreu o inverso: os pontos (paradas) é que foram subordinados ao trajeto, um corte traçado através de uma paisagem hoje desconectada e oculta. O percurso é que estabelecia paradas (PEIXOTO, 1998).

Com referências advindas da *land art* e do construtivismo russo para os trens, a mostra contou com trabalhos de mais de trinta artistas²⁵ que expressavam diversas linguagens, e muitas delas em grande escala. Comparando-se as três edições do

25 Artistas participantes do *Arte/Cidade 3*: Arnaldo Pappalardo, Cao Guimarães, Carlito Carvalho, Carlos Nader, Carlos Vergara, Cildo Meirelles, Ciro Pironi, Dudi Maia Rosa, Eliane Prolik, Evandro Carlos Jardim, Fernanda Gomes, Fernando de Melo Franco / Milton Braga, Flavia Ribeiro, Geórgia Kyriakakis, Helio Melo, Joel Pizzini, José Miguel Wisnick, José Spaniol, Laura Vinci, Lucas Bambozzi, Marcos Ribeiro, Nelson Félix, Patrícia Azevedo, Paulo Mendes da Rocha, Paulo Pasta, Regina Meyer com Jê Americo e Luiz Junqueira, Ricardo Ribenboim, Roberto Moreira e Marcelo Dantas, Rochelle Costi, Rodrigo Andrade, Ruy Ohtake, Willi Biondani.

evento, observa-se nessa última um interesse maior dos artistas em desenvolver trabalhos que refletissem “a inserção arquitetônica, a escala urbana, a complexidade das situações (abundância de informações, coexistência com outras intervenções e atividades)” (ARTE, 1997).

O espaço expositivo escolhido também carregava um pensamento sobre a memória e sua articulação perante o futuro.

O nosso trem não é um trem-fantasma que navega para o passado. O que se procura ao visitar essas fantasmagorias, esses imensos monumentos que se erguem no meio das ruínas, é apontar formas novas para reatar o passado e o futuro. Esses lugares não têm presente, eles não são nada, são espaços em suspensão, nada acontece aqui, eles estão em silêncio absoluto. *A destruição é parte constitutiva do processo de construção do futuro. É por isso que esses lugares são potentes* (PEIXOTO *apud* GALVÃO, 1997, grifo meu).

Por conta disso, os locais da mostra foram reorganizados para que expressassem a discussão proposta pelo projeto. “Também deu muito trabalho adequar os espaços à visitação pública, mas sem higienizá-los. Corríamos um risco de museificação das ruínas. Nada aqui é cosmético” (PEIXOTO *apud* FIORAVANTE, 1997b). Explicitava-se a exposição como uma discussão ampliada, que não tinha o objetivo de resgate do patrimônio histórico físico. “Essas intervenções não vão anexar essas áreas deterioradas novamente ao tecido urbano. Nosso trabalho foi extrair dessas ruínas a força que aponta para o futuro” (PEIXOTO *apud* FIORAVANTE, 1997b). Em outra entrevista, Peixoto afirmou que seria ingênuo pensar que as intervenções pudessem integrar essas áreas ao tecido urbano (PEIXOTO *apud* GALVÃO, 1997).

A última edição do projeto *Arte/Cidade Zona Leste* inicialmente se chamava *Brasmitte*, e previa conexões entre o bairro Brás, na Zona Leste de São Paulo, e o bairro Mitre, em Berlin, que sediava um processo de reconstrução e revitalização. *Brasmitte* iniciou-se em 1998, e promoveu uma série de seminários em que artistas e arquitetos internacionais foram convidados para vir a São Paulo. Segundo o idealizador do projeto, o curador Nelson Brissac Peixoto, a diferença entre essa ação e as edições anteriores do *Arte/Cidade* é que inicialmente “o evento era restrito, acontecia num espaço circunscrito, expositivo, isolado do resto da cidade. Não queremos que

o *Brasmitte* seja cosmético, superficial em relação à cidade” (PEIXOTO *apud* FOLHA, 1998). Para isso, o processo de produção demandou uma pesquisa detalhada sobre os aspectos urbanísticos da Zona Leste, “a seleção e análise das situações críticas e o desenvolvimento dos projetos de intervenção. A pesquisa, disponibilizada aos artistas e arquitetos participantes, focalizou o papel da área na reestruturação global de São Paulo” (PEIXOTO, 2011, p. 76). A versão final, realizada em 2002, aconteceu apenas em São Paulo, mas manteve a discussão sobre as megacidades e incluiu a reflexão sobre intervenções urbanas em grande escala.

Arte/Cidade Zona Leste defendia que as intervenções não podiam ser pensadas apenas a partir das especificidades dos locais e considerava a importância dos critérios históricos, sociológicos e antropológicos. Peixoto inspirou-se nas estratégias cartográficas de Robert Smithson, nas expedições de seleção de sítios, e nas reflexões conceituais dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari para ampliá-las para o mapeamento como procedimento curatorial.

As situações urbanas são entendidas como pontos numa trama mais vasta e complexa, um modo de traçar novos territórios.

[...]

Uma estratégia baseada não na continuidade espacial e histórica, na homogeneidade arquitetônica e social, mas na indeterminação e na dinâmica, na instabilidade de configurações urbanas em processo contínuo de rearticulação (ARTE/CIDADE, 2002).

A proposta do *Arte/Cidade* era uma prática de intervenção urbana na qual a Zona Leste configurava-se como paradigma. Para isso, os trabalhos deveriam ser desenvolvidos em uma escala ampliada, fugindo dos modos estabelecidos da escultura, da instalação e do *site specific*. As obras foram concebidas a partir de uma complexa cartografia urbana que deveria “evitar que as locações sirvam apenas de contexto, pano de fundo para obras apenas alusivas, simples comentários das situações” (ARTE/CIDADE, 2002). A circunscrição do espaço expositivo pela curadoria organizava-se como “um itinerário, uma sequência fragmentada de ações através de espaços, articulada pela passagem do artista” (ARTE/CIDADE, 2002). Justificava-se essa ação como uma contraproposta às ações de monumentalização e espetacularização da cidade a partir da arte para promover o *marketing* cultural, a especulação imobiliária

e o turismo. Considerando essas diretrizes, Peixoto explicou o processo de mapeamento e a escolha dos locais.

Foram excluídos, intencionalmente, interiores, situações urbanas mais homogêneas e equilibradas e formas de ocupação e convivência comunitária tradicionais – estruturas urbanas e sociais que se explicitam basicamente em escala local –, *privilegiando os setores de configuração espacial tensionada* (por vias de transporte e por projetos de reurbanização) *ou ocupação social desorganizada* (sem-tetos, comércio de rua, cortiços). São áreas que se desenham entre viadutos, à beira de vias de trânsito expresso e estações, em *espaços abertos tomados por atividades comerciais informais e habitação clandestina*. Todas as situações são configurações ou resíduos produzidos pela implantação de sistemas de trânsito ou de novos polos de atividades, apresentando uma *organização espacial desconfigurada pelo desenvolvimento de grandes operações de reurbanização* (ARTE/CIDADE, 2002, grifos meus).

Os trabalhos²⁶ propunham uma leitura crítica do espaço urbano assim como instigavam a relação do público com suas especificidades, conforme citado por Peixoto anteriormente. A transformação da pesquisa curatorial para a espacialização dos conceitos no espaço também demandou a organização de uma produção operacional. Foi necessária a “conversão das propostas em projetos técnicos, equacionamento das negociações (relações com as comunidades e administração pública) e articulação dos apoios materiais e logísticos indispensáveis para a implantação dos projetos” (PEIXOTO, 2011, p. 76).

As quatro edições do *Arte/Cidade* ocuparam o espaço urbano de São Paulo por meio de diferentes formas através de uma articulação curatorial complexa. A organização de um projeto fora dos espaços expositivos tradicionais lida com o conjunto de aspectos de cada contexto: muito mais vivos, heterogêneos e inesperados do que

26 Artistas e arquitetos participantes do *Arte/Cidade Zona Leste*: Vito Acconci, Giselle Beiguelman, Casa Blindada, Waltercio Caldas, Maurício Dias/Walter Riedweg, Carlos Fajardo, Nelson Felix, Hannes Forster, José Wagner Garcia, Marco Giannotti, Carmela Gross, Rem Koolhaas, Atelier Van Lieshout, Muntadas, Ary Perez, Hermann Pitz, Avery Preesman, José Resende, Schie 2.0/Urban Fabric, Regina Silveira, Ana Tavares, Cassio Vasconcellos, Ângelo Venosa, Carlos Vergara, Krzysztof Wodiczko.

a montagem de uma mostra em um local já preparado para tal acontecimento. Nos textos de Nelson Brissac Peixoto, fica evidente sua formação em filosofia e a influência de artistas como Robert Smithson. Os procedimentos para a realização das curadorias contextuais trazem, portanto, uma interpretação interdisciplinar de cada local em busca da materialização do que antes estava apenas no plano das ideias.

Procedimentos curatoriais no espaço *online*²⁷

Mediante a popularização da internet e de diversas plataformas gratuitas como Flickr, YouTube, Vimeo, *blogs* e redes sociais, deve-se observar também o espaço *online* como possibilidade de realização de procedimentos curatoriais. Na última década, cresceu a quantidade de *sites* de exposições, de museus, de galerias, de espaços culturais etc. Entretanto, não é esta publicação como registro, organização de arquivos ou como comunicação/divulgação institucional que será observada neste subcapítulo. O objetivo é refletir como configuram-se os procedimentos curatoriais no espaço *online*. Como ir além da simples publicação de reproduções de obras como se fosse apenas uma continuidade de um catálogo?

Muitas vezes, cita-se entre as possibilidades de exposição de arte na internet os *sites* que procuram de alguma forma simular a experiência da visita a espaços expositivos físicos, como o Google Art Project. Entretanto, é preciso lembrar que a curadoria *online* é aquela produzida por um agenciador que ativa a rede, o que não é o caso desse projeto. O Google Art Project utiliza um mecanismo de fotografias em 360° – o mesmo do Google Street View – para construir um ambiente em que o usuário possa “reproduzir” virtualmente a visita a diversos museus ao redor do mundo. A ideia de reprodução deve ser compreendida sob a perspectiva de produzir outra vez ou de produzir de outra forma, e não como cópia ou espelho da experiência física.

27 As discussões sob essa temática ampliaram exponencialmente nos últimos anos devido a demanda de circulação da obra de arte via internet na época do isolamento social como prevenção à pandemia causada pelo Covid 19. A autora colaborou com o projeto de pesquisa Sistemas da arte pós-digital: estudos sobre curadoria expandida em plataformas on-line, coordenado pelo professor Daniel de Souza Neves Hora. O projeto tem um recorte temporal entre 2019 e 2022 e seus resultados estão sendo publicados no site Plataforma de Curadoria.

Trata-se de dar a ver o espaço do museu, ou seja, exibi-lo, ainda que a observação das obras no ambiente *online* não se dê da mesma forma que a visita ao museu físico. O Google Art Project também disponibiliza imagens em alta resolução com reproduções das obras do acervo de alguns museus. As instituições brasileiras que participam do projeto (em fevereiro de 2014) são Inhotim (MG), Instituto Moreira Salles (RJ), Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Fundação Iberê Camargo (RS), além de uma mostra com fotografias da arte de rua de São Paulo. Entretanto, apesar de o Google Art Project relacionar o espaço físico com o real, suas duas ações – as fotografias em 360° dos museus e as das obras em alta resolução – são formas de visualização e não poderiam ser reconhecidas como procedimentos curatoriais.

Outras formas de organizar exposições *online* são as galerias virtuais, como a Blanktape, uma produtora audiovisual brasileira e também um espaço expositivo *online*. Desenvolvido por Paulo Mendel, o espaço referente às exposições constitui-se num desenho que simula o modelo do cubo branco com imagens das obras em miniatura. Essa forma figurativa funciona como menu para acessar as obras – fotografias, vídeos, áudios e textos – em uma página isolada. Ou seja, o cubo branco funciona como uma reapresentação gráfica ou *layout*. O *site* também utiliza outras ferramentas disponibilizadas por mídias sociais como o armazenamento de vídeos no Vimeo.

As exposições realizadas na Blanktape (até março de 2014) englobavam coletivas que refletiam sobre determinado tema por meio de obras de diferentes artistas – *I<3 MY GADGET*, *BR.ADA: celebrando Ada, homing\ roaming, Input: 'jogar' como forma espontânea de interação humano-computador* – e as individuais do designer japonês Yuri Susuki – *The physical value of sound* – e do artista brasileiro Fabiano Gonper – *Gonper Museum*. Os procedimentos curatoriais encontrados nessa galeria virtual abrangem a escolha de um tema, o convite aos artistas e a seleção das obras em conjunto com eles. Apesar de o *site* utilizar-se de algumas ferramentas da internet, a organização dos conteúdos pelos *links* segue uma certa linearidade, que é semelhante a uma revista ou um catálogo. Ou seja, mesmo a Blanktape sendo uma opção interessante para a divulgação dos trabalhos artísticos, é uma representação do espaço físico e os procedimentos curatoriais utilizados não poderiam ser considerados específicos do espaço *online*.

A configuração da internet permite pensar além dos exemplos do Google Art Project e da Blanktape – apesar de um projeto ser bem diferente do outro – para o

desenvolvimento de curadorias. O espaço *online* pode ser mais que um mecanismo de distribuição para a arte, e não se restringir a listas de *links*. Quais seriam, então, os procedimentos curatoriais nesse espaço? Primeiro, é importante refletir um pouco sobre a própria natureza da internet. Desde os seus primeiros esboços²⁸ até o nascimento da *World Wide Web* em 1990²⁹, a internet é pensada como um mecanismo para produção e distribuição de conhecimento. É uma possibilidade de compartilhamento coletivo e colaborativo de conteúdo. Essas ações propiciariam uma produção de conhecimento que pode ser exemplificada por meio da metáfora de uma grande biblioteca, cujo acesso a suas informações aconteceria de forma rizomática. Apesar de a ideia de rizoma ser recorrente nas áreas da comunicação e da arte, é importante explicá-la para pensá-la como a configuração que propicia o desenvolvimento de procedimentos curatoriais específicos no espaço *online*.

O conceito de rizoma desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari funciona por meio de seis princípios, cuja organização é importante para analisar as configurações da internet – uma síntese interessante desse pensamento é desenvolvida pela pesquisadora Virgínia Kastrup (2004). O primeiro é o “princípio da conexão”: “o rizoma faz conexões sem obedecer à ordem hierárquica ou de filiação. Conecta-se [...] por todos os lados e em todas as direções”. O segundo é o “princípio da heterogeneidade”, pelo qual a linguagem não deve ser analisada de forma isolada. O terceiro é o “princípio de multiplicidade”, que “explicita que o rizoma não é uma totalidade unificada”. O quarto é o “princípio de ruptura a-significante”, que traz uma ideia de mobilidade, uma “tensão permanente entre o movimento da criação de formas e organizações, e de fuga e desmanchamento dessas mesmas formas”.

28 Vannevar Bush, pesquisador e professor do MIT publicou o artigo “As we may think” na revista *Atlantic Monthly* em 1945. Neste artigo, defendia um aparelho chamado de *Memex* ou *Memory Extension* que ajudaria no acesso ao conhecimento de informações produzidas por outras pessoas através de associações. No início dos anos 1960, Theodor Nelson apresentou o *Xanadu*, espaço virtual cooperativo, onde o conhecimento estaria continuamente em processo de produção e troca. Trabalhava a ideia de biblioteca universal e do compartilhamento de informações: no mesmo espaço, textos, imagens e sons (PASCOAL, 2008). Esses dois casos ficaram apenas no plano das ideias, mas exemplificam o desejo que estava por trás dos pesquisadores.

29 Considera-se que a *web* nasceu quando Tim Berners-Lee e Robert Cailliau compartilharam o *Enquire*, um sistema de hipertextos que permitia a troca de informações entre colegas de trabalho.

O quinto é o “princípio de cartografia”, que engloba um pensamento inventivo de um mapa aberto, constantemente conectável, assim como desmontável. O último é o “princípio da decalcomania”, que, assim como o mapa, é um princípio metodológico. Por meio do mapa se apreendem as tendências dos movimentos do rizoma. Só após a compreensão do mapa é possível “projetar o decalque sobre ele” e observar os pontos de “estabilizações temporárias do funcionamento criador do rizoma” (KASTRUP, 2004, p. 81 a 83).

Por meio do conceito de rizoma, pode-se compreender a natureza associativa e não linear da navegação na internet. Uma organização de forma semelhante ao desencadeamento de nosso pensamento: um fluxo de ideias em constante movimento. A linguagem da internet, o hipertexto, constitui-se na possibilidade de estabelecer conexões (*links*), construindo uma rede de informações. Com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, a produção de conteúdo também mudou, o que ampliou a lógica da rede. Para essa configuração, Tim O’Reilly e Dale Dougherty propuseram a ideia de uma suposta segunda fase da *web* em um texto publicado por O’Reilly em 2005. Resumindo, a chamada *Web 2.0* englobava os seguintes procedimentos: “usuários como produtores de conteúdo”, “a participação deveria substituir a publicação”, “muitos poderiam enviar mensagens para todos os demais” (PASCOAL, 2008, p. 25). Apesar de idealmente esses procedimentos serem pensados desde o início da *web*, é a partir dos anos 2000 que passaram a ser realizados de forma massiva.

No contexto comunicacional da última década, pode-se observar a produção de novas redes para a arte. Há uma grande diferença entre o que era distribuído através da arte postal nos anos 1960 e 1970 e o que é possível desde o desenvolvimento da internet. Hoje qualquer pessoa pode criar o seu museu/galeria pessoal através de um *blog* ou mídia social gratuitos, e sem ter conhecimento de programação em códigos HTML. Algumas proposições na internet são também parte de projetos curatoriais como um todo (que envolvem ações no espaço físico e *online*), e não apenas um conteúdo extra de programação, conforme será apresentado no quarto capítulo deste livro.

É preciso voltar para a perspectiva do rizoma como caracterização do espaço *online* para pensar os procedimentos curatoriais. Ao analisar sob esse viés, compreende-se que a curadoria irá utilizar ferramentas específicas da internet para a organização de sistemas que articulem o conteúdo de forma não linear. Essa possibilidade de acesso não linear às informações, no qual as partes estão interligadas ao

todo (conforme a ideia de sistema), pode ser considerada um procedimento curatorial que se diferencia dos realizados no espaço físico.

Observa-se, como exemplo, a plataforma que exibe registros de processos de criação dos artistas que participaram do Festival Videobrasil. Produzida para a comemoração de trinta anos do festival, ainda em sua versão beta, essa plataforma é proposta como uma “ferramenta online para pesquisa em arte” e como “um laboratório de interações”. Procura estabelecer conexões entre as obras do seu acervo, mas também se relaciona com “outros elementos da Internet, como *links*, *embeds*, anexos” (PLATAFORMA VIDEOBRASIL, 2013). A Plataforma VB permite analisar procedimentos curatoriais que configuraram a sua concepção e produção³⁰, mas também possibilita a ação de curadorias *online* futuras por curadores convidados ou pelo público por meio da opção “mapeamentos”, conforme será apresentado mais adiante.

Vale observar primeiro os procedimentos curatoriais que guiaram a concepção da Plataforma VB. O conteúdo dessa plataforma é indexado “por meio de palavras ou conceitos-chave”: técnicas utilizadas para tornar as informações acessíveis ou “encontráveis” (PLATAFORMA VIDEOBRASIL, 2013). A categorização por meio de indexação também é um procedimento curatorial específico do espaço *online*. A partir dessa organização, a plataforma permite três formas de visualização e navegação, que não necessariamente excluem umas às outras (o que remete à ideia de não linearidade).

A primeira opção de navegação na Plataforma VB é a partir de “pontos: visualização do conjunto de conteúdos na rede e seus múltiplos vetores de conexões” (PLATAFORMA VIDEOBRASIL, 2013). Na versão disponível em março de 2014, os pontos consistiam nos títulos das obras relacionadas ao 18º Festival. Ao clicar sobre os pontos, uma nova página apresenta uma lista de *tags*, uma visualização gráfica com outros pontos que consistem em títulos de trabalhos relacionados à obra escolhida e dados sobre a obra – ficha técnica, sinopse, depoimentos do artista, textos críticos, vídeos, imagens de referência e outros materiais de processo. Aqui, observa-se o procedimento de produção de documentação (registros e arquivos) sob a perspectiva do processo de criação do artista, o que não é específico das curadorias *online* (conforme

30 Equipe responsável pela criação da *Plataforma VB*: concepção: Thereza Farkas e Sabrina Moura; direção: Thereza Farkas; coordenação: Cláudio Bueno; arquitetura e design: Cláudio Bueno e Vitor César; programação: Pedro Moraes; edição de conteúdo: Sabrina Moura [18º Festival].

foi apresentado no segundo capítulo), mas a configuração não linear que propicia o acesso a esses conteúdos é. Esse viés do processo possibilita um diferencial para as ações curatoriais, à medida que amplia as múltiplas opções de caminhos para relacionar-se com os trabalhos. Adentrar o processo de criação dos artistas significa para a curadoria o reconhecimento do inacabamento, do movimento, da continuidade e da constante possibilidade de leituras (conforme será discutido no quarto capítulo). Os arquivos publicados na página de cada obra organizam-se como camadas que dão entrada para diferentes conteúdos, seja ele do acervo do Festival Videobrasil ou não.

A categorização por meio de indexação também aparece na segunda opção de navegação, que é realizada por meio de *tags*: palavras-chave que servem para resumir um trabalho em qualquer tipo de mídia. As *tags* tornaram-se um dos princípios indexadores que diferenciam o modo de leitura na *web* dos formatos tradicionais de leitura em mídias físicas: jornais, livros e revistas. Remetem ao tradicional índice onomástico, que informa ao público em quais páginas de um livro pode-se encontrar a referência a determinado assunto ou autor. As *tags* possibilitam, então, uma leitura não linear, atravessada pela escolha do leitor.

De acordo com a apresentação publicada na Plataforma VB, a possibilidade de acesso às informações por meio das *tags* engloba um “léxico de palavras-chaves que interligam os pontos da plataforma. Se na página dos pontos essas palavras tomam a forma de linhas conectoras, aqui, elas evidenciam os conceitos que relacionam os conteúdos no site” (PLATAFORMA VIDEOBRASIL, 2013). No caso da Plataforma VB, as *tags* podem ser nomes de artistas ou curadores, conceitos, palavras relacionadas aos títulos das obras etc. Existem duas opções para visualizá-las: por meio de um mapa, cuja organização é aleatória, ou por meio de uma lista em ordem alfabética. A escolha dessas *tags* pela equipe que concebeu a plataforma é um procedimento curatorial que faz emergir as conexões que organizam o sistema, a plataforma. Essa escolha delimita os caminhos pelos quais os usuários relacionarão as partes com o todo.

Segundo Joasia Krysa (2006, p. 14), os sistemas referem-se não apenas ao local físico do computador e da rede, mas também às propriedades técnicas e conceituais do que constitui o objeto da curadoria – por exemplo, trabalhos distribuídos através de redes e sistemas dinâmicos e de transformação. O conceito de sistema também se aplica ao processo de curadoria em si, na medida em que se organiza entre vários agentes, incluindo redes e *software*, e para o circuito da arte como um todo.

Nesse caso, o banco de dados torna-se uma ferramenta primordial para a produção dessa curadoria, no qual o leitor não é mais “guiado” por um caminho único. É a partir desses arquivos que podem ser criadas propostas estéticas e conceituais. Os fluxos criativos propostos pela Plataforma VB demonstram a possibilidade de observar a natureza processual da arte contemporânea e a multiplicidade de opções de estabelecimento de relações curatoriais.

É necessário fazer apenas uma ressalva: a indexação pode ser uma restrição. A escolha das palavras-chave é subjetiva e o acesso ao banco de dados depende dessa seleção. Sem a indexação, um objeto pode não ser encontrado; ou cada indexação criada estabelece uma gama de possibilidades que poderia ser diferente. Nesse sentido, é importante a observação dessa estratégia com um olhar crítico, já que essa ação ainda pode ser uma regra de leitura. Segundo Rogério da Costa, com a expansão da internet e a digitalização dos arquivos, não foi apenas a organização das informações que mudou, mas a grande diferença está no “fato de que a ação de cada indivíduo sobre cada informação passou a ser incluída na própria informação, passou a ser ela própria uma metainformação, que servia para orientar outros usuários em suas buscas” (COSTA, 2010, p. 132).

A terceira opção de navegação na Plataforma VB é desenvolvida a partir de “mapeamentos: outros eixos de conexão entre pontos propostos por autores convidados” (PLATAFORMA VIDEOBRASIL, 2013). Essa opção apresenta curadorias cuja argumentação conceitual é trabalhada a partir do conteúdo da plataforma. Qualquer usuário também pode criar suas próprias curadorias a partir do arquivo. Essa opção emerge dos procedimentos curatoriais de compartilhamento entre os usuários e dos usuários como produtores de conteúdo. A Plataforma VB não se configura como um espaço estático desenvolvido apenas pela equipe que a criou. Tanto os convidados como o público voluntário ativam a plataforma como um sistema em constante movimento, ou seja, ela “é tipicamente não linear, em função de relações circulares ou de retroalimentação entre os componentes” (LEMOS; SANTAELLA, 2010, p. 22). A possibilidade de continuidade oferecida pelos “mapeamentos” permite pensar que, no caso da Plataforma VB, os procedimentos curatoriais também estão em estado de potência. A plataforma é ao mesmo tempo um registro/documentação do processo de realização das obras já exibidas no Festival Videobrasil e uma curadoria colaborativa em permanente construção.

Os “mapeamentos” são construídos através dos “pontos” da plataforma mediante um cadastro no *site*. Ao navegar por cada “ponto”, o curador terá a opção de adicioná-lo à sua seleção. Ou seja, o mapa curatorial é construído ao longo da navegação e pesquisa na plataforma. O curador também pode publicar textos curatoriais e “outras conexões” (*links*, textos, fotos, vídeos) que estejam arquivados em outros *sites*. Há ainda a opção de o curador sugerir outros caminhos de leitura através da listagem dos assuntos relacionados ao seu mapeamento por meio de *tags*. Essa ferramenta é diferente entre o curador convidado e o curador usuário. A página de publicação do primeiro oferece a possibilidade de escolher *tags* entre as já existentes na plataforma e também de incluir novas. Já a página do segundo permite apenas escolher entre as *tags* já nomeadas. Pode-se compreender essa restrição como um limite da temática curatorial para que os “mapeamentos” continuem a estabelecer relações com o sistema da própria plataforma.

As ações curatoriais dos convidados e do público atuam como possibilidade de releitura do fluxo informacional da Plataforma VB, mas também da internet como um todo por meio da possibilidade de incluir *links* externos. Essas releituras acontecem através da identificação de conexões entre todo esse conteúdo. Pode-se observar que essas ações também englobam os mesmos procedimentos curatoriais citados na análise da configuração da plataforma: a organização de sistemas que articulam o conteúdo de forma não linear; a categorização por meio de indexação (através da seleção de *tags*); a produção e o acesso não linear de documentação sob a perspectiva do processo de criação (já que o curador inclui seu próprio processo no item “outras conexões”); o compartilhamento entre os usuários (a curadoria pode ser compartilhada nas redes sociais e utilizada novamente em outro mapeamento); os usuários como produtores de conteúdo (a própria ação do “mapeamento” curatorial). Esses são, portanto, os procedimentos curatoriais *online* que foram evidenciados nesta pesquisa.

Curadoria como espacialização do pensamento

Este capítulo procurou refletir sobre os procedimentos curatoriais em relação ao espaço expositivo. Para tanto, observou como os *statements curatoriais* ganham materialidade tanto em locais tradicionais de exibição quanto em lugares alternativos,

incluindo o espaço *online*. A análise da transformação dos princípios direcionadores de uma curadoria em uma exposição considera as contradições específicas da produção de arte contemporânea. Nesse sentido, os procedimentos curatoriais, como um sistema, apresentam elementos heterogêneos que, continuamente, ajudam-se e contradizem-se, organizam-se e desorganizam-se.

Um trabalho artístico exposto sozinho tem um potencial comunicativo diferente se apresentado em conjunto com outras produções. Cada local de exibição também permite distintas possibilidades de comunicação. “A transformação se dá, portanto, por meio de ressignificações de formas apreendidas” (SALLES, 2011, p. 116 e 117) tanto pelo curador como pelo público. Nesse sentido, deve-se considerar os princípios da incompletude e da incerteza, que englobam o acaso e o ecossistema cultural. De acordo com Edgar Morin (2007, p. 7) “o pensamento complexo também é animado por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento”. Uma curadoria instaura-se através desses elementos entre as possibilidades comunicativas e a confrontação com o indizível. Morin também afirma que:

Por que estamos desarmados perante a complexidade? Porque nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas uma das outras. *A realidade*, no entanto, *é feita de laços e interações*, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* – aquilo que é tecido em conjunto (MORIN, 2002, p. 11, grifo meu).

Sob a perspectiva da interação e da conexão que compõem um sistema, pode-se observar que as falas referentes aos processos de criação dos curadores apresentadas neste capítulo propõem “gestos aproximativos – adequações que buscam a sempre inatingível completude” (SALLES, 2006, p. 21). A proposição de uma exposição engloba “intenso estabelecimento de nexos” (SALLES, 2006, p. 27) entre obra, texto, espaço e participação/percepção do público. Cada um desses elementos pode ser observado através de uma potencial de multiplicação em que “o todo [a exposição] é ao mesmo tempo mais e menos do que a soma das partes” (MORIN, 2007, p. 86). A curadoria constrói-se através da articulação dessas partes constituindo-se

como um ato comunicativo do que foi associado e/ou distinguido através de seu *statement curatorial*. Sob esse viés, este capítulo permite mapear uma série de procedimentos curatoriais em relação ao espaço expositivo.

As exposições organizadas no espaço expositivo tradicional podem tanto seguir o modelo do cubo branco quanto sua desconstrução. Pode-se observar que as curadorias *As Ruas e as Bobagens*, *Cavalo de Tróia*, *Projetar o Passado*, *Recuperar o Futuro* e *Eu Como Eu* partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração e contextualização de conceitos que são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização delas num espaço expositivo tradicional configurado como um cubo branco. Já nas mostras *Contrapensamento Selvagem* e *Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981-2006*, o espaço era utilizado para traduzir algumas das ideias que conceitualizavam essas exposições. É importante destacar que as questões que compunham o *statement curatorial* de *Contrapensamento Selvagem* foram materializadas tanto na forma de organização do espaço expositivo como na forma empregada na redação dos textos curatoriais.

Mesmo as exposições organizadas em espaços tradicionais do cubo branco também elaboram questionamentos ao sistema da arte por meio dos procedimentos curatoriais. As contradições entre ordem e desordem do circuito da arte estavam em *Contrapensamento Selvagem*. A ideia da desconstrução da obra como objeto único aparecia em *Outras Coisas Visíveis Sobre Papel*. E a discussão da metalinguística das feiras de arte foi desenvolvida em *Lugar Comum*.

A seleção curatorial de obras audiovisuais não deveria limitar-se à escolha de artistas ou trabalhos a partir de determinadas temáticas. É importante que sejam desenvolvidos mais procedimentos curatoriais que pensem como expor trabalhos no cubo preto para além do “hábito cinema”. Os procedimentos curatoriais que trazem trabalhos em vídeo para os espaços expositivos deveriam considerar a relação do espectador com o espaço e o tempo das obras, como no caso do *Video Lounge* na 28ª Bienal de São Paulo e das *Paradas em Movimento* no Centro Cultural São Paulo.

As exposições que trabalham os conceitos curatoriais fora do espaço expositivo tradicional demandam a revisão da ideia de *site specific*, como nas quatro edições do projeto *Arte/Cidade*. Tais projetos devem ser observados como curadorias contextuais. A primeira edição do *Arte/Cidade* ocorreu apenas em um local, o antigo Mata-douro da Vila Mariana. As seguintes, foram ampliando cada vez mais a sua escala

para o contexto de intervenção urbana. *Arte/Cidade* traz à luz a ideia do mapeamento urbano que conjuga questões sociais, econômicas, filosóficas e estéticas como procedimento curatorial. Essa cartografia urbana também era organizada como ação complexa da curadoria, evitando que os locais de exibição funcionassem apenas como ilustração das ideias curatoriais. Desse modo, os procedimentos curatoriais para a organização de um projeto fora dos espaços expositivos tradicionais devem abranger as especificidades de cada contexto.

O espaço *online* pode ser mais do que um mecanismo de distribuição para a arte, e não se restringir a listas de *links*. Por meio da análise da Plataforma VB, pode-se observar que os procedimentos curatoriais no espaço *online* englobam a organização de sistemas que articulam o conteúdo de forma não linear, a categorização por meio de indexação, a produção e o acesso não lineares de documentação sob a perspectiva do processo de criação, o compartilhamento entre os usuários e os usuários como produtores de conteúdo.

Através desse mapeamento de possíveis procedimentos, pode-se perceber a curadoria como espacialização do pensamento no decorrer do processo de organização de uma exposição. Como qualquer processo de criação, a interação do *statement curatorial* e o espaço expositivo é norteado “por tendências, rumos ou desejos vagos” (SALLES, 2006, p. 33). O curador pode ser visto como um autor que apresenta conexões entre esses campos organizando inter-relações entre obras, teorias e espaços.

Curadoria e partilha

A partilha envolve camadas do que é comum ou do que naturalmente se espera de uma curadoria, em conjunto com as especificidades de cada curador, exposição e/ou instituição. O filósofo francês Jacques Rancière utiliza esse conceito para falar sobre trabalhos que não são um núcleo duro e que partilham campos de conhecimento por meio de algo que é sensível.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

A relação entre curadoria e partilha diz respeito às práticas discursivas, que atravessam umas às outras, conectando processos de produção e de recepção. Este capítulo busca discutir procedimentos curatoriais, que trabalham os pontos de conexão da rede, compreendendo-a como elástica, aberta e em constante movimento. São ações que exploram as interconexões entre as linguagens, que ampliam suas materialidades para além das exposições de obras como objetos. Ao desenvolver essas relações, os procedimentos analisados neste capítulo também explicitam o caráter comunicacional das ações curatoriais, à medida que elas se constroem como formas do discurso por meio de plataformas de diálogo.

Anne Cauquelain (2005) compreende a arte contemporânea como uma rede que impera nas práticas da comunicação. Conforme observado no primeiro capítulo, o conceito de rede pode ser utilizado para compreender o circuito da arte contemporânea, o processo de criação da curadoria e as próprias ações curatoriais. Nesta pesquisa, a partir da teoria proposta por Cecilia Almeida Salles (2006), compreende-se a curadoria como uma rede cujos processos de criação envolvem uma série de procedimentos associativos, tais como expansões associativas, matrizes geradoras, embriões ampliados, experimentações perceptivas impulsionadoras, dúvidas geradoras, erros e acasos construtores. A autora retoma Edgar Morin para considerar a expansão dessa rede para o “ambiente macro da cultura” e defende que uma vivência intelectual dialógica pode favorecer o conhecimento de diferentes vozes e o “intercâmbio de ideias” (SALLES, 2006, p. 150). Nesse sentido, é importante ressaltar as potencialidades do ato comunicativo da curadoria no processo de produção de conhecimento.

Para a construção do seu pensamento, Salles (2006, p. 151 e 152) também traz à luz a perspectiva semiótica de Vincent Colapietro. A partir desse autor, é possível considerar que o sujeito não pode ser compreendido como isolado, mas pensado em relação à comunidade da qual participa.

Na mudança do enfoque do self em si mesmo para a explicação do sujeito sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, o locus da criatividade é pluralizado e historicizado. Não faz assim mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. É constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; e é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. [...] Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica (SALLES, 2006, p. 151 e 152).

Nesse contexto em que o processo de construção do conhecimento emerge do ambiente cultural e histórico, este capítulo propõe pensar os procedimentos curatoriais que enfocam potenciais comunicativos entre linguagens. Os potenciais cognitivos desta comunicação, seja ela oral ou escrita, serão observados sob a perspectiva relacional em que a “dimensão cultural de troca de ideias” permite diferentes cruzamentos ou “operações de combinações” (SALLES, 2006, p. 125). Numa tentativa de

repensar os modelos modernos de exibição de arte, o processo de criação das exposições contemporâneas amplia-se para outras práticas que não se restringem apenas à instalação de obras no espaço físico.

Exposições como formas do discurso

Confirme já foi apresentado no segundo capítulo, a *Documenta de Kassel*, considerada uma das mais importantes exposições de arte contemporânea, é realizada a cada cinco anos na Alemanha desde 1955. A décima edição do evento em 1997, com curadoria da francesa Catherine David, promoveu no circuito das grandes mostras de arte contemporânea o conceito de exposição como forma de discurso. A característica tradicional da Documenta como “museu de cem dias” foi reconfigurada para cem dias de debates. Conforme apresentado no terceiro capítulo, David partiu do questionamento do modelo expositivo tradicional do cubo branco, que é caracterizado por uma suposta neutralidade, cujas paredes brancas e luz uniforme isolariam a obra de arte das interferências do mundo exterior. David (1997) observou no texto curatorial da *Documenta X* que a produção contemporânea se sobrepõe aos limites espaciais, temporais e ideológicos do cubo branco. Contudo, a curadora afirmou que a heterogeneidade das práticas e meios estéticos contemporâneos, combinados com a pluralidade de espaços de exposições contemporâneas (a parede, a página, o cartaz, a tela da televisão, a internet), implicavam em experiências de espaço e tempo muito diferentes, o que ultrapassaria os limites de uma exposição realizada “totalmente” em Kassel (DAVID, 1997).

De acordo com esses limites, David apresentou uma plataforma de discussão e debate que expandiu a *Documenta X* para além da apreciação de trabalhos artísticos. Sua proposta curatorial cem dias – cem convidados (*100 days – 100 guests*) constituía-se em uma programação com artistas e intelectuais – arquitetos, urbanistas, filósofos, cientistas, escritores, diretores de cinema, músicos etc. – que debateram, de acordo com o seu campo de conhecimento, questões éticas e estéticas do final do século XX, como espaço urbano, território, identidade, novas formas de cidadania, o Estado Nacional Social e suas consequências, racismo, globalização dos mercados, universalismo e culturalismo, poética e política. As palestras também foram transmitidas pela internet, gravadas e disponibilizadas ao público no espaço expositivo (DAVID, 1997).

A plataforma curatorial proposta por David englobava a ideia de produção de conhecimento. As apresentações diárias de intelectuais não eram apenas uma mediação educativa para complementar a mostra. Eram defendidas como parte integrante do projeto curatorial: a *Documenta X* era composta igualmente por trabalhos de arte, conversas, exibição de filmes, discussões e leituras.

Na edição seguinte, a *Documenta 11*, o curador nigeriano Okwui Enwezor também privilegiou o campo do discurso no lugar do campo museológico. Seu projeto curatorial foi concebido como uma constelação de esferas públicas, e não como uma exposição em seu sentido clássico. Com esse intuito, expandiu o período do evento para ser realizado entre 2001 e 2002 através de cinco plataformas e a última constituía-se na exposição em Kassel. Essas plataformas procuravam mapear o circuito do conhecimento contemporâneo, privilegiando uma abordagem cultural (ENWEZOR, 2013, p. 385). A Plataforma 1 discutia a ideia de democracia e aconteceu em Viena (Áustria) e Berlim (Alemanha). A Plataforma 2, sediada em Nova Deli (Índia), promoveu reflexões sobre os conceitos de justiça e reconciliação. A Plataforma 3 consistiu em um encontro entre 15 escritores de línguas crioulas em Santa Lucia (pequeno país insular no Caribe). E a Plataforma 4, realizada em Lagos (Nigéria) abordou questões referentes à África urbana (ALTSHULER, 2013, p. 373).

As Plataformas propunham uma metodologia para pensar o global considerando-o parte de uma trama complexa de vozes, que atuariam o seu significado final. Ao situar a exposição na intersecção dialética da arte e da cultura contemporânea, Enwezor demarcou os limites que compunham as ideias de pós-colonial, pós-guerra fria, pós-ideologias, desterritorialização e diáspora, por meio das quais o mundo transnacional vinha sendo escrito naquela época. Com base nessas proposições, a *Documenta 11* contradizia a suposta pureza e autonomia do objeto de arte. O projeto de exposição da Plataforma 5 pretendia ser menos um receptáculo de objetos de consumo e mais uma reflexão que materializava uma série de ações e processos distintos e interligados (ENWEZOR, 2013, p. 385). Entretanto, os pontos de vista sempre podem ser diferentes. De acordo com a curadora americana Elena Filipovic (2010, p. 337), a mostra em Kassel parecia mais uma “decisão de retorno a ordem” por meio de uma organização impecável das obras em cubos brancos e caixas pretas nos diferentes espaços expositivos da cidade.

As Documentas X e 11 promoveram o reconhecimento da exposição como espaço do discurso, e esse procedimento tornou-se constante nas práticas contemporâneas.

Os curadores passaram a considerar a exposição apenas uma parte das suas responsabilidades, que foram expandidas para publicações, discussões e outros projetos. Essas exposições também introduzem a ideia de multidisciplinaridade, segundo a qual as artes visuais passam a ser conjugadas com outras disciplinas e formatos culturais. Os procedimentos curatoriais desenvolvidos por meio do diálogo nas Documentas X e 11 influenciaram ações realizadas na Bienal de São Paulo, mais especificamente nas 27ª e 28ª edições, conforme observa-se a seguir.

O projeto conceitual da curadora Lisette Lagnado para a 27ª Bienal de São Paulo (2006) pode ser considerado um divisor de águas na história das bienais, principalmente, por três motivos. Primeiro, o projeto de Lagnado foi selecionado por um comitê de curadores internacionais, que avaliaram propostas de três candidatos. Segundo, a curadora aboliu totalmente a organização através das representações nacionais – práticas de fundo diplomático que separavam as obras expostas de acordo com a nacionalidade dos artistas –. Terceiro, foram organizados seminários abertos ao público para discussão do projeto de curadoria desde o início do ano de 2006, o que de certa forma prolongou o tempo da exposição.

O título da 27ª Bienal de São Paulo, *Como Viver Junto*, fazia referência a seminários promovidos por Roland Barthes em Paris, em 1976/77. Lisette Lagnado (2006a, p. 54) partia de duas perguntas formuladas por Barthes – “De quem sou contemporâneo? Com quem estou vivendo?” – para abordar a crise da representação. O paradigma conceitual da mostra buscou responder as proposições formuladas por Barthes através de Hélio Oiticica. A produção do artista, principalmente a teórica, havia sido o objeto da tese de doutorado da curadora.

A escolha de Oiticica objetivava “demonstrar que é possível ativar seu repertório sem passar pelo ‘artista’ e sim pelo ‘propositor’; demonstrar que a experimentalidade brasileira pretendia ir além do horizonte ‘interativo’, fomentando as transformações visíveis na arte feita até agora” (LAGNADO, 2006a, p. 55). Em *Parangolé e Programa ambiental*, o artista propunha a quebra da moldura num sentido bem amplo, que caracterizava um “golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de exposição – ou nós os modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo” (OITICICA *apud* LAGNADO, 2006a, p. 57). Oiticica e a artista cubana Ana Mendieta, também exposta nesta edição da Bienal, apostavam na “intervenção do Outro e no desaparecimento gradual da figura do artista” (LAGNADO, 2006a, p. 55). Os questionamentos

dos espaços expositivos tradicionais, assim como os conceitos de museu fictício e de colecionismo, também apareciam no trabalho de Marcel Broodthaers – outra referência importante para o projeto curatorial dessa bienal –, através do seu projeto *Museu de arte moderna, departamento das águias* (*Musée d'art moderne, département des aigles*) e nas obras da brasileira Mabe Bethônico, da polonesa Goshka Macuga e do beninense Meschac Gaba.

A convivência com o processo de trabalho dos artistas foi um dos motivos que demandaram a exclusão das representações nacionais. A discussão sobre esse procedimento já havia tomado forma em algumas mostras de outras edições da bienal, como a *Universalis* (1996), *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros* (1998) e *Cidades* (2002), nas quais os curadores-gerais – Nelson Aguilar, Paulo Herkenhoff e Alfons Hug, respectivamente – convidaram outros curadores para selecionar artistas de determinada região ou cidade. Apesar dessas iniciativas serem importantes, é só na 27ª edição que as representações nacionais são abolidas totalmente. Lagnado justificou essa opção em uma entrevista publicada no *site Uol*:

Primeiro, porque para *Como viver junto* você não pode estar ali representando um país. Aliás, eu tenho a grande honra de ter ouvido de muitos artistas, que vêm até de países que não estão em guerra, dizer que entraram no projeto porque não estavam representando seu país.

Eu coloquei isso no meu projeto escrito, porque o Hélio Oiticica, quando chegou na mostra do MoMA em 1970, assim como o Cildo Meireles, de uma maneira um pouco diferente, disseram que não estavam lá representando nenhum país, nenhuma nacionalidade e, se não me engano, nenhuma profissão, nenhuma carreira (LAGNADO *apud* UOL, 2006).

Ao propor a exclusão de uma forma de seleção “de gabinete”, Lagnado também se preocupou com a exposição do processo de criação da curadoria. Inspirados na *Documenta 11*, os seminários da 27ª Bienal (RELATOS..., 2006) pretendiam mostrar o processo curatorial, oferecer ferramentas para discussão do projeto conceitual, contextualizar os artistas, incluir o público no debate, tornar o conteúdo mais transparente para a compreensão e “deixar de lado a ideia que uma exposição é uma caixa escura que você só revela no dia da inauguração, que você corta o cordão e acabou” (LAGNADO *apud* UOL, 2006).

Os seminários (RELATOS..., 2006) foram divididos em seis encontros, que aconteceram ao longo de 2006 e tiveram como tema o artista Marcel Broodthaers (organizado por Jochen Volz), Arquitetura (organizado por Adriano Pedrosa), Reconstrução (organizado por Cristina Freire), Vida Coletiva (organizado por Lisette Lagnado), Trocas (organizado por Rosa Martínez) e Acre (organizado por José Roca). A curadora Rosa Martínez (2006, p. 165) afirmou a importância das trocas dialógicas em espaços de eventos como as bienais.

As bienais são concretamente espaços produtivos, são criadoras de contextos sociais nos quais se adquirem ideias e não objetos. Se as bienais representam um diálogo possível, utilizá-las para promover os encontros torna-se uma obrigação, pois são formas de socialização e integração, coexistência e coabitação.

[...]

Nas bienais, artistas de diferentes gerações e diversos contextos culturais viajam em um exílio voluntário, em um movimento de desterritorialização que tolera pactos temporais, mas não efêmeros (MARTÍNEZ, 2006, p. 165, grifos meus).

Observa-se na fala de Martínez uma referência às propostas desenvolvidas na *Documenta 11*: a compreensão da exposição como produtora de discursos culturais, a diminuição do enfoque ao objeto e a valorização da troca de conhecimento. Demonstra-se também a importância da prática comunicativa na construção da rede que engloba a arte contemporânea. Os seminários organizavam-se como formas de estabelecer conexões tanto entre os conteúdos curatoriais como entre eles e o público.

O potencial comunicativo da curadoria também foi trabalhado na 28ª Bienal de São Paulo (2008), que contou com a curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Em meio a uma crise financeira e política da Fundação Bienal de São Paulo, o projeto curatorial não propôs uma exposição nos moldes tradicionais. Deixou um andar do prédio do evento sem ser ocupado, o que levou essa edição a ser conhecida como “A Bienal do Vazio”. Mesquita explicou que essa decisão foi tomada a partir de uma demanda de rever o modelo de exposição da Bienal de São Paulo.

A Bienal é um modelo de exposição do século XIX e estamos no século XXI. É preciso parar e repensar o que este modelo está fazendo e que tipo de imagem de arte ele passa.

Será um exercício de reflexão sobre qual é o lugar da Bienal hoje. Não acho que o modelo esteja esgotado, mas que ele precisa ser revisto. Estou propondo uma reflexão. Sei que estou fazendo uma curadoria mão pesada, pois teremos uma única instalação, que será o próprio prédio da Bienal, reformado segundo a proposta original de Niemeyer, e o imenso vazio do segundo pavilhão (MESQUITA *apud* ABOS, 2007, grifo meu).

De acordo com essa justificativa, Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen abriam a primeira edição do *jornal 28b* – editado por Marcelo Rezende, publicado em parceria com o jornal *Metro*, e cuja soma de suas edições formaria o catálogo ou o registro da 28ª Bienal. Os curadores apresentavam o contexto atual, no qual proliferaram exposições do modelo da bienal ao redor do mundo, para questionar: “qual o papel da Bienal de São Paulo nesse contexto saturado de informação e repetição, com instituições e modelos diversificados de exposições? O que ela pode fazer para que a arte contemporânea possa criar um circuito cultural mais ampliado?” (MESQUITA; COHEN, 2008a, p. 5). Numa tentativa de responder a essas indagações, a ideia de presença e diálogo compôs o título desta edição da Bienal – *Em Vivo Contato* –, que também evidenciava o citado desejo de revisão de seu modelo expositivo. O título foi retirado de uma frase de Lourival Gomes Machado, diretor artístico da 1ª Bienal de São Paulo (1951):

Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas *em vivo contato* com a arte do mundo, ao mesmo tempo em que, para São Paulo, se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial (MACHADO *apud* MESQUITA; COHEN, 2008b, p. 17, grifo meu).

A partir da justificativa da necessidade de rever a Bienal tanto historicamente como mediante seu contexto contemporâneo, Mesquita e Cohen inspiraram-se nos procedimentos desenvolvidos por Catherine David na *Documenta X*. A 28ª Bienal foi constituída como um evento no qual o tempo deveria ser expandido através de diversas plataformas de debates.

A 28ª Bienal propõe uma forma diferente de realizar a Bienal de São Paulo, com o objetivo de proporcionar uma *pausa para análise e meditação sobre as possibilidades*

desse modelo de exposição e evento cultural, considerando as novas demandas das práticas artísticas, do ambiente cultural brasileiro e do contexto internacional em que ele se inscreve. Mais do que isso, apresenta um *novo formato de exposição*, propõe outra relação do público visitante com os trabalhos expostos, lançando desafios, provocações, levantando inquietações. Esperamos que a Bienal continue se desenvolvendo como um *espaço social e inclusivo*, e volte a ser um *laboratório*, um campo de experimentação e *exploração de novas possibilidades de mostrar e debater arte contemporânea*, e de análises críticas de sua função no século 21 (MESQUITA; COHEN, 2008a, p. 5, grifos meus).

Para incluir esse leque de questões, a mostra foi organizada englobando trabalhos de arte, arquivos impressos e registros em vídeo, performances, e muitos debates e palestras. O espaço também sediava um ciclo de conferências organizadas segundo quatro temas:

1. *A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: memória e projeção* reúne relatos orais com as memórias, avaliações e expectativas de profissionais sobre a instituição e suas realizações;
2. *Backstage* reúne profissionais responsáveis pelas agências governamentais e organizações privadas que financiam, em grande parte, a realização de mostras periódicas internacionais, promovendo novas formas na política das nacionalidades;
3. *Bienais, bienais, bienais...* pretende organizar, por meio do depoimento de diretores e curadores, um inventário de tipos e categorias de mostras sazonais, seus diferentes objetivos e modos de desenvolvimento;
4. *História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura* abre uma reflexão sobre práticas artísticas contemporâneas que propõem novos sistemas de articulação de ideias e projetos, em diferentes tempos e espaços, criando instrumentos de mediação específicos entre o discurso artístico e/ou curatorial e um público interessado (MESQUITA; COHEN, 2008b, p. 25, grifos meus).

Um resumo das principais discussões levantadas por esse evento foi divulgada no Relatório da curadoria (MESQUITA; COHEN, 2009). Nesse documento, os curadores da 28ª Bienal apontaram uma série de recomendações sobre o formato da Bienal,

seu processo de produção e sobre a sua relação com o circuito de arte contemporânea brasileira. Ana Paula Cohen (*apud* BARTA; REZENDE, 2008, p. 10) defendeu a Bienal como “uma rede articulada de diversos profissionais que estão produzindo conhecimento”. A possibilidade de estabelecer conexões como princípio ativo da arte contemporânea era evidenciado e deixado em aberto à espera de uma continuidade.

O processo de criação como ação contínua

A incorporação pela curadoria dos processos comunicativos por meio de seminários, debates e outras práticas discursivas não se restringe às exposições de grande escala. Esse procedimento torna-se cada vez mais recorrente nos projetos de exposições de arte contemporânea independente da dimensão do evento. Por um lado, observa-se a demanda de produzir diálogos como parte constituinte da curadoria. Por outro, pode-se compreender o processo de criação por meio de um constante movimento: uma ação contínua sempre à espera de um porvir. Este subcapítulo se detém sobre os desdobramentos desse procedimento.

Um exemplo de como a continuidade do processo de criação pode constituir novos projetos é *Fora a Fora*, com curadoria de Galciani Neves e Vitor Cesar, realizado na Intermeios – Casa de Artes e Livros em 2012. O evento derivou de uma discussão do trabalho *Interfones*, que o artista Vitor Cesar apresentou na 8ª Bienal do Mercosul (2011). Esse trabalho consistia na instalação de três interfones que se comunicavam em uma escadaria pública que liga duas ruas na cidade de Porto Alegre. O público poderia utilizar os interfones para comunicar-se, e eles acabaram também sendo ferramentas de diálogo para a comunidade local. No momento posterior, *Fora a Fora* procurava “vasculhar e folhear o que restou em aberto, reativar procedimentos. Tomar outro impulso. Ver, rever. Transformar. Contrair aquilo que revigora. Dar-se a ver ao outro e com o outro”. Desse modo, a curadoria apresentou o evento como um sistema que envolvia “projeto, situação, exposição, estratégia de discussão” (NEVES, 2012).

No texto curatorial, Galciani Neves (2012) retomou citações do filósofo e poeta Paul Valéry, do artista plástico Alberto Giacometti e do escritor Jorge Luis Borges para refletir sobre seus processos de criação e suas respectivas possibilidades de continuidade e incompletude.

Em distintos processos de criação, a intenção de algo insiste sobre o autor, para que este sempre a busque. A obra é apenas um dos possíveis instantes flagrados de um percurso. Mesmo que se publique, por acaso ou falta de tempo; que se abra a exposição, por exaustão ou compromisso; ou tudo isso apenas pela ilusão de se ter chegado ao fim, o processo é um *continuum*, segue como projeto, inesgotável, ampliando-se, em distintos desdobramentos, admitindo a inexperiência ou o quanto se gostaria de voltar a um exato lugar do percurso. Quando lá, a decisão a ser tomada deveria ser outra. Ou admitindo alguma insatisfação e a insistência de questões (NEVES, 2012).

Para pensar sobre *Fora a Fora*, é importante considerar o processo de criação de um artista sob a perspectiva complexa do inacabado. Sob um viés relacional, o núcleo embrionário de um trabalho está sempre em continuidade. A observação da trajetória de um artista ao longo do tempo permite mapear conexões do que consiste em sua obra maior – que englobaria o que foi exposto publicamente, o que poderia ter sido exposto e o que foi recusado. “Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade em rede for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto” (SALLES, 2006, p. 127).

O trabalho do artista Vitor Cesar discute “noções de público através de dinâmicas da vida cotidiana” (CESAR, 2013) por meio de diversas materialidades que consistem também em debates e outras formas de diálogo. Um dos projetos dos quais o artista participa é o *BASEmóvel*, desenvolvido pelo grupo Transição Lustrada – do qual também fazem parte Renan Costa Lima e Rodrigo Costa Lima. O coletivo era responsável pelo espaço BASE, que durante 2002 e 2004 promoveu debates e exposições em uma casa localizada no centro de Fortaleza. Com a desativação do local, gerou-se um desejo de continuidade das ações, que resultou na “*BASEmóvel*: uma plataforma de encontros e estudos que assume diferentes formas em resposta às questões que emergem nos espaços e situações onde se apresenta” (CESAR, 2013). Desenvolvida em parceria com outros artistas, como Graziela Kunsch e Enrico Rocha, a *BASEmóvel* já teve diversas edições em diferentes cidades do Brasil.

Fora a Fora, em sua materialização expositiva, apresentava publicações em diversos formatos, como cartazes ou textos impressos em pequenas folhas. Existia uma apresentação visual que poderia ser vista durante as duas semanas do evento.

A proposta, contudo, tornava-se completa somente por meio das conversas e debates organizados durante dois sábados, que contaram com a participação de Adriana Gurgel, Felipe Kaizer, Graziela Kunsch, Galciani Neves e Vitor Cesar.

Fora a Fora partia de uma obra de Vitor Cesar para refletir sobre o seu processo de criação como um todo. Como as suas inquietações poéticas dizem respeito à noção de público, as discussões foram ampliadas para a observação do próprio circuito da arte contemporânea. A curadora, em diálogo com o artista, iniciou seu pensamento em um ponto da rede, que constitui o processo de criação do artista e, a partir dele, foi possível estabelecer conexões variadas através dos trabalhos expostos e das conversas. Este projeto evidencia outra dimensão comunicacional do processo curatorial: as interações entre artistas e curadores. Ambos precisam estar em contato contínuo para o desenvolvimento de uma exposição. Lisette Lagnado, curadora da 27ª Bienal de São Paulo, afirma que:

O convívio com a arte e os artistas, no seu local de trabalho e em suas intervenções públicas, é imprescindível para estabelecer um diálogo que não seja estranho à posição artística. Abordar o transitório de fugidio requer, portanto, uma familiaridade com a matéria. Quem nunca viu, ao vivo, e não por reprodução, um desenho de Leonilson (1957-1993), não saberá sequer adentrar o espaço que o artista deixou em branco. [...]

Em suma, o curador reúne um saber hermenêutico e quase clínico, porque ele afia seu olhar na prática cotidiana com artistas, mesclando visões e audições. Ele não parte de uma grade *a priori* – eis a diferença entre fazer curadoria temática e uma curadoria conceitual (LAGNADO, 2008, p. 14).

A convivência cotidiana e o acompanhamento dos processos artísticos são outro desdobramento da rede de possibilidades do trabalho do curador. *Fora a Fora* surge a partir de uma necessidade do artista em diálogo com a curadora, de olhar para trás e refletir sobre o que estava sendo produzido. Nesse sentido, pode-se pensar que, além dos aspectos de inacabamento e continuidade, o processo de criação também envolve a ideia de não linearidade. Vitor Cesar e Galciani Neves, em uma conversa informal, identificaram a conjunção desses três aspectos e a demanda de realização do projeto. De acordo com Salles (2006, p. 127), “uma obra [...] guarda um potencial, ainda não

conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo”. *Fora a fora* procurava desenvolver esse potencial por meio de ações verbais do diálogo.

Pode-se lembrar de uma das vertentes do processo de criação, o ato comunicativo (citado no primeiro capítulo), que diz respeito a externar o processo para a constituição do trabalho. Por um lado, a ação construída por *Fora a fora* era efêmera, pois se resumia ao momento do evento. Por outro, despertava ressignificações de outros trabalhos tanto para os organizadores do projeto como para o público. Se a estética do movimento criador engloba tanto um trajeto com tendências como uma maturação permanente (SALLES, 2011), as formas de diálogo são possibilidades de abrir espaços para novas ideias. E, nesse sentido, a relação com o público é fundamental: “o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP *apud* SALLES, 2011, p. 53).

Diálogos com discursos de artista

Sob a perspectiva da curadoria como ato comunicativo, pode-se observar também a sua relação com os discursos do artista. Para iniciar esta análise, é necessário apresentar a Casa Tomada, um espaço de discussão que desenvolve diversos projetos, entre os quais se destaca a residência Ateliê Aberto, que já teve sete edições desde a criação do local em 2009. O programa propõe três meses de convivência entre seis artistas e dois pesquisadores. A seleção dos participantes enfoca a composição de um grupo híbrido, não um projeto específico. A proposta concentra-se no processo criativo, no qual a troca entre os participantes é o mais importante. Segundo Tainá Azeredo e Thereza Farkas³¹, criadoras da Casa Tomada, o projeto consiste em um deslocamento do espaço cotidiano para a convivência, o estar junto. Elas incentivam o verbalizar através de *workshops* e visitas de artistas e curadores. A Casa Tomada é, pois, um espaço de discussão, não de exibição. É um orgânico invisível que emerge nos

31 Informação oral apresentada por Tainá Azeredo e Thereza Farkas no debate *A instituição à margem das redes de arte* do Seminário Panoramas do Sul – 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil em 29 de outubro de 2011.

processos criativos e nos acasos dos encontros. A experiência na Casa Tomada é uma constante via de mão dupla: o fora que vai para dentro e o dentro que vai para fora.

Outro projeto realizado pela Casa Tomada é o *Ciclo de Portfólios*, que ocorre desde 2011 em edições anuais. Em uma primeira impressão, o evento seria uma apresentação de portfólios de jovens artistas convidados. Entretanto, procura-se aproveitar a “estrutura informal da Casa Tomada para uma discussão em que ocorra uma troca mais direta entre público e participantes” (CASA, 2014). Para instrumentalizar as conversas, os artistas também são convidados a expor trabalhos ou materiais de processo no dia do evento. A partir de 2012, o *Ciclo de Portfólios* passou a incluir a apresentação de jovens críticos, pesquisadores e/ou curadores, que também são responsáveis por desenvolver uma publicação que procure criar algum tipo de documentação do evento. Para essa edição, foram convidadas as curadoras Ananda Carvalho e Ana Maria Maia. Diante da recorrência de iniciativas de apresentação de processos de criação no circuito de arte contemporânea, percebe-se a necessidade de refletir sobre “a importância dialógica dessa ação” e “colocar em debate a condição discursiva do artista”. Com esse ponto de vista, as curadoras não gostariam de elaborar uma publicação que se resumisse em um catálogo de portfólios, e sim desenvolver em conjunto com os artistas “uma pauta comum a todos e provocar assim reações e tomadas de posição” (MAIA; CARVALHO, 2012, p. 3).

A partir dessas inquietações, foi proposto aos oito artistas participantes do evento³² pensar “o discurso do artista (e, extensivamente, do crítico de arte) em relação às suas ações poéticas e políticas” (MAIA; CARVALHO, 2012, p. 3). Iniciou-se com a leitura do texto *Representação, contestação e poder: o artista como intelectual público* (*Representation, contestation and power: the artist as public intellectual*) redigido pelo crítico dinamarquês Simon Sheikh em 2004. O ensaio levou a um laboratório de tradução com a participação de alguns dos artistas do projeto que objetivava “tornar o conteúdo acessível em português e promover uma maior aproximação de todo o grupo com as ideias de Sheikh” (MAIA; CARVALHO, 2012, p. 3). O texto também propiciou a formulação de duas perguntas: “como o seu processo artístico/crítico constrói-se como ato discursivo? Quem é você como artista intelectual público?”.

32 Artistas participantes do *Ciclo de Portfólios* 2012: Adriano Costa, Daniel de Paula, Flávia Junqueira, Garapa Coletivo Multimídia, Marcos Brias, Paula Garcia, Roberto Winter e Vitor Cesar.

As respostas dos artistas e das curadoras, em conjunto com as versões do texto de Sheikh em português e em inglês compuseram a publicação intitulada *Sobre artistas como intelectuais públicos: respostas a Simon Sheikh* (MAIA; CARVALHO, 2012, p. 3). A dimensão comunicativa da curadoria possibilitou a ativação de novas conexões nas redes de criação dos artistas. As instruções de participação no projeto oferecidas aos artistas evidenciavam a participação do curador nas redes que constituíam os trabalhos. Ou seja, essas ações permitiam observar o papel do curador também no desenvolvimento dos processos de criação dos artistas.

As respostas (ou intervenções) dos artistas consistiram em textos e imagens sobre diferentes perspectivas. Alguns incorporaram referências e publicaram imagens de trabalhos de outros artistas, como Adriano Costa que escolheu uma cena do filme *Juventude*, de Ingmar Bergman, e Roberto Winter que apresentou um detalhe de *A extração da pedra*, de Hieronymus Bosch. Os outros participantes escolheram imagens dos próprios trabalhos. Os textos traziam reflexões mais ensaísticas sobre o tema discutido (Daniel de Paula, Flávia Junqueira, Marcos Brias e Vitor Cesar), comentários sobre os próprios processos criativos (Adriano Costa, Garapa Coletivo Multimídia e Paula Garcia) e também um questionamento morfológico e irônico sobre as perguntas propostas (Roberto Winter). As curadoras (Ananda Carvalho e Ana Maria Maia) também responderam às perguntas. Cada uma à sua maneira, desenvolveu um pensamento que relacionava o processo de criação curatorial com as questões levantadas no texto de Sheikh. A publicação procurou de modo experimental refletir sobre a condição discursiva do artista. Para o lançamento, houve também um debate realizado no Paço das Artes, que procurou verbalizar uma parte das discussões apresentadas.

Dentro de um processo de criação em rede, pode-se observar o discurso do artista como parte constituinte de seu trabalho. Portanto, tornar público, discutir e refletir sobre a fala do artista emerge como procedimento curatorial. Na resposta para as perguntas elaboradas a partir do texto de Sheikh, Carvalho (2012, p. 21) afirmou que:

[...] a interconexão entre comunicação, experiência, redes e processos de criação é a base para pensar potências criativas e diálogos expressivos. A construção de um discurso pode ser vista como uma rede aberta, constantemente tensionada pelo desejo assertivo de fechamento, uma busca por experiências relacionais entre pesquisadora,

artistas, trabalhos e vivências. Considerando essa possibilidade, o ato público emerge através da troca, na própria rede, na esperança de não ser isolado e constituir uma continuidade (CARVALHO, 2012, p. 21).

A publicação *Sobre artistas como intelectuais públicos: respostas a Simon Sheikh* também é um exemplo no qual a curadoria se desdobrou para além do espaço físico. Essa questão será desenvolvida mais adiante no subcapítulo Curadorias portáteis.

Proposições curatoriais como princípios direcionadores

No segundo capítulo, apresentou-se a expressão *statement curatorial* como um conceito amplo que engloba os princípios direcionadores do projeto poético de uma curadoria, na medida em que o curador estabelece uma rede de relações entre obras, artistas, espaços, setor educativo, textos, catálogos, setor de comunicação etc.

Em uma visão mais específica, pode-se utilizar os princípios direcionadores como mecanismos para o desenvolvimento do *statement curatorial* de forma prática e aberta, em que não se pode prever o resultado final. Nesses casos, a curadoria abarca certas proposições ou regras que podem ser desdobradas nas mais diferentes possibilidades ao longo do projeto. Entretanto, os princípios organizam, mas não limitam totalmente os acontecimentos. Pode também estabelecer regras para burlar as formas de exposições tradicionais e institucionais. Esse procedimento pode ser compreendido como uma ferramenta que inicia com normas (ou pressupostos curatoriais), mas que caminha em direção ao inesperado.

Os princípios direcionadores podem se configurar por meio do oferecimento pelo curador de uma situação ou instruções para os artistas. Este é o caso das mostras intituladas com números (*numbers shows*) desenvolvidas por Lucy Lippard: 557.087 no Seattle Art Museum Pavilion e no espaço público de Seattle (1969); 955.000 na Vancouver Art Gallery e em outros espaços de Vancouver (1970); 2.972.453 no Centro de Arte y Comunicación (CAYC) em Buenos Aires (1970); e c.7.500 no California Institute of the Arts (CalArts) em Valencia, Califórnia. Em cada uma dessas exposições, Lippard convidou artistas para enviar as instruções de uma proposta de trabalho que ela ou seus colaboradores realizariam nas exposições, já que não

havia orçamento para levar os artistas para montar os seus próprios trabalhos nessas cidades. Na carta convite para os artistas, Lippard explicava como funcionaria o dispositivo curatorial.

[...] Haverá algumas pinturas e esculturas em meios não convencionais, uma grande seção de documentos, fotografias, livros e projetos conceituais, e peças ao ar livre (ou no interior), que poderão estar na cidade e na paisagem circundante, ou onde você queira escolher. Não haverá um tema específico; o título será diferente em cada cidade; e não haverá limitação quanto à concepção, com exceção à questão financeira. Não tenho orçamento para transportar coisas pesadas ou executar projetos caros. Eu gostaria de ter várias proposições para escolher a mais viável. Não sei exatamente quanto terei para despesas até que todos os projetos estejam aqui, mas sei que não terei como levar o artista para Seattle. Desse modo, tem que ser algo que possa executar com a ajuda de amigos e voluntários (LIPPARD, 2014a).

As exposições traziam trabalhos a partir de fotografia, escultura, cinema, arte sonora, *site specific* em materialidades mais conceituais. Muitas obras eram efêmeras tanto na forma como na intenção, e baseadas em textos. Por uma demanda orçamentária, eram fáceis de transportar (BUTLER, 2012, p. 24). Considerando que quem montava os trabalhos não eram os artistas, e sim a curadora e outros voluntários, a criação da mostra foi concebida em caráter processual de colaboração e confiança. Lippard (2014b) relatou que as descrições dos projetos dos artistas nos catálogos “não pareciam muito com nada do que realmente estava na exposição. Isso acontecia por dois motivos: o/a artista mudou de ideia, ou o trabalho era fora de escala ou proporção com o tempo e dinheiro disponíveis”.

Os títulos das exposições referem-se ao número de habitantes das cidades nas quais as mostras foram organizadas. A população de cada uma delas representava um público potencial de visualização da arte, e, mais especificamente, da exposição (BUTLER, 2012, p. 29). A curadora buscava democratizar a relação com o público não só pelo título, mas também distribuindo obras por diferentes espaços da cidade. Lippard (2014b) afirmou que é provável que essas sejam as primeiras exposições que aconteceram metade em museus e metade em locais exteriores. Esse procedimento procurava ampliar o público. “Enquanto a arte pública não é vista com a intensidade

privada que a arte nos museus geralmente recebe, ela é vista por pessoas que não entrariam nem mortas em um museu” (LIPPARD, 2014b).

Os catálogos das exposições eram uma coleção de fichas de 10 X 15 cm dispostas de forma aleatória. Essas fichas incluíam o texto curatorial e as instruções dos artistas para que outras pessoas realizassem seus trabalhos, o que também demonstrava uma busca pela democratização da arte. Lippard (2014a) também explicou a organização desse procedimento na carta convite enviada aos artistas: “O catálogo [...] será datilografado em cartões de 10 X 15 cm e os projetos podem ser alterados a cada cidade (outros cartões provavelmente serão adicionados, a cada lugar). Você pode me dizer qual informação e reprodução gostaria que estivesse em seu cartão”. Ao compilar as fichas de forma aleatória, Lippard questionava certos padrões museológicos – a biografia do artista, o *statement curatorial*, a lista de obras expostas. Essa organização convidava o leitor/espectador a agir como participante, subvertendo a noção de autoria. Por outro lado, essa distribuição não linear desenvolvia um modelo pré-digital, antecipando algo do CD-ROM ou dos bancos de dados da internet (BUTLER, 2012, p. 25).

Os trabalhos que envolvem instruções – desenvolvidos inicialmente pelos artistas do grupo Fluxus – eram recorrentes nas produções de arte conceitual e ofereciam uma possibilidade de fugir do sistema comercial da arte que enaltecia o objeto (ALTSHULER, 2013, p. 113). Ao mesmo tempo, o caráter colaborativo das instruções esfumava as definições do papel do artista.

Você não se candidatava a subvenções: você trabalhava apenas com o que estava à mão. Para mim, o ponto principal da Arte Conceitual estava nessa noção de fazê-la nós mesmos – ignorando as instituições oficiais e a noção opressiva de ascensão no mundo da arte ao ter qualquer ideia e, direta e independentemente, atuar nela (LIPPARD, 2014b).

Os artistas conceituais instituíram o uso da linguagem como material e/ou como uma mídia. Do mesmo modo, críticos e curadores desenvolveram procedimentos baseados na comunicação. Estes promoviam ações que atravessavam diferentes tipos de mídia, constituindo exposições móveis que desconstruíam as distinções entre os processos de produção e recepção, ou exposição e publicação (BUCHMANN, 2012,

p. 9). O texto como mídia afirma a curadoria como forma de discurso, um ato criativo que refletia as inquietações sócio-políticas daquela época.

Essa compreensão da curadoria também direcionou outro trabalho de Lippard: o livro *Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972* (*Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*), publicado em 1973, que compilou diferentes arquivos daquele período, conforme explicado na própria capa do livro.

Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte, de 1966 a 1972: um livro de consulta que informa acerca de algumas fronteiras estéticas: consistindo em uma bibliografia na qual se inserem fragmentos de textos, obras de arte, documentos, entrevistas e simpósios, ordenados cronologicamente e centrando na assim chamada arte conceitual ou arte da informação ou arte da ideia, com referências a áreas de denominações tão vagas como arte minimal, antiforma, arte sistema, arte da terra ou arte processo, que estão ocorrendo nas Américas, Europa, Inglaterra, Austrália e Ásia (ocasionalmente com conotações políticas), editado por Lucy R. Lippard (LIPPARD, 2014c).

Lippard declarou que *Seis anos* seria uma curadoria em formato de livro, que refletia sobre as suas mostras intituladas por números ao contextualizar os artistas e as obras de arte (BUTLER, 2012, p. 23 e 24). Nessa publicação, a curadora desenvolveu dispositivos que buscavam partilhar linguagens e que desfaziam as fronteiras entre curador, artista e público. Lippard trazia a perspectiva do texto como mídia da arte conceitual, transformando-o em procedimento curatorial.

Outro exemplo para discutir a ideia dos princípios direcionadores é a exposição *Trinta e Seis Horas* (*Thirty-Six Hours*) realizada pelo curador americano Walter Hopps no Museum of Temporary Art (Washington D.C., Estados Unidos) em 1978. Nesse projeto, a proposta curatorial funcionou a partir da permanência de Hopps no espaço expositivo durante as 36 horas. O curador recebia qualquer trabalho, contanto que passasse pela porta e organizava-o imediatamente com a ajuda dos artistas. “Nós íamos até um determinado espaço e eles me ajudavam a colocar o trabalho na hora” (HOPPS, 2010, p. 34). Hopps relatou que todas as pessoas eram bem recebidas e a maioria dos participantes era mesmo artista. Entretanto, também teve que lidar com o que não era previsto.

Um rapaz bêbado entrou com uma fotografia pavorosa de uma mulher nua da revista Hustler. Ele amassou o papel e, em seguida, alisou-o e assinou-o, insistindo que aquela era a sua obra. [...] Nesse caso, havia uma crise. Mas encontrei um local razoavelmente escuro – sem iluminação –, fui com ele até lá e disse: “Este é o lugar perfeito para a sua obra”. [...] Nós pregamos aquilo numa espécie de canto escuro. O rapaz ficou tão confuso e tão surpreso, era apenas uma piada da parte dele, mas nós não a tratamos assim. Pusemos ali e ele foi embora, e tudo acabou bem (HOPPS, 2010, p. 34).

Nesse projeto, Hopps provocou um ruído do que naturalmente se espera de um trabalho curatorial: selecionar artistas. Entretanto, não se pode afirmar que *Trinta e Seis Horas* não se configurava em uma curadoria. A exposição englobava uma proposição curatorial que consistia nos princípios direcionadores elaborados por Hopps. Esse é o mesmo caso da mostra 6ª Jovem Arte Contemporânea (JAC-72) realizada no MAC-USP, da mostra de arte postal na 16ª Bienal de São Paulo (analisadas no primeiro capítulo), e também da mostra *Ocupação*, que será comentada a seguir.

Em 2005, o Paço das Artes, em São Paulo, passava por dificuldades orçamentárias. Para comemorar os seus 35 anos, abriu uma exposição em branco, ou seja, sem obras prontas, evidenciando a ideia de ausência. Os trabalhos foram desenvolvidos ao longo do período expositivo por artistas que ocuparam o espaço. Esses artistas não foram selecionados por nenhum tipo de júri, desconstruindo a imagem de poder ao redor da figura do curador. Também não havia um conceito curatorial ou uma gerência do que deveria ser produzido. Os participantes apresentaram-se espontaneamente e tinham que se comprometer a comparecer por quatro horas diárias durante doze dias no espaço expositivo. Esse princípio direcionador convocava os artistas para estabelecer relações entre si e com o público. De acordo com a diretora da instituição na época, Daniela Bousso, em carta aberta ao público, o projeto seria uma ação de posicionamento contra a situação precária das instituições culturais brasileiras. “Não se trata apenas de falta de verbas, mas sim, o que é mais grave, da ausência total de políticas culturais públicas para o exercício pleno da arte contemporânea” (BOUSSO, 2005).

A *Ocupação* foi organizada em três etapas, sendo que, em cada uma delas, havia um grupo distinto de artistas³³. Durante todo o período, os críticos do Paço das Artes – Cauê Alves, Daniela Maura Ribeiro, Fernando Oliva, Juliana Monachesi e Paula Alzugaray – visitavam o espaço expositivo e produziam textos publicados diariamente em um *blog* que discutiam tanto o projeto em geral como as propostas específicas de cada artista. As publicações no *blog* também serviram de base para a organização do catálogo, do qual é possível selecionar alguns relatos sobre o processo da *Ocupação*.

Sexta-feira, 10 de junho de 2005

Post 1

Antes da Ocupação, o branco potencial. Os painéis em L, distribuídos de forma enviesada no Paço, não sugerem a cartografia das cidades projetadas. Indicam áreas compartilhadas, cuja delimitação ou diluição das fronteiras será desenhada pelas relações entre os ocupantes. A partir da instalação determinada por um sorteio inicial, os artistas reconhecem seus espaços em movimentações sutis e cuidadosas. (PAÇO..., 2007)³⁴.

33 Artistas participantes do projeto *Ocupação*: Adriana Peliano, Ana Amélia Genioli, Ana Teixeira, Augusto Citrângulo, Beth Moysés, Bruno Vilela, Caetano Dias, Camila Sposati, Canal Contemporâneo, Carlos Miele, Casa Blindada, Claudia Jaguaribe, Daniel Nogueira de Lima, Daniel Salum, Del Pilar Sallum, Domitíla Coelho, Eduardo Verderame, Eide Feldon, Eduardo Salvino, Eva Castiel, Fábio Flaks, Fábio Torres, Fábio Tremonte, Fanny Feigenson, Fernanda Chieco, Geraldo Souza Dias, Gisele Freyberger, Giselle Beiguelman, Graciela Rodriguez, Guto Lacaz, Helga Stein, Ingrid Koudela, Jean Pierre Isnard, Jorge Menna Barreto, Juliana Pikel, Jum Nakao, Kika Nicolela, Lali Krotosznski, Lucila Meireles, Marcus Bastos, Lenora de Barros, Marga Puntel, Mariana Lima, Mariana Meloni, Marina Reis, Marília Fernandes, Mídia Tática, Mirtes Marins, Neide Jallageas, Nino Cais, Niura Bellavinha, Oficina da Luz, Paulo D'Alessandro, Paulo Gaiad, Paulo Lima Buenoz, Paulo Nenflídio, Paulo Telles, Patrícia Osses, Pedro Palhares, Rafael Marchetti, Raquel Kogan, Rachel Zuanon, Renata Barros, Renata Padovan, Renato Dib, Regina Carmona, Regina Johas, Ricardo Hage, Ricardo Carioba, Ricardo Ribenboim, Roger Barnabé, Sheila Mann Hara, Sonia Guggisberg, Stela Fisher, Teresa Viana, Vera Bighetti, Vera Martins, Vera Sanovicz e Walton Hoffmann.

34 No catálogo da mostra *Ocupação* não é indicada a autoria de cada *post*. Mas, no *blog* original, o primeiro *post* citado é de autoria de Paula Alzugaray e os *posts* citados em seguida teriam sido escritos por Juliana Monachesi. Apesar de, em 2022, o *blog* não estar mais publicado, estava disponível na época da pesquisa em <http://merzblog.zip.net/index.html>.

Ocupação enfocava o processo artístico ao longo da exposição. Os trabalhos não estavam prontos e eram construídos na medida em que as referências e linguagens específicas de cada artista eram influenciadas pela convivência no Paço das Artes. De certa forma, os artistas traziam para o espaço expositivo seus ateliês em sua configuração contemporânea.

Quinta-feira, 09 de junho de 2005

Post 2

Que o ateliê acabou de se desmaterializar na década de 90 não há dúvida.

Que os artistas não levariam ao pé da letra a ideia do projeto da Ocupação de transferir seus ateliês para o Paço também é óbvio.

Mas entre aqueles que decidiram fazê-lo é interessante ver como a concepção de ateliê se transfigurou: para uns é um espaço de descanso. Muito “clean”. Para outros é escritório. Para outros é o “caos” do ambiente doméstico. Coisinhas. Caixinhas. “Cosy”.

Para uns papel e caneta. Para outros, um rádio e quitutes para servir (PAÇO..., 2007).

A mostra *Ocupação*, além de uma proposta estética, desdobrava-se em reflexão e questionamento sobre as políticas culturais. A justificativa inicial para o projeto – a falta de orçamento para a comemoração dos 35 anos da instituição – foi ampliada para o sucateamento das instituições em geral, para o posicionamento político dos artistas, para o pagamento e reconhecimento do trabalho artístico e para o significado de uma ação de ocupação.

Quinta-feira, 23 de junho de 2005

Post 2

O segundo turno da Ocupação vai se configurando como um espaço de crise. Ou para a crise. Começou completamente esvaziado, em contraste com o primeiro turno, que já no primeiro dia apresentava um volume de trabalhos e acontecimentos. Não se trata de um julgamento de valor, apenas de uma constatação. Assim como o volume trouxe frutos interessantes à primeira leva de experiências no Paço das Artes, o vazio vai gerando seus frutos também. Qual o significado da ação, por parte de alguns artistas, de não ocupar o Paço, apesar de terem se comprometido a fazê-lo? Qual o sentido de uma desocupação no âmbito deste evento? (PAÇO..., 2007).

As discussões, algumas vezes bem acaloradas, aconteciam no *blog* dos críticos, no *blog* Quebra de Padrão no *site* Canal Contemporâneo e também por meio de matérias publicadas na imprensa. Essa repercussão, apesar de desejada, não era prevista inicialmente na proposta curatorial. De acordo com Daniela Bousso (2005),

discutimos [com todos os artistas] até que não caberia à diretoria do Paço das Artes encabeçar mobilizações a esse respeito [o sucateamento e as deficiências da instituição], mas apenas dar ao meio total ciência dos fatos e abertura à *Ocupação* e aos debates que dela poderiam surgir.

Os princípios direcionadores da curadoria funcionavam como diretrizes iniciais: a proposta da diretoria do Paço das Artes para os artistas ocuparem o espaço expositivo. Os acontecimentos posteriores eram deixados em aberto pelo *statement curatorial*, que foi desenvolvido de forma complexa a partir da interação entre artistas, críticos, instituição, público, imprensa etc.

Outro desdobramento do trabalho do curador é a participação como júri em processos de seleção de artistas para Salões de Arte ou outros programas de exibição. Nesse procedimento, a curadoria se apresenta como mapeamento de “novos artistas”, “jovens artistas” ou “artistas emergentes”, seja qual for a nomeação escolhida pelo edital ou instituição. Em São Paulo, pode-se citar os seguintes editais: Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (CCSP), desde 1990; Temporada de projetos no Paço das Artes (desde 1997); Rumos – Artes Visuais no Itaú Cultural (o edital começou na edição de 1999-2000, mapeamento na edição 2001-2003); entre outros. Nessa lista, o único edital aberto também a jovens curadores é a Temporada de Projetos do Paço das Artes – nas edições de 2014 a 2017, o CCSP também incluiu a seleção de propostas curatoriais em seu edital. Para continuar a discussão sobre os princípios direcionadores da curadoria, vale observar o projeto curatorial selecionado pelo Paço das Artes em 2009³⁵ *Temporada de Projetos na Temporada de Projetos*, proposto por Luiza Proença e Roberto Winter.

35 O júri da Temporada de Projetos 2009 foi composto pelos seguintes curadores: Daniela Bousso, Fernando Oliva, Marcio Harum, Paula Braga, Paula Alzugaray, Priscila Arantes e Tadeu Chiarelli.

Proença e Winter partiram do texto *A solidão do projeto* (*The loneliness of the project*), de Boris Groys, para pensar a constante demanda da produção de projetos na contemporaneidade e, mais especificamente, no campo das artes visuais e na Temporada de Projetos, promovida pelo Paço das Artes. Nesse caso, assim como em outros editais nesse formato, “é inacessível ao público a origem das obras apresentadas, ou seja, a etapa inicial da produção artística (projeto) costuma ser velada já que as obras de arte geralmente são apresentadas como um produto acabado” (PROENÇA; WINTER, 2009a). Com essa justificativa, Proença e Winter propuseram um *statement curatorial*, que consistia na exposição de 151 projetos – selecionados ou não pelo edital do total de 321 inscritos –, encontros, oficinas e palestras sobre a produção de projetos, além de um *site* que buscava criar diálogos entre os envolvidos e relatar o próprio processo de desenvolvimento da exposição. Desse modo, os curadores procuravam “estabelecer uma rede de reflexões sobre processos artísticos e curatoriais e oferecer um espaço de debate” (PROENÇA; WINTER, 2009a).

A curadoria propiciava uma discussão que englobava o processo e o projeto como obra. Compreendia que

o acesso a determinadas obras pode ser mais claro através de um projeto do que pela obra em si. Constatação que leva às questões: poderia um projeto ser apresentado em lugar da obra que ele pretende realizar? Nesse caso, poderíamos dizer que o projeto contém em si a obra? (PROENÇA; WINTER, 2009b).

Pode-se lembrar aqui da reflexão desenvolvida no subcapítulo “O processo de criação como ação contínua”, na medida em que a criação está sempre em movimento, mas em algum momento é limitada ou finalizada por algum tipo de restrição, como o encerramento de um prazo. Ao trazer os projetos para o espaço expositivo, os curadores ofereciam a possibilidade deste se constituir como obra, gerando “a oportunidade de efetivar uma etapa do processo de criação e permitir algum tipo de retorno aos artistas” (PROENÇA; WINTER, 2009b). Ou ainda, os projetos exibidos podiam “conter uma parte da obra que nunca poderá se concretizar (e as vezes até substituí-la) e também fornecer acesso a essa parte da produção das obras que é geralmente revelada apenas ao júri” (PROENÇA *apud* CARRAMASCHI, 2009).

A forma como Proença e Winter desenvolveram a proposição curatorial buscava a possibilidade de repensar a curadoria e seu processo de organização. Procurava ampliar esse contexto por meio de discussões de “curadorias que incluam os processos de seleção e análise de projetos, bem como elaborem novas formas de apresentar e mediar arte” (PROENÇA; WINTER, 2009b). Desse modo, a curadoria englobou uma perspectiva metalinguística, já que refletiu sobre os procedimentos que caracterizam essa atividade. Também se baseava na organização de ações, não envolvia apenas conceitos para serem dialogados ou relacionados com os trabalhos artísticos. Foi, então, tomando formas complexas de acordo com as materialidades inesperadas do processo criativo em movimento.

Curadorias portáteis

A publicação *Sobre artistas como intelectuais públicos: respostas a Simon Sheikh* (discutida no subcapítulo “Discursos de artista”) é um exemplo de curadoria que utiliza plataformas impressas. As concepções de publicações como exposições tornaram-se mais recorrentes nos anos 1960. Uma referência importante para essa prática é a produção do curador americano Seth Siegelaub. O curador desenvolvia mostras/catálogos com os mesmos procedimentos realizados no espaço de uma galeria, na medida em que também relacionava conceitos e obras e constatava limites e restrições. Seu trabalho mais conhecido é o *O livro de xerox* (*The xerox book*), numa tradução literal, publicado em dezembro de 1968. Nesse projeto, Siegelaub convidou sete artistas para produzir um trabalho por meio de fotocópias que ocupariam vinte páginas cada um.

Esse projeto se desenvolveu do mesmo modo que a maioria dos meus projetos, em colaboração com artistas com quem eu trabalhava. Sentamos para discutir diferentes modos e possibilidades de expor arte, diferentes contextos e ambientes nos quais a arte poderia ser exposta, num lugar fechado, ao ar livre, em livros etc. O *Xerox Book* [...] foi, talvez, um dos projetos mais interessantes, porque foi o primeiro em que propus uma série de ‘requisitos’ quanto ao uso de um tamanho de papel padrão e à quantidade de páginas, à ‘embalagem’ na qual o artista foi convidado a trabalhar. *O que eu estava tentando fazer era padronizar as condições de exibição com a ideia de que*

as diferenças resultantes em cada projeto ou trabalho seria precisamente aquilo do que tratava a obra do artista (SIEGELAUB, 2010, p. 153, grifo meu).

Siegelaub realizou essa proposta no final dos anos 1960, momento em que as novas linguagens da arte contemporânea estavam em ebulição e o questionamento sobre os espaços expositivos tradicionais era recorrente. De acordo com a curadora e crítica de arte Lucy Lippard (2014b), que trabalhou diretamente com Siegelaub, “somente o Minimalismo e a Arte Conceitual aparentemente ofereceram esse quadro em branco para os artistas, assim como o fizeram para os curadores”. Nesse contexto, Lippard (2014b, grifos meus) ressaltou a importância do *The xerox book* ao introduzir “a noção de que *uma exposição de trabalhos reais*, ao invés de reproduções, *podia ser apresentada nos livros*, que por sua vez desencadeava a significativa, e sempre marginal, indústria artesanal de livros de artistas”.

Nos seus projetos posteriores, Siegelaub continuou explorando as interconexões entre as mostras em locais físicos e as publicações impressas. Na exposição *January 5-31, 1969* (também conhecida como *The January Show*), Siegelaub organizou uma mostra num escritório de duas salas no centro de Manhattan (Nova York) com trabalhos dos artistas Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner. Apenas dois trabalhos de cada artista estavam no espaço expositivo. A exposição continha mais vinte e quatro obras, entretanto elas só podiam ser encontradas no catálogo, que reunia textos e fotos de referência para as ideias constituintes dos trabalhos (ALTSHULER, 2013, p. 81). Nesse projeto e em outros realizados por Siegelaub, a exposição só existia de forma completa através das publicações. Pode-se citar também *March 1-31, 1969*, em que 31 artistas criaram um trabalho por dia daquele mês, e *July, August, September 1969*, em que cada um dos onze artistas convidados desenvolveram um trabalho para ser exibido simultaneamente em onze locais diferentes ao redor do mundo (ALTSHULER, 2013, p. 15 e 16).

Uma atualização dos procedimentos realizados por Siegelaub pode ser encontrada no *Livro_ acervo*, idealizado por Daniela Bousso e Priscila Arantes para a comemoração dos quarenta anos do Paço das Artes em 2010. A curadoria portátil englobava uma caixa com uma enciclopédia que apresentava todos os artistas e curadores participantes da Temporada de Projetos entre 1997 e 2009 – programa constituído por um edital para jovens artistas e curadores, além de convidados –, um CD com depoimentos

dos artistas participantes da enciclopédia, que também constituíam a instalação *66 X 96*, exposta na época no Paço das Artes e uma série de trinta obras inéditas em papel.

A curadoria do projeto ficou a cargo dos artistas Artur Lescher e Lenora de Barros, que selecionaram trinta artistas e curadores entre todos os que participaram das edições da Temporada de Projetos. O procedimento curatorial consistia em oferecer a folha de *66 X 96* cm, medida padrão de uma folha de impressão, em 4 formatos: cada artista “recebeu um kit contendo 4 etapas do processo de encadernação de um caderno de 16 páginas (a folha A1 aberta, a folha A1 dobrada para virar caderno, a folha dobrada e cortada, sem refile, e a folha dobrada, cortada, refilada e grampeada)” (LIVRO, 2010). Os artistas deveriam escolher um dos formatos para produzir um trabalho cujos originais foram copiados e impressos para compor o *Livro_acervo*, que foi distribuído ao público. Separados por pastas arquivos, cada um dos trabalhos revisitava as linguagens e os conceitos que permeiam a trajetória do artista ou curador. Assim, como os projetos de Seth Siegelaub, a curadoria trazia releituras dos limites provenientes do espaço expositivo para o espaço do papel por meio da forma proposta por Lescher e Barros.

No Brasil, a curadora que se destaca por pensar as publicações impressas como dispositivo expositivo é Regina Melim, que pesquisa essas questões como professora da Universidade do Estado de Santa Catarina. Desde 2006, desenvolve a plataforma independente *par(ent)esis*, que engloba projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações. Na descrição do seu processo curatorial, Melim apresenta a sua relação com a curadoria e os livros.

Sempre gostei de catálogos de exposições, pois são possibilidades reais de prolongar o tempo de visitação de uma mostra. Muitos deles, quando os estou folheando, é como se estivesse vendo novamente a exposição. Muitas exposições, conheci e visitei apenas pelos catálogos [...]. Da mesma forma, conheci e “visitei” exposições e projetos realizados somente para publicações [...]. Depois, não sei se pelo olhar ou pela vontade de que realmente seja possível, comecei a me deparar com alguns livros que soavam como projetos curatoriais [...]. Algumas vezes, me deparo com trabalhos em uma exposição que também poderiam estar dentro de uma publicação, como múltiplo, posto em circulação. [...] Outras vezes, vejo que uma exposição inteira poderia estar dentro de uma publicação, possibilitando levá-lo dentro da

bolsa [...], para poder acessar muitas vezes, tantas quanto forem necessárias e desejáveis [...] (MELIM, 2013, p. 177 a 180).

Com essa perspectiva, Melim começou a desenvolver a ideia de “espaço portátil”, que posteriormente foi transformado no termo “exposição portátil” a partir de um texto de Walter Zanini escrito para o catálogo da exposição *Poéticas Visuais* (MAC-USP, 1977). Nessa mostra organizada por Zanini em parceria com Julio Plaza, os trabalhos eram enviados pelo correio e discutiam a “utilização de múltiplos recursos de ‘media’ (livro de artista, fotografia, xerox, *offset*, audiovisual) de forma crítica e reflexiva” (FREIRE, 2013c, p. 398). No texto curatorial de *Poéticas Visuais*, Plaza defendia “a informação como processo e não como acumulação” e terminava clamando pela comunicação: “o uso de línguas, linguagens e ideótipos faz com que a condição mais importante seja a da comunicação; procurando seus autores dizer ao mundo o que pensam e de que forma estão inseridos nele, dentro de um projeto (utópico) de arte como liberdade, ou melhor libertária” (PLAZA, 2010 p. 85). *Poéticas Visuais* defendia a comunicação entre os artistas e o público ao desenvolver um procedimento curatorial constituído pela ideia de “portátil”. De acordo com Zanini (2013d, p. 250), “*Poéticas visuais* terá um aspecto insólito. O público poderá obter exemplares em xerox da maioria dos documentos exibidos, o que a configurará também como uma ‘exposição portátil’”. Esse conceito apropriado por Regina Melim é reformulado nesta pesquisa para o procedimento que engloba curadorias portáteis.

O primeiro projeto de Melim chamava-se *pf* (2006), forma abreviada de “por fazer”. Partia de uma discussão sobre performance e englobava 36 participantes³⁶, entre alunos da graduação e da pós-graduação da curadora, além de artistas convidados. Foi organizado como um “bloco de notas, seguindo a lógica de emissão de faturas em que temos folhas duplas destacáveis correspondendo, respectivamente,

36 Artistas participantes do projeto *pf*: Adriana Barreto, Alex Cabral, Amanda Cifuentes, Ana Paula Lima, Brígida Baltar, Bruna Mansani, Cássio Ferraz, Claudia Zimmer, Damé, Daniela Mattos, Debora Santiago, Edmilson Vasconcelos, Fabiola Scaranto, Gabrielle Althausen, Giorgia Mesquita, Jorge Menna Barreto, Julia Amaral, Laercio Redondo, Liomar Arouca, Melissa Barbbery, Minerva Cuervas, Nara Milioli, Orlando Maneschy, Patrícia Scandolara, Paula Tonon, Priscila Zaccaron, Raquel Stolf, Renata Patrão, Ricardo Basbaum, Rosângela Becker, Sandra Reis, Silvia Guadagnini, Tamara Willerding, Traplev, Vanessa Schultz, Yiftah Peled.

o original e a cópia” (MELIM, 2007a, p. 4). No espaço expositivo, cada página de *pf* era exposta na parede, os bloquinhos eram disponibilizados ao público em uma mesa e cadeiras convidavam os espectadores a discutir o projeto. No texto curatorial, Melim explica os objetivos da proposta.

pf apresenta obras ou situações tendo como estratégia a ideia de projeto. Algo que está por fazer e que, uma vez inseridos neste espaço-publicação, estabelecido como lugar de experimentação, estes projetos se colocam efetivamente à disposição do público que poderá acessá-los e realizá-los.

Articulado e materializado através de desenhos e textos, sobretudo naqueles que trazem junto de si a ideia de obra como instrução, *pf* vislumbra todas estas proposições como possibilidades deflagradoras de um movimento contínuo e participativo. Existindo não como um conjunto de obras prontas, fechadas em si, mas como uma superfície aberta e distributiva. Em permanente circulação (MELIM, 2006a).

Além dos projetos de Siegelau, *pf* tem como referência as exposições intituladas por números organizadas por Lucy Lippard (comentadas no subcapítulo “Proposições curatoriais como princípios direcionadores”). Outra referência é o projeto *Do It* (“Faça”, numa tradução literal), organizado por Hans Ulrich Obrist em conjunto com os artistas Bertrand Lavier e Christian Boltanski. *Do It* começou a ser desenvolvido em 1993 e circulou por espaços expositivos de galerias, museus e centros culturais de diversas cidades do mundo. Em 2002, foi organizada uma versão *online* na plataforma e-flux e, em 2004, foi publicada uma versão em livro. *Do It* também partia do procedimento dos artistas enviarem instruções para a criação de trabalhos, desenvolvendo um modelo aberto e processual de exposição. Não eram enviados objetos de arte para os espaços expositivos, mas ações e materiais que serviam de ponto de partida para performances a serem recriadas em cada local de acordo com as instruções escritas pelos artistas. Cada leitura ocorria de uma forma diferente e não houve interpretação idêntica da mesma instrução (OBRIST, 2002). Para Obrist, interessava uma noção hipotética de dispersão e as potencialidades de uma exposição de arte expandir os seus limites tradicionais (OBRIST *apud* E-FLUX, 2002).

A discussão sobre a ampliação dos espaços expositivos também aparece em outra curadoria portátil realizada por Regina Melim. *Amor: leve com você* (2007) foi

organizada em formato de livro de bolso do tamanho de um passaporte. No texto de apresentação da pequena publicação (ou texto curatorial), Melim defende a escolha desse formato para “deslocar o que sempre esteve vinculado como informação secundária ou registro de uma exposição, para tornar-se, ela própria – a publicação – o veículo primário das proposições artísticas que aqui se inserem” (MELIM, 2007b). A curadoria reúne cerca de sessenta artistas³⁷, entre iniciantes e consagrados com propostas de textos, imagens, música, performance etc.

As curadorias/publicações/exposições de Melim também discutem um tempo ampliado de apreciação/vivência/visitação. As mostras, materializadas em livros, “resiste[m] ao tempo formatado de sua cultura, normalmente estabelecida pela fórmula: começou-acabou. E, quando desmanchada[s], tudo é novamente pintado de branco” (MELIM, 2006b). Tanto *Amor: leve com você* como *pf* discutem a rede de exibição e distribuição dos trabalhos artísticos por meio da ativação de novos circuitos. De acordo com Melim (2006b), os espaços tradicionais das galerias e dos museus são ampliados por meio de “[...] um espaço portátil que, uma vez acessado, pode ser transportado para a realização de uma obra em qualquer lugar, a qualquer hora, em diferentes contextos”.

As publicações constituem-se como uma possibilidade de ferramenta expositiva para comunicar os discursos de artistas. Deixam para trás a sua função tradicional de registro ou produção de memória expressados pelos catálogos. Também não se restringem a uma continuidade do espaço expositivo. As curadorias portáteis são a própria

37 *Amor: leve com você* engloba trabalhos dos artistas Adriana Barreto, Alexandre Antunes, Alex Cabral, Aline Dias, Amanda Cifunte, Ana Miguel, Ana Paula Lima, Brígida Baltar, Bruna Mansani, Bruno Machado, Carla Zaccagnini, Carlos Asp, Cassio Ferraz, Chris Daniels, Cleverson Salvaro, Daniel Acosta, Daniel Horch, Daniela Mattos, Debora Santiago, Dennis Radüns, Diego Rayck, Edmilson Vasconcelos, Eliane Prolik, Fabiola Scaranto, Federico Manuel Peralta Ramos, Giorgia Mesquita, Glaucis de Moraes, Joca Wolff, Jose Rafael Mamigonian, Jorge Menna Barreto, Julia Amaral, Laercio Redondo, Luana Veiga, Lucia Koch, Lucio Agra, Lucy Crichton, Luiz Rodolfo Annes, Maikel da Maia, Marcos Chaves, Mariana Silva da Silva, Melissa Barberly, Milton Machado, Nara Milioli, Nazareno Rodrigues, Nicolás Varchausky, Orlando Maneschy, Paulo Bruscky, Priscila Zaccaron, Raquel Garbelotti, Raquel Stolf, Ricardo Basbaum, Rimon Guimarães, Rodrigo Garcia Lopes, Roseline Rannoch, Sergio Basbaum, Suely Farhi, Tamara Willerding, Tatiana Ferraz, Teresa Riccardi, Traplev, Vanessa Schultz, Yan Soares, Yara Guasque, Yiftah Peled.

exposição em si. Envolvem o espectador na exploração de novas redes e também em diferentes sensibilidades, pois, além do olhar, exploram o tato (MELIM, 2007b).

Ações curatoriais entre linguagens

Nos procedimentos anteriores citados neste capítulo, observou-se como a rede curatorial é tecida por ações que englobam a construção do discurso para além da instalação de obras no espaço. As exposições ampliadas para as linguagens orais do diálogo e para as publicações impressas constituem extremidades da rede curatorial em constante movimento. Neste subcapítulo, pretende-se observar a hibridização das ações curatoriais que se materializam por meio da articulação de campos de linguagens entre si.

Redes de Criação é um projeto que nos permite pensar sobre a tessitura dos conceitos curatoriais por meio da relação entre diferentes linguagens e formatos. O evento, realizado no Itaú Cultural em 2008, com curadoria de Cecília Almeida Salles, englobava uma série de “painéis, debates e espetáculos-oficina” que versavam sobre “redes da criação, crítica e curadoria, autoria e processos na ciência e na arte” não só nas artes visuais, mas também no audiovisual, literatura, dança, música e teatro (SALLES, 2010, p. 211). Através do setor educativo também foram desenvolvidas atividades voltadas ao público universitário: o minicurso *Processos criativos na arte contemporânea* e visitas a ateliês de artistas.

Nesta pesquisa, o que deve ser destacado neste projeto é a pintura-performance-instalação do artista Paulo Almeida intitulada *Das curadorias* e o blog *Redes de criação*. Ao longo do evento (28 de maio a 15 de junho de 2008, exceto nas segundas-feiras, 02 e 09 de junho), Almeida produziu, em uma grande tela circular de 250 X 700 cm, “uma obra pictórica processual que se caracterizava pela contínua superposição de camadas, neste caso, a pintura das representações de 175 obras que fizeram parte das exposições produzidas pelo Itaú Cultural” (SALLES, 2010, p. 213). De acordo com a curadora do projeto, a escolha da apresentação deste trabalho se pautou pela lógica do palimpsesto.

Nas conversas iniciais, em busca da definição das delimitações, sabíamos que o modo de ocupação do espaço disponível no *andar térreo* do prédio do Itaú Cultural era

importante para a *apresentação das discussões do evento*. Estava claro que não queríamos uma exposição de documentos, nem explicitações didáticas. Ideias propostas, ideias inviáveis, ideias rejeitadas e chegamos a *Paulo Almeida, cujo projeto artístico se sustenta pela lógica do palimpsesto: uso do recurso da contínua superposição de pinturas ao longo do tempo da exposição*. A proposta de uma *obra que é processo* nos atraiu, e parecia ser significativa para o evento (SALLES, 2010, p. 212, grifos meus).

O trabalho de Paulo Almeida discutia o repertório histórico das exposições já realizadas pelo Itaú Cultural ao mesmo tempo que dialogava com as ideias de reprodução, representação, saturação e apagamento. O artista partia de reprodução das obras para representá-las em outros tons ou em outra perspectiva. Eram pinturas efêmeras, pois ao longo do período expositivo foram sobrepostos novos trabalhos aos já realizados. Apresentava também a ideia de toda uma exposição ocupar uma mesma tela que nunca é finalizada em uma obra pronta. O fim do período de realização do projeto correspondia à desmontagem do espaço como parte integrante do processo de criação do trabalho. Essa obra-processo foi registrada em vídeo, resultando na edição de um documentário: *Das Curadorias - Paulo Almeida - Redes da Criação* (2008), que se tornou um segundo trabalho.

Das curadorias pode ser considerado em diálogo com o pensamento da curadora Lisette Lagnado, participante de um dos painéis do evento, conforme relato publicado no *blog* do projeto.

“Fazer curadoria não é um ‘tudo cabe’ aleatório. Não deve ser um pout-pourri de obras, sem articulação” (Lagnado). A simples junção de obras por critério cronológico, por exemplo, é insuficiente, para configurar uma curadoria, segundo Lisette. Para ela, *o desafio do curador está em exatamente, através da interlocução íntima com o artista, criar possibilidades artísticas de conjugação e relação entre obras, pensando além do óbvio em dispositivos agregadores de camadas de significações*. Ela acredita que cada curador constrói seus filtros para selecionar as obras e que esses filtros devem ser profundos o suficiente para criar estratégias de abordagem, estabelecer critérios e configurar uma reflexão curatorial (REDES DE CRIAÇÃO, 2008, grifos meus).

Pensando na construção de camadas de significados, o projeto *Redes de Criação* contava também com um *blog* – produzido pela equipe técnica do Itaú Cultural, Galciani

Neves e Cecilia Almeida Salles –, que apresentava uma ampliação da discussão curatorial. Por um lado, o *blog* expressava-se como uma curadoria na internet ao reunir vídeos, imagens e *sites* que ofereciam elementos de discussão das categorias propostas pelo projeto: ateliê, autoria, *blog* de artista, criação literária, criação musical, criação visual, curadoria, documentos, documentos *online*, *flipbook*, improvisação, interativos, *making of*, moleskine, morfogênese, obras processuais, processo como obra, produção audiovisual e tramas da rede. Por outro, exibia um vocabulário, organizado como um rizoma de conceitos propiciando uma observação teórica sobre as redes de criação.

A partir dos encontros com a equipe do Itaú, foram feitas as primeiras escolhas dos termos do vocabulário; no entanto, ao começar a produzir os textos dos verbetes, surgiu a necessidade de ampliar essa listagem inicial, que não estava conseguindo refletir a complexidade do tema. O conceito de processo de criação como rede em construção deveria ser definido e, para isso, além de encontrar os termos que levassem ao seu esclarecimento, eu precisava explicá-los, em uma linguagem acessível, a um público mais amplo que o acadêmico (SALLES, 2010, p. 214).

Considerando a leitura rizomática da internet, os conteúdos explicativos de cada verbete continham palavras destacadas em azul, que permitiam o link para outros verbetes, que não se encontravam na lista inicial, proposta na coluna da esquerda. Assim, os conceitos podem ser acessados de forma não linear, que caracteriza a linguagem da internet (conforme discutido no terceiro capítulo). Desse modo, o *blog* foi construído através da possibilidade de estabelecer conexões. Ampliava e explicitava de forma teórica as questões curatoriais desenvolvidas pelos eventos do projeto. Funcionava também como ação educativa e permitiu a sua continuidade por um certo período. Em 2014, ainda estava publicado na internet com o acesso disponível, mas atualmente o blog não se encontra mais no ar.

A curadoria e o processo como movimento contínuo

As curadorias e os modos de exibição de arte “são redes em permanente constituição” (SALLES, 2006, p. 151). Eles podem se materializar em exposições, mas não mais só

através delas. Seminários, debates, publicações impressas, audiovisuais ou internet podem configurar essa rede.

[...] é importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. Se o pensamento em criação é relacional, há sempre signos prévios e futuros. Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como um revelador e inexplicável insight sem história. A criação como processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora dos elementos mediadores envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. A criação é, sob esta ótica, um processo de transformação que envolve uma grande diversidade de mediações (SALLES, 2006, p. 151).

A compreensão do processo de criação como movimento contínuo traz à luz a sua dimensão cultural e histórica. A sua ativação por meio das plataformas de diálogo evidencia a trama dessa rede e a multiplicidade de possibilidades de conexões. Ao intitular este capítulo com o procedimento “Curadoria e partilha”, observa-se diferentes interpretações para a ampliação dos modelos curatoriais de comunicar a arte contemporânea. A ideia de partilha não diz respeito a interações rasas com o público, mas sim à possibilidade de a curadoria construir conhecimento pela intersecção de diferentes linguagens. É importante listar novamente os procedimentos analisados neste capítulo para observar que não são categorias estanques e como eles podem interagir entre si.

O procedimento que compreende as exposições como formas do discurso ganhou visibilidade a partir da *Documenta X*, com curadoria de Catherine David. As práticas comunicacionais do diálogo, conhecidas como programas públicos, deixam de ser apenas uma mediação educativa para complementar a mostra e constituem parte importante do projeto curatorial. Esse procedimento tornou-se recorrente nos eventos de arte contemporânea e pode ser encontrado tanto em grandes projetos, como a 27ª e a 28ª Bienal de São Paulo, quanto em outros de dimensões muito menores, como *Fora a Fora*, realizado no espaço independente Intermeios – Casa de Artes e Livros.

As curadorias construídas por plataformas de diálogo relacionam-se com o procedimento que compreende o processo de criação como ação contínua. Sob esse ponto de vista, a ação curatorial está sempre em movimento e possibilita partilhar diferentes perspectivas de acordo com o momento e o espaço em que é realizada. Da mesma forma, é importante considerar os discursos de artista em conjunto com a prática curatorial. Com a constante demanda tanto de artistas como de curadores verbalizarem seus processos em debates, seminários e outras formas do diálogo, esse potencial comunicativo precisa ser pensado em continuidade com os processos de cada artista, mas também por uma dimensão cultural, social e política.

A curadoria também pode oferecer materialidades para projetos em que não se prevê inicialmente todas as possibilidades de gerência. Os princípios direcionadores, que procuram desconstruir os formatos tradicionais do que se espera de uma exposição, muitas vezes são metalinguísticos ao colocar em discussão os seus próprios procedimentos e esfumaçar as fronteiras entre o processo curatorial, o processo artístico e o processo de recepção. Por outro viés, as curadorias portáteis surgem com o intuito de expandir o circuito de arte contemporânea, as relações com o público e as possibilidades de criar vivências com os trabalhos artísticos. As curadorias portáteis também trazem para o trabalho do curador perspectivas artísticas, que experimentam modelos e formatos expositivos, e ativam as correspondências entre as linguagens e questões desenvolvidas tanto por artistas como curadores.

Por fim, as ações curatoriais entre linguagens refletem a própria produção da arte contemporânea: não é mais isolada em uma mídia, linguagem ou questão. A ideia de partilha expande-se para desconstrução, contaminação e compartilhamento³⁸ de espaços, trabalhos e formas de ativação do público. Observa-se o quanto os procedimentos curatoriais contemporâneos estão interconectados. Cada ponto da rede pode afetar diferentes pontos e está em constante construção. A ação curatorial é partilhada em diferentes camadas comunicacionais, englobando uma diversidade de formatos, linguagens e possibilidades de ativação do circuito.

38 Aqui se faz referência a Christine Mello, que em seu livro *Extremidades do vídeo* (2008) compreende o conceito de extremidades por meio das ideias de desconstrução, contaminação e compartilhamento.



Considerações finais

Este livro procurou mapear os procedimentos de criação das redes curatoriais, principalmente na cidade de São Paulo durante os anos 2000 a 2013, compreendendo-os como práticas da comunicação no sistema da arte contemporânea. Tais redes são mapeamentos desses procedimentos desenvolvidos pelos curadores em exposições de arte contemporânea. A complexidade que envolve essa rede demandou um primeiro capítulo que apresentasse alguns percursos introdutórios para estabelecer a perspectiva de recorte do objeto da pesquisa. Observou-se que o curador não é um autor no sentido isolado e seu processo de criação depende das conexões que estabelece. Sob essa perspectiva, a análise concentrou-se no trabalho pioneiro de Walter Zanini, que privilegiava o processo artístico, o diálogo e as relações com o público e a construção de redes de colaboração, mesmo tendo trabalhado em locais que, a princípio, configuram-se como espaços expositivos tradicionais, como o MAC-USP e a Bienal de São Paulo.

Retomou-se a proposição de “curador independente”, ativada por Harald Szeemann, para analisá-la na contemporaneidade por uma perspectiva utópica. Seja qual for a forma do vínculo empregatício do curador, é necessário considerar sua inserção dentro de uma rede de relações, conforme o caso analisado do trabalho de Paulo Herkenhoff na 24ª Bienal de São Paulo. Apesar de utópico, o desejo da independência também determina ações curatoriais recorrentes, como as realizadas nos chamados “espaços alternativos”. Pode-se constatar que não existe mais uma separação dicotômica entre dentro e fora do circuito de arte: há uma rede ampla que se constitui por diversas camadas que ora se conectam ora desconectam-se. Por meio desse contexto mais geral, escolheu-se mapear os procedimentos explicitados nos textos curatoriais, que tornaram público como transformar uma ideia inicial em exposição e materializar um ensaio visual e/ou audiovisual.

É importante observar a complexidade de desenvolver uma pesquisa enquanto o campo da curadoria ainda está se estabelecendo no Brasil. Ressalta-se a tendência ao apagamento histórico de exposições já realizadas. Do ponto de vista comunicacional, uma boa parte dos *sites* das exposições (ou instituições) exibem imagens dos trabalhos isolados, que muitas vezes não são uma reprodução da versão final do trabalho exibido. Durante a pesquisa, ao solicitar imagens para diversas instituições, muitas delas não tinham em seus arquivos fotografias das exposições montadas. Os textos curatoriais também não são sempre publicados nos *sites*. Muitas vezes, restringem-se a um texto de parede ou a um fôlder distribuído durante a exposição e que não são disponibilizados em nenhum arquivo público posteriormente. O mesmo ocorre com os catálogos, que são distribuídos de forma irregular para um público restrito. Por fim, na ocasião da publicação deste livro, foram feitos diversos esforços para solicitar autorização de uso das imagens citadas na pesquisa original. Algumas instituições não responderam aos inúmeros contatos. Em outros casos demandaram a busca pela autorização do fotógrafo autor das imagens que ou não responderam ou cobravam um pagamento, mesmo sendo esta publicação sem fins lucrativos. Diante desta situação, optou-se por não reproduzir imagens neste livro. A observação desse contexto demanda uma revisão urgente de como está sendo construída a história da curadoria no Brasil. Se uma obra ganha contato com o público através das exposições, é necessário documentar como as construções dessas relações foram propostas: como era o espaço e quais outros trabalhos foram apresentados em conjunto.

O primeiro procedimento ressaltado nesta pesquisa foi como a curadoria relaciona-se com a história. Sabe-se que muitas vezes as atividades do curador, do crítico de arte e do historiador se relacionam e sobrepõem-se. Entretanto, o objetivo desta pesquisa não era elaborar uma definição fechada de curadoria, e sim apresentar diferentes perspectivas para a compreensão dessa rede.

No segundo capítulo, as possibilidades de reconstrução do discurso histórico foram analisadas por meio de curatorias que procuravam aceitar discontinuidades e estimular confrontos entre diferentes expressões artísticas. Apresentou-se o modelo de exposição temática, recorrente na contemporaneidade, que constitui uma forma de evitar separações por estilos ou períodos artísticos. Ao observar a curadoria como uma possibilidade de materializar formulações de pensamentos tanto históricos quanto críticos, pode-se compreendê-la por meio do conceito de ensaio.

Essa modalidade mais aberta de reconstrução do discurso histórico pela curadoria permite aproximar obras de diferentes temporalidades e provenientes de diversos locais através de conceitos como os utilizados na 24ª Bienal de São Paulo (curadoria de Paulo Herkenhoff), nas exposições *o Agora, o Antes - uma síntese do acervo do MAC*, *O Artista Como Autor/O Artista Como Editor* e *Para Além do Ponto e da Linha* (curadorias de Tadeu Chiarelli) e a Ação Educativa *Arte em Diálogo* (organizada por Anny Christina Lima e Mila Milene Chiovatto) para a exposição *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*. A perspectiva ensaística também amplia a possibilidade de ações curatoriais, que emergem da reorganização de arquivos e documentos, produções de depoimentos e leituras de processos artísticos, como na mostra *Galeria Expandida* (curadoria de Christine Mello), e no *Arquivo Para Uma Obra-Acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto* (curadoria de Suely Rolnik).

Ao observar a curadoria como uma forma ensaística de articulação de pensamento, o segundo procedimento que emergiu consistia na possibilidade de materialização ou “especialização” de conceitos. Muitas exposições partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração sobre um tema e sua contextualização. Na sequência, esses conceitos são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização delas num espaço expositivo tradicional configurado como cubo branco. Esse modelo de montagem de exposição, proveniente da arte moderna, continua sendo recorrente na arte contemporânea por conta de sua suposta neutralidade, da dificuldade de conceitualizar a produção contemporânea e devido à abrangência de linguagens e formas que a compõem. Apesar dessa recorrência, há exposições organizadas em espaços tradicionais do cubo branco, cujos procedimentos curatoriais também elaboram questionamentos ao sistema da arte, como *Contrapensamento Selvagem* (curadoria de Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff), *Outras Coisas Visíveis Sobre Papel* (curadoria de Paulo Miyada) e *Lugar Comum* (curadoria de Fernando Oliva). Entretanto, são raras as exposições que utilizam o espaço em si para traduzir seus conceitos curatoriais. O exemplo que se destaca é a mostra *Contrapensamento Selvagem*, cujas questões que compunham o *statement curatorial* foram materializadas na seleção das obras, na forma de organização delas no espaço expositivo e no estilo empregado na redação dos textos curatoriais.

Ainda no terceiro capítulo, observou-se a necessidade das curadorias que lidam com trabalhos audiovisuais – incluindo não só exibição em monocanal, mas também multicanais, videoinstalação e *net art* – desenvolverem uma relação mais específica com seus respectivos espaços expositivos. Ficou clara a importância do desenvolvimento de mais procedimentos curatoriais que pensem como expor trabalhos no cubo preto para além do “hábito cinema”, e consigam englobar a relação do espectador com o espaço e o tempo das obras. Já as curadorias contextuais, como o projeto *Arte/Cidade*, implicam uma pesquisa que conjugue questões sociais, econômicas, filosóficas e estéticas em um procedimento curatorial, evitando que esses espaços sejam utilizados como cenários vazios. Por fim, ainda é comum que as curadorias no espaço *online* se restrinjam a listas de *links*. São raras as ações que incorporam as configurações específicas possibilitadas pela internet: a organização de sistemas que articulem o conteúdo de forma não linear; a categorização por meio de indexação; a produção e o acesso não linear de documentação sob a perspectiva do processo de criação; o compartilhamento entre os usuários e os usuários como produtores de conteúdo.

A compreensão do processo de criação como movimento contínuo embasou o quarto capítulo, que ressaltou a dimensão comunicacional da curadoria. O título “Curadoria e partilha” englobou as possibilidades de a curadoria construir conhecimento por meio da intersecção de diferentes linguagens através de materialidades que não se restringem à exibição de um objeto. Este capítulo mapeou procedimentos que buscam discutir a ampliação e a multiplicidade dos modos de exibição de arte contemporânea. Observou-se que o modelo de exposição como forma do discurso ganhou visibilidade a partir da *Documenta X*, que contou com a curadoria de Catherine David. As práticas comunicacionais do diálogo (debates, palestras, seminários) passaram a constituir parte das exposições, deixando de ser uma programação paralela elaborada pelos setores educativos. Esse procedimento tornou-se recorrente nos eventos de arte contemporânea e pode ser encontrado tanto em grandes projetos, como a 27ª e a 28ª Bienal de São Paulo, quanto em outros de dimensões muito menores, como *Fora a Fora* (curadoria de Galciani Neves e Vitor Cesar), realizado no espaço independente Intermeios – Casa de Artes e Livros. Também sob o ponto de vista de que o processo de criação está sempre em movimento, os procedimentos curatoriais partilham diferentes possibilidades a partir da constante demanda tanto dos artistas como dos curadores verbalizarem seus processos em debates, seminários

e outras formas de diálogo, como a publicação *Sobre artistas como intelectuais públicos: respostas a Simon Sheikh* – organizada por Ananda Carvalho e por Ana Maria Maia para o *Ciclo de Portfólios 2012* da Casa Tomada.

Ao discutir sobre curadorias que procuram abranger a multiplicidade das práticas artísticas contemporâneas, o quarto capítulo analisou mais três procedimentos: a elaboração de curadorias com princípios direcionadores, as curadorias portáteis e as ações curatoriais entre linguagens. Os princípios direcionadores procuram desconstruir os formatos tradicionais do que se espera de uma curadoria, como ocorreu nas exposições intituladas por números, organizadas por Lucy Lippard, na mostra *Trinta e Seis Horas (Thirty-Six Hours)* realizada por Walter Hopps, e, mais recentemente, na *Ocupação* e na *Temporada de Projetos na Temporada de Projetos*, ambas no Paço das Artes.

Os dispositivos curatoriais também podem ser utilizados para questionar as suas próprias ações nas exposições. As curadorias portáteis, por sua vez, ativam outras formas de circulação para a arte, como ocorre nas produções de Seth Siegelau. Em relação às curadorias portáteis, por meio da análise do *Livro_acervo* e das curadorias de Regina Melim, pode-se observar a ampliação das possibilidades de criar vivências com os trabalhos artísticos. Por fim, a ideia de partilha entre linguagens reflete a própria produção de arte contemporânea, que não é mais isolada em uma mídia, linguagem ou questão.

Ao rever os procedimentos que compõem as redes curatoriais mapeadas na pesquisa que deu origem a este livro, é evidente a complexidade de sua articulação. A abordagem metodológica adotada aqui evidencia que a curadoria é um campo amplo com diversas possibilidades de desdobramentos. Por fim, vale lembrar que este livro compartilha da mesma lógica da afirmação de Salles (2006, p. 36) sobre a teoria dos processos de criação em rede, que propõe que “devemos levar em conta a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos”. Apesar do limite do prazo para a finalização de uma pesquisa de doutorado, o mapeamento dos procedimentos curatoriais continua considerando os seus processos de criação em constante movimento e as possibilidades de diálogos futuros.

Ao retomar este texto para publicação em livro, um tempo depois da defesa da tese, é importante informar que nos últimos dez anos, o circuito passa a abranger mais discussões sobre os chamados procedimentos decoloniais ou contra-hegemônicos,

sobre a demanda de reescrita e revisão da história da arte, sobre a produção das formas discursivas (mais conhecidas como programas públicos), sobre a organização de arquivos, sobre a importância do espaço *online* para a circulação da arte; entre outras questões. Pode-se afirmar, então, que, de fato, as pesquisas sobre essa temática continuam e muitas dessas ações estão reunidas na Plataforma de Curadoria, que engloba os projetos de extensão e pesquisa realizados pela autora na Ufes.

Referências

- ABOS, M. Bienal de 2008 promete abrir as portas sem expor obras de arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 nov. 2007. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/bienal-de-2008-promete-abrir-as-portas-sem-expor-obras-de-arte-4142187>. Acesso em 06 mar. 2024.
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno – Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 167-187.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGRA, L. As galerias como espaços modificados. **Fórum Permanente**, 10 abr. 2010. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/galeria-expandida/relatos-criticos/as-galerias-como-espacos-modificados. Acesso em 06 mar. 2024.
- ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALTSHULER, B. **Biennials and beyond: exhibitions that made art history: 1962 – 2002**. London: Phaidon Press Limited, 2013.
- ALVES, C. Cauê Alves. In: REZENDE, R.; BUENO, G (org.). **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 234-256.
- AMARAL, A. Expoprojeção 73: 40 anos depois. In: AMARAL, A.; CRUZ, R. M. S. **Expoprojeção 1973-2013** [catálogo da exposição]. São Paulo: SESC, 2013. p. 29-35. Disponível em: http://www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo.pdf. Acesso em 06 mar. 2024.
- AMARAL, A.; CRUZ, R. M. S. Apresentação. In: AMARAL, A.; CRUZ, R. M. S. **Expoprojeção 1973-2013** [catálogo da exposição]. São Paulo: SESC, 2013. p. 4.

- Disponível em: http://www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo.pdf. Acesso em 06 mar. 2024.
- ANJOS, M.; MAZZUCHELLI, K. **As ruas e as bobagens**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Texto curatorial da exposição.
- ARTE/AÇÃO – 3nós3. Produção do grupo 3nós3, 2013. Vídeo disponível em: <http://vimeo.com/61711050#at=0>. Acesso em 07 mar. 2024.
- ARTE/CIDADE. Arte/cidade 3: apresentação. **PUC-SP**, 1997. Disponível em: http://www.pucsp.br/artecidade/site97_99/ac3/apres.html. Acesso em 06 mar. 2024.
- ARTE/CIDADE. Como intervir em grande escala?. **PUC-SP**, 2002. Disponível em: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/urbanismo_all.htm. Acesso em 06 mar. 2024.
- BARENBLIT, F.; LAGNADO, L. IV Seminário semestral de curadoria: conferência dialógica entre Ferran Barenblit e Lisette Lagnado. **Revista Marcelina Cai Coco**, São Paulo, ano 3, v. 4, 2010.
- BARTA, I. A.; REZENDE, M. Chegar, estar, fazer, alguma coisa: entrevista com Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. **Jornal 28b**, São Paulo, 2008.
- BASBAUM, R. Amo os artistas-etc. *In*: BASBAUM, R. (org). **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 167-170.
- BERGAMO, M. “Bia, tudo tem limite!”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 mar. 2007. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200710.htm>. Acesso em 06 mar. 2024.
- BIA Lessa – Itaú Contemporâneo. 2009. Produção do Itaú Contemporâneo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7F3vScJG710>. Acesso em 07 mar. 2024.
- BO BARDI, L. Casas ou museus? **Diário de notícias**, Salvador, 5 out. 1958. Disponível em: http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=168. Acesso em 04 mai. 2014. Página fora do ar.
- BOUSSO, D. Esclarecendo o sentido da Ocupação no Paço das Artes. **Canal Contemporâneo**, 2005. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000437.html>. Acesso em 06 mar. 2024.
- BRAGA, P. O curador e a galeria. *In*: RAMOS, A. D. (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010. p. 65-74.
- BRUSCKY, P. Arte correio. *In*: ALVORADO, D. V. M. P. (org.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70/80**. 2. Ed. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010. p. 77-79.

- BUCHMANN, S. Introduction: from conceptualism to feminism. *In*: BUTLER, C. (org.). **From conceptualism to feminism: Lucy Lippard's numbers shows 1969 – 74**. Londres: After all books – Exhibition histories, 2012. p. 08-15.
- BUENO, G.; REZENDE, R. **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.
- BUREN, Daniel. Exposição de uma exposição. *In*: DUARTE, Paulo Sergio (org.). **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 81-82.
- BUTLER, C. Women – concept – art: Lucy R. Lippard's numbers shows. *In*: (org.). BUTLER, C. **From conceptualism to feminism: Lucy Lippard's numbers shows 1969 – 74**. Londres: After all Books – Exhibition Histories, 2012. p. 16-69.
- CAMPOS, M.; BERBARA, M.; CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. (org.). **História da arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- CAOS e Efeito com Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff [entrevistadora: Alice Dalgalarrondo]. Produção do Canal Contemporâneo, 2011. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nEM-_DM_adg&ab_channel=CanalContempor%C3%A2neo. Acesso em 07 mar. 2024.
- CARRAMASCHI, A. E. Relato da mesa: espaços, intercâmbios e cooperação no âmbito da arte. **Paço das Artes**, 2009. Disponível em: <https://pacodasartes.org.br/noticias/relato-da-mesa-espacos-intercambios-e-cooperacao-no-ambito-da-arte/>. Acesso em 06 mar. 2024.
- CARVALHO, A. [Texto de Ananda Carvalho]. *In*: MAIA, A. M.; CARVALHO, A. (org.). **Sobre artistas como intelectuais públicos: respostas a Simon Sheikh**. São Paulo: Selo Prólogo e Casa Tomada, 2012. p. 20-21.
- CARVALHO, A. MAC USP: Um museu em travessia. **Revista Dasartes**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 28, p. 60-66, 22 jun. 2013.
- CARVALHO, A.; VERDERAME, E.; EICHNER, M. (org.). **Catálogo da exposição Galeria Expandida**. São Paulo: Printon Gráfica e Editora, 2010. Disponível em: <https://galeriaexpandida.wordpress.com/catalogo/>. Acesso em 05 mar. 2024.
- CARVALHO, B. Vírus da arte contamina o centro de SP. **Folha de S.Paulo**, 01 set. 1994. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/01/ilustrada/1.html>. Acesso em 06 mar. 2024.

- CASA DA XICLET. Casa da Xiclet, 2014. Exposições anteriores. Disponível em: <http://casadaxiclet.com/>. Acesso em 06 mar. 2024.
- CASA TOMADA. Ciclo de portfólios. **Casa Tomada**, 2014. Disponível em: http://casatomada.com.br/site/?page_id=5743. Acesso em 20 jan. 2014. Fora do ar.
- CASTELLS, Manuel. **Communication power**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.
- CAVALCANTI, L.; SCOVINO, F. **Eu como eu**. Texto curatorial da exposição. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em: <http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Eu-como-eu.pdf>. Acesso em 18 abr. 2013. Fora do ar.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Projeto paradas em movimento**. [200-]. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/projeto_paradas/. Acesso em 30 abr. 2014. Fora do ar.
- CESAR, V. **Vitor Cesar** [site do artista]. 2013. Disponível em: www.vitorcesar.org. Acesso em 20 jan. 2014. Fora do ar.
- CHIARELLI, T. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM. *In*: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Grupo de estudos de curadoria**. 2. ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. p. 13-19.
- CHIARELLI, T. Duas hipóteses para a arte contemporânea [texto curatorial da exposição]. **Itaú Cultural**, 2011. Disponível em: <http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Duas-hipoteses-para-a-arte-contemporanea.pdf>. Acesso em 18 abr. 2013. Fora do ar.
- CHIARELLI, T. O artista como autor/O artista como editor [texto curatorial da exposição]. **Museu de Arte Contemporânea da USP**, 2013b. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/autor_editor/home.htm. Acesso em 24 mar, 2014. Fora do ar.
- CHIARELLI, T. O conforto e a perturbação [texto curatorial da exposição o Agora, o Antes: uma síntese do acervo do MAC USP]. **Museu de Arte Contemporânea da USP**, 2013a. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/agora_antes/texto.htm. Acesso em 24 mar. 2014. Fora do ar

- CHIARELLI, T. Para além do ponto e da linha: arte moderna e contemporânea no acervo do MAC USP [texto curatorial da exposição]. **Museu de Arte Contemporânea da USP**, 2013c. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/EXPO-SI%C7OES/2013/ponto_linha/home.htm. Acesso em 24 mar. 2014. Fora do ar
- CINTRÃO, R. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MOMA. *In*: RAMOS, A. D. (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010. p. 15-41.
- CLADDERS, J. Entrevista com Johaness Cladders [entrevistador: Hans Ulrich Obrist]. *In*: OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 72-87.
- CLAUDIO, I. Deu a louca no cenário. **Revista Isto É**, 04 abr. 2007. Disponível em: http://www.istoe.com.br/reportagens/3210_DEU+A+LOUCA+NO+CENARIO. Acesso em: 07 mar. 2024.
- COCCHIARALE, F; FRANÇA, P. Sobre cavalos de Troia [texto curatorial da exposição]. **Itaú Cultural**, 2011. Disponível em: <http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Sobre-Cavalos-de-Troia.pdf>. Acesso em 18 abr. 2013. Fora do ar.
- COELHO, T. (org.). **Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.
- COSTA, C. T. Videoarte no MAC. *In*: MACHADO, A. (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2007. p. 69-73.
- COSTA, L. C. da. Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade. *In*: CAMPOS, M.; BERBARA, M.; CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. (org.). **História da arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. p. 29-35.
- COSTA, R. da. Redes sociais, arquivo e acesso. *In*: ARANTES, P.; BOUSSO, D. (org.). **Experiências / campos/ intersecções / articulações: III Simpósio internacional de arte contemporânea do Paço das Artes**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 132-135.
- CRUZ, R. M. S. Reflexões sobre a arte do audiovisual a partir da Expoprojeção 73. *In*: AMARAL, A.; CRUZ, R. M. S. **Expoprojeção 1973-2013** [Catálogo da exposição]. São Paulo: SESC, 2013. p. 36-42.
- DANTO, A. C. **Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia**. Barcelona. España: Paidós, 1999.

- DAS CURADORIAS - Paulo Almeida - Redes da Criação. Produzido pelo Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/redes-de-criacao-paulo-almeida>. Acesso em 05 mar. 2024.
- DAVID, C. Documenta X: Introduction by Catherine David in the Short guide. 1997. Disponível em: http://universes-in-universe.de/doc/e_press.htm. Acesso em 21 jan. 2014. Fora do ar.
- DESAFIOS favoritos. **Canal Contemporâneo**, 2010. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/003300.html>. Acesso em: 05 mar. 2024.
- DINIZ, C. Entrevista com Clarissa Diniz [entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno]. In: REZENDE, R.; BUENO, G. **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 94-123.
- DINIZ, C. Partilhas da crise: ideologias e idealismos. **Revista Tatuí**, Recife, n. 12, p. 33-44, 2011. Disponível em: <http://issuu.com/tatui/docs/tatui12>. Acesso em 04 mar. 2024.
- DINIZ, C; HERKENHOFF, P.; HONORATO, C.; MANESCHY, O. **Contrapensamento Selvagem** [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em: <http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Contrapensamento-Selvagem%E2%80%A8.pdf>. Acesso em 18 abr. 2013. Fora do ar.
- DUBOIS, P. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, K. (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 85-91.
- E-FLUX. Do it: Press information. In: E-FLUX. **DO IT at e-flux**. [s. l.] E-FLUX, 2002. Disponível em http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html. Acesso em 10 mai. 2014. Fora do ar.
- ENWEZOR, O. The black box. In: Altshuler, B. **Biennials and beyond: exhibitions that made art history**. London: Phaidon Press Limited, 2013. p. 383-385.
- ESPAÇOS independentes - a alma é o segredo do negócio. São Paulo: Funarte, 2012. Catálogo da exposição. Disponível em: https://issuu.com/atelie397/docs/espacos_independentes. Acesso em 06 mar. 2024.
- FARIAS, A. Arte/cidade. **PUC-SP**, 1994. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/20.htm#Arte>. Acesso em 07 mar. 2024.

- FARIAS, A. Um museu no tempo. *In*: FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos: 1951 - 2001**. São Paulo: Fundação Bienal, 2001. P. 26-39.
- FARKAS, S. O Videobrasil e o vídeo no Brasil: uma trajetória paralela. *In*: MACHADO, A. (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2007. p. 219-223.
- FEINGOLD, D. Quadros deitados. **Canal Contemporâneo**, 2007. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001270.html>. Acesso em 04 mar. 2024.
- FILIPOVIC, E. The global white cube. *In*: FILIPOVIC, E.; VAN HAL, M. OVSTEBØ, S. (org.). **The Biennial reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions**. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2010. p. 322-345.
- FIORAVANTE, C. Arte/cidade revê ruínas sobre trilhos. **Folha de S. Paulo**, 15 out. 1997b. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/15/ilustrada/25.html>. Acesso em 07 mar. 2024.
- FIORAVANTE, C. Conceito “site specific” perdeu atualidade. **Folha de S. Paulo**. 28 out. 1997a. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/28/ilustrada/5.html>. Acesso em 07 mar. 2024.
- FIORAVANTE, C. O marchand, o artista e o mercado. *In*: AGUILAR, José Roberto. **Arco das rosas - O marchand como curador** [catálogo da exposição]. São Paulo: Casa das Rosas, 2001. Disponível em http://www.forumpermanente.org/.event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado. Acesso em 07 mar. 2024.
- FOLHA DE S.PAULO. Projeto discute dinâmica de megacidades. *In*: **Folha de S. Paulo**. 19 jun. 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq19069816.htm>. Acesso em 07 mar. 2024.
- FREIRE, C. (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, MAC-USP, 2013c.
- FREIRE, C. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, C. Museus em rede: a práxis impecável de Walter Zanini. *In*: FREIRE, C. (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, MAC-USP, 2013a. p. 22-101.

- FREIRE, C. Por um museu público - tributo a Walter Zanini [texto curatorial da exposição]. **MAC-USP**. 2013b. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/zanini/home.htm>. Acesso em 28 abr. 2014. Fora do ar.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo**: Arte postal [catálogo da exposição]. Fundação Bienal de São Paulo, 1981b.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo**: Catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981a. Disponível em: <https://bienal.org.br/biblioteca/catalogo-catalogue-7/>. Acesso em 07 mar. 2024.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVII Bienal de São Paulo**: Catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo**: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo, V.1 [curadores: Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998.
- GALVÃO, E. Projeto de intervenção evidencia o auto-esquecimento da cidade. **Folha de S. Paulo**. 31 out. 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/31/ilustrada/27.html>. Acesso em 07 mar. 2024.
- GARCIA, P. Depoimento da artista. In: GALERIA EXPANDIDA. **Galeria expandida** [catálogo da exposição]. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2010. [sem paginação].
- GIOIA, M. Montagem de risco é destaque em mostra no Itaú. **Folha de S. Paulo**. 20 mar. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2003200711.htm>. Acesso em 07 mar. 2024.
- GONÇALVES, L. R. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004.
- GRASSKAMP, Walter. The white wall – on the prehistory of the ‘white cube’. **On Curating**, issue 09, 2011. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-9-reader/the-white-wall-on-the-prehistory-of-the-white-cube.html>. Acesso em 30abr2014.
- GROSSMANN, M. Sobre o Fórum permanente: museus de arte; entre o público e o privado. **Fórum Permanente**, 2011. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-9-reader/the-white-wall-on-the-prehistory-of-the-white-cube.html>. Acesso em 07 mar. 2024.
- HERKENHOFF, P. Bienal 1998: princípios e processos. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. ano 1, v. 1, 2008.

- HERKENHOFF, P. Ensaio de diálogo. *In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XXIV Bienal de São Paulo: Representações nacionais, V.3* [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998b. p. 22-28.
- HERKENHOFF, P. Introdução geral. *In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo, V.1* [curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998a. p. 22-34.
- HOFFMANN, J. A exposição como trabalho de arte. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 5, n. 6, jul. 2004. p. 18-30.
- HOPPS, W. Entrevista com Walter Hopps [entrevistador: Hans Ulrich Obrist]. *In: OBRIST, H. U. Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 19-46.
- HULTÉN, P. Entrevista com Pontus Hultén [entrevistador: Hans Ulrich Obrist]. *In: OBRIST, H. U. Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 47-71.
- JAPPE, G. What is reality? The theme of Documenta 5. *In: ALTSHULER, B. Biennials and beyond: Exhibitions that made art history: 1962 – 2002*. London: Phaidon press limited, 2013. p. 170.
- JAREMTCHUK, D. **Jovem arte contemporânea no MAC DA USP**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- JAREMTCHUK, D. Poéticas conceituais e espaços expositivos: algumas experiências. *In: CAMPOS, M.; BERBARA, M.; CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. (org.). História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011. p. 203-213.
- KASTRUP, V. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. *In: PARENTE, A. (Org.). Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 80-90.
- KLINTOWITZ, J. Escândalo, violência. Que artistas são esses?. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 13, 04 jul. 1979.
- KRYSA, J. (ed.). **Curating immateriality**: The work of the curator in the age of network systems. New York: Autonomedia, 2006. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f6/Krysa_Joasia_ed_Curating_Immateriality_The_Work_of_the_Curator_in_the_Age_of_Network_Systems_2006.pdf. Acesso em 07 mar. 2024.

- LAGNADO, L. As tarefas do curador. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. ano 1, v. 1, 2008.
- LAGNADO, L. No amor e na diversidade. *In*: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (org). **27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006a. p. 53-60.
- LAGNADO, L.; BASBAUM, R. Dossiê: eu-você etc: III Seminário semestral de curadoria. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**, ano 2, v. 3, 2009.
- LAGNADO, L.; MATTAR, D. V Seminário de curadoria. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**, ano 3, v. 5, 2010.
- LEMONS, R.; SANTAELLA, L. **Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter**. São Paulo: Paulus, 2010.
- LIMA, A. C.; CHIOVATTO M. M. (coord.). **Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo: propostas educativas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. Guia de visitas.
- LIPPARD, L. Carta. *In*: MELIN, R. (org). **¿Hay en português?: I love Lucy**, Florianópolis, número Hum, 2014a. [sem paginação].
- LIPPARD, L. Curadoria por números. *In*: MELIN, R. (org). **¿Hay en português?: I love Lucy**, Florianópolis, número Hum, 2014b. [sem paginação].
- LIPPARD, L. Seis anos: A desmaterialização do objeto de arte, de 1966 a 1972. *In*: MELIN, R. (org). **¿Hay en português?: I love Lucy**, Florianópolis, número Hum, 2014c. [sem paginação].
- LIVRO_Acervo Paço das Artes 40 anos. **Paço das Artes**, 2010. Disponível em: <https://pacodasartes.org.br/noticias/livro-acervo/>. Acesso em 07 mar. 2024.
- LOPES, F. **A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”**. São Paulo: Alameda, 2009.
- MACIEL, K. O cinema ‘fora da moldura’ e as narrativas mínimas. *In*: MACIEL, K. (org.). **Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 74-81.
- MAIA, A. M.; CARVALHO, A. (org.). **Sobre artistas como intelectuais públicos: respostas a Simon Sheikh**. São Paulo: Selo Prólogo e Casa Tomada, 2012.
- MANESCHY, O. Entrevista com Orlando Maneschy [entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno]. *In*: REZENDE, R.; BUENO, G. **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 304-331.

- MARTINEZ, E. S. **Textualização antropofágica**: a curadoria do espaço museológico na XXIV Bienal de São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.
- MARTÍNEZ, R. Cada um de nós é uma tribo. *In*: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (org). **27ª Bienal de São Paulo**: Como viver junto. São Paulo: Fundação Bienal, 2006. p. 163-168.
- MAZUCHELLI, K. Arquitetura pobre: Lina Bo Bardi e o vernacular brasileiro. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**, ano 3., v. 6. 2011.
- MEIJERS, D. J. The museum and the ‘ahistorical’ exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an importante cultural phenomenon? *In*: GREEMBERG, R.; FERGUSON, B.W.; NAIRNE, S. (ed.). **Thinking about exhibitions**. New York: Routledge, 1996. p. 07-20.
- MELIM, R. (org.). **Amor**: leve com você. Florianópolis: Nauemblu/Parentesis, 2007b.
- MELIM, R. (org.). **PF**. Florianópolis: Nauemblu/Bernúncia, 2006a
- MELIM, R. Espaço portátil: exposição-publicação. **Revista ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, 2006b. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000100007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 07 mar. 2024.
- MELIM, R. Exposições impressas. *In*: DERDYK, E. (org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013. p. 177-183.
- MELIM, R. Outros espaços expositivos. **Revista DApesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 2, 2007a. Disponível em: <https://scholar.archive.org/work/fy6j2jnvi5g3vd-z5la746vdpty/access/wayback/http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/download/16590/10708>. Acesso em 07 mar. 2024.
- MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.
- MELLO, C. Galeria expandida [texto curatorial]. *In*: LUCIANA BRITO GALERIA. **Catálogo da exposição**. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2010. [sem paginação].
- MESQUITA, I.; COHEN, A. P. (org.). **28ª Bienal de São Paulo**: Guia. São Paulo: Fundação Bienal, 2008b.
- MESQUITA, I.; COHEN, A. P. 28ª Bienal de São Paulo: a que viemos. **Jornal 28b**, São Paulo, 2008a.

- MESQUITA, I.; COHEN, A. P. Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo. **Fórum Permanente**, 2009. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio. Acesso em: 05 mar. 2024.
- MIYADA, P. **Outras coisas visíveis sobre papel** [catálogo da exposição]. São Paulo: Galeria Leme, 2012.
- MOLINA, C.; HIRSZMAN, M. Bienal do século 21 aposta em novos formatos [entrevista com Lisette Lagnado]. **Estadão**, 2006. Disponível em: <http://www.estadão.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20060808p6124.htm>. Acesso em 30 mai. 2013. Fora do ar.
- MORAES, C. Quando a cidade vira ARTE. **Folha de S. Paulo**, 17 abr. 1994. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/17/revista_da_folha/8.html. Acesso em 07 mar. 2024.
- MORALES, W. **Anteprojeto para o Videolounge na 28ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.
- MORIN, E. Complexidade e ética da solidariedade. In: CASTRO, G., CARVALHO, E. A.; ALMEIDA, M. C. (org.). **Ensaios de complexidade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2002. p. 11-20.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.
- MORIN, E. **O método 4: as ideias: habitat, vida, costumes, organização**. Porto Alegre: Editora Sulina, 1998.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. **3ª Exposição jovem arte contemporânea** [catálogo de exposição]. São Paulo: MAC-USP, 1969.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. **5ª Exposição jovem arte contemporânea** [catálogo de exposição]. São Paulo: MAC-USP, 1971.
- MUSSO, P. A filosofia da rede. In: PARENTE, A. (Org.). **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.
- NEVES, G. **Fora a fora** [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Intermeios – Casa de Artes e Livros, 2012.
- NUNES, K. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.
- O ATAQUE às galerias. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 13, 04 jul. 1979.

- O ESTADO DE SÃO PAULO. Itaú lança exposição dos últimos 25 anos de arte no Brasil. **Estadão**. 20 mar. 2007. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2007/not20070320p2002.htm>. Acesso em 08 jul. 2013. Fora do ar.
- O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OBRIST, H. U. Do it: introduction. *In*: E-FLUX. **DO IT at e-flux**. [s. l.] E-FLUX, 2002. Disponível em http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html. Acesso em 10 mai. 2014. Fora do ar.
- OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- OLIVA, F. **Lugar comum** [texto curatorial]. São Paulo: SP-Arte: Laboratório curatorial, 2013. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2013/projetos/laboratorio-curatorial-arte-2013/>. Acesso em 05 mar. 2024.
- PAÇO DAS ARTES (org.). **Ocupação** [Catálogo de exposição]. São Paulo: Paço das Artes e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007 [sem paginação].
- PASCOAL, R. **Colaboração e cognição na World Wide Web**. Dissertação (mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- PEDROSA, A. Nota do editor. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo**: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo, V.1 [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998. p. 548-549.
- PEIXOTO, N. B. A cidade e seus fluxos. **PUC-SP**, 1994b. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac2/30.htm>. Acesso em 07 mar. 2024.
- PEIXOTO, N. B. A cidade-caleidoscópio. **Folha de S. Paulo**, 04 jan. 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs040103.htm>. Acesso em 07 mar. 2024.
- PEIXOTO, N. B. **Arte/Cidade**: Zona Leste : máquinas urbanas. Editora Artedardo, 2011.
- PEIXOTO, N. B. Cidade sem janelas. **PUC-SP**, 1994a. Disponível em <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/20.htm>. Acesso em 07 mar. 2024.
- PEIXOTO, N. B. **Intervenções urbanas**: Arte/Cidade. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

- PLATAFORMA VIDEOBRASIL. Sobre a Plataforma: VB. **Videobrasil**, 2013. Disponível em: <http://plataforma.videobrasil.org.br/#>. Acesso em 07 mar. 2024.
- PLAZA, J. Mail art: arte em sincronia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 452-456.
- PLAZA, J. Poéticas visuais. In: ALVARADO, D. V. M. P. (coord.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. p. 85.
- PROENÇA, L.; WINTER, R. Projeto inicial. **Temporada de projetos na temporada de projetos 2009b**. Disponível em: <http://projetosnatemporada.org/projeto/>. Acesso em 28 abr. 2014. Fora do ar.
- PROENÇA, L.; WINTER, R. Temporada de projetos na temporada de projetos. **Paço das Artes**, 2009a. Disponível em: <https://pacodasartes.org.br/exposicao/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/>. Acesso em 07 mar. 2024.
- RAMIRO, M. Expansão em vários sentidos. **Fórum Permanente**, 2010. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/galeria-expandida/relatos-criticos/relacoes-entre-espacos-da-arte-e-espacos-da-midia. Acesso em 07 mar. 2024.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REDES DE CRIAÇÃO. Curadoria: propostas de aglutinação e reflexão. **Redes de Criação**, 2008. Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br/?p=109>. Acesso em 08 mai. 2013. Fora do ar.
- RELATOS da 27ª Bienal de São Paulo. **Fórum Permanente**, 2006. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/documentacao. Acesso em: 05 mar. 2024.
- REZENDE, R. Entre a tragédia e a farsa: estratégias contemporâneas de artista. In: NUNES, K. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 8-13.
- RIVITTI, T. *et al.* **Espaços independentes**. São Paulo, 2010. Disponível em http://issuu.com/atelie397/docs/issu_espacos_independentes. Acesso em 07 mar. 2024.
- RIVITTI, T. Solo comum. In: ATELIE 397. **Espaços independentes - a alma é o segredo do negócio** [catálogo da exposição]. São Paulo: Funarte, 2012. Disponível em: https://issuu.com/atelie397/docs/espacos_independentes. Acesso em 07 mar. 2024. p. 2.

- ROLNIK, S. Afinal, o que há por trás da coisa corporal?. *In*: ROLNIK, S. (org.). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro [catálogo da exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p. 9.
- ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**. [livro que acompanha caixa de dvds com o mesmo título]. São Paulo: Sesc-SP, 2011.
- RUPP, B. O curador como autor de exposições. **Revista-Valise**, v.1, n.1, ano 1, 2011. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/19857>. Acesso em 07 mar. 2024.
- SALCEDO DEL CASTILLO, S. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaço de exposições. São Paulo: Martins, 2008.
- SALLES, C. A. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SALLES, C. A. **Redes da criação**: a construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SCOVINO, F. Entrevista com Felipe Scovino. [entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno]. *In*: REZENDE, R.; BUENO, G. **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 14-37
- SIEGELAUB, S. Entrevista com Seth Siegelau [entrevistador: Hans Ulrich Obrist]. *In*: OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 147-164.
- SILVEIRA, R. Depoimento da artista. *In*: LUCIANA BRITO GALERIA. **Galeria expandida** [catálogo da exposição]. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2010. [sem paginação].
- SOUZA, E. P. Sessão das 28. **Jornal 28b - 2**, São Paulo, 2008.
- SPRICIGO, V. P. **Relato de outra modernidade**: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- STATEMENT. *In*: CAMBRIDGE DICTIONARY. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment, 2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/statement>. Acesso em 04 mar. 2024.

- STORR, R. Kassel rock: interview with curator Catherine David. **Artforum** 35, n. 9, 1997.
- SZEEMANN, H. Entrevista com Harald Szeemann [entrevistador: Hans Ulrich Obrist]. In: OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 103-130.
- TEJO, C. (coord.). **Panorama do pensamento emergente**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.
- TEJO, C. Entrevista com Cristiana Tejo [entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno]. In: REZENDE, R.; BUENO, G. **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 258-285.
- TEIXEIRA Coelho - Itaú Contemporâneo. Produção de Itaú Cultural, 2009. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fZYFgVLZjDc>. Acesso em 07 mar. 2024.
- THE MUSEUM OF MODERN ART. The museum as muse: Artists reflect [site da exposição]. **The Museum of Modern Art**, 1999. Disponível em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/introduction.html>. Acesso em 07 mar. 2024.
- UOL. Lisette Lagnado: Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo [entrevista com Lisette Lagnado, entrevistadores: Redação da Uol]. **UOL**, 2006. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u6.jhtm>. Acesso em 07 mar. 2024.
- WU, C. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo e SESC-SP, 2006.
- ZANINI, W. A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional. In: ALVARADO, D. V. M. P. (org.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70/80**. 2. ed. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010c. p. 81-82.
- ZANINI, W. Apresentação: I Exposição Jovem arte contemporânea. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. **Exposição jovem arte contemporânea 1** [catálogo de exposição]. São Paulo: MAC-USP, 1967. [sem paginação].
- ZANINI, W. As novas possibilidades. In: FREIRE, C. (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013d. p. 250-251.
- ZANINI, W. Depoimento Walter Zanini. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Bienal 50 anos - 1951 - 2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 330.

- ZANINI, W. Entrevista com Walter Zanini. [entrevistadores: Hans Ulrich Obrist, Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa]. *In: OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria***. São Paulo: BEI Comunicação, 2010a. p. 183-205.
- ZANINI, W. Introdução. *In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVII Bienal de São Paulo**: Catálogo geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983. p. 5-6.
- ZANINI, W. Introversão, extroversão do Museu de Arte Contemporânea. *In: FREIRE, C. (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013c. p. 112-114.
- ZANINI, W. Novas potencialidades. *In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. **6ª Exposição jovem arte contemporânea*** [catálogo de exposição]. São Paulo: MAC-USP, 1972. [sem paginação].
- ZANINI, W. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. *In: RAMOS, A. D. (org.). **Sobre o ofício do curador***. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010b. p. 59-64.
- ZANINI, W. O museu e o artista. *In: FREIRE, C. (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013a. p. 115.
- ZANINI, W. Os museus e os novos meios de comunicação. *In: FREIRE, C. (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013b. p. 123-124.



Sobre a autora

Ananda Carvalho é curadora, crítica de arte, professora adjunta no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Realizou pós-doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua área de pesquisa concentra-se na arte contemporânea com ênfase em curadoria, histórias e processos de criação de exposições. Desde 2009, escreve e pesquisa sobre arte contemporânea e realiza curadorias contempladas em editais, em instituições, em galerias comerciais e em espaços independentes. Entre suas curadorias, destacam-se *Mulheres Artistas no Acervo da Ufes* (Gaeu-Ufes, 2023), *Instauração* (Sesc Belenzinho, SP, 2017), *toque-me* (Funarte Brasília, 2015) e *Performatividade|Memória* (Paço das Artes, 2014). Participou do Núcleo de Críticos do Paço das Artes (2016-2019), foi crítica convidada dos projetos *A história da _RTE* (Rumos Itaú Cultural, 2015-2016), *Tempestade* (Proac Artes Integradas, 2016) e residência *rural.scapes* (2015-2014). Participou de júris de editais de seleção, como Temporada de Projetos do Paço das Artes, Edital de Incentivo às Artes – Artes Visuais (Secult-Ceará) e Exposições de Artes Visuais (Secult-ES). Entre 2013 e 2017, ministrou cursos sobre curadoria, processos de criação, projetos e portfólios em diversas cidades brasileiras. Entre 2009 e 2010, foi coordenadora de Comunicação Online do Paço das Artes e do Museu da Imagem e do Som (SP). Na Ufes, coordenou a Galeria de Arte e Pesquisa (Gap), em 2020 e 2021, e a Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu), em 2022 e 2023. Coordena a Plataforma de Curadoria (que engloba as atividades do projeto de extensão Processos de Criação em Curadoria e do grupo de pesquisa Curadoria e Arte Contemporânea) desde 2019. Retornou à coordenação da Galeria de Arte Espaço Universitário da Ufes em 2024.



Índice remissivo

A

Adriano Pedrosa 43, 64, 68, 93, 107, 145
Agnaldo Farias 29, 54, 119, 120
Ana Maria Maia 152, 153, 179
Ana Paula Cohen 145, 146, 148
Anne Cauquelin 13, 15
Aracy Amaral 86, 110

B

Brian O'Doherty 88

C

Casa da Xiclet 50, 53, 54
Casa Tomada 151, 152, 179
Catherine David 93, 123, 141, 146, 172, 178
Cauê Alves 22, 159
Cecilia Almeida Salles 11, 12, 15, 58, 140, 169,
171
Centro Cultural São Paulo 18, 40, 47, 115, 137,
161
Christine Mello 11, 76, 77, 173, 177
Clarissa Diniz 43, 99, 103, 177
Cristiana Tejo 22
curador independente 13, 19, 38, 40, 41, 42, 175

D

Documenta V 49, 60, 61, 62, 63, 85
Documenta X 93, 123, 141, 142, 146, 172, 178

F

Fernando Cocchiarale 24, 94, 95
Fernando Oliva 108, 109, 159, 161, 177

G

Galciani Neves 148, 150, 171, 178

H

Harald Szeemann 13, 38, 41, 54, 60, 61, 62,
85, 175

I

Ivo Mesquita 145, 146

K

Kamilla Nunes 50, 53
Kiki Mazzucchelli 94

L

Lina Bo Bardi 92, 93

Lisette Lagnado 24, 30, 40, 41, 53, 100, 116,
143, 145, 150, 170

Lucy Lippard 154, 164, 167, 179

Luiza Proença 96, 161

M

Museu de Arte Contemporânea da Universi-
dade de São Paulo (MAC-USP) 18, 25, 26,
33, 37, 39, 69, 70, 72, 73, 105, 158, 166, 175

Moacir dos Anjos 19, 54, 94

N

Nelson Brissac 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
128

O

Okwui Enwezor 142

Orlando Maneschy 20, 23, 99, 166, 168, 177

P

Paço das Artes 18, 35, 153, 158, 159, 160, 161,
162, 164, 179

Paulo Herkenhoff 42, 57, 64, 81, 85, 94, 99,
100, 103, 144, 175, 177

Paulo Miyada 86, 106, 177

Pinacoteca do Estado de São Paulo 18, 73, 83,
129

R

Regina Melim 11, 165, 166, 167, 179

Ricardo Basbaum 41, 55, 76, 166, 168

S

Solange Farkas 110

statement curatorial 58, 59, 63, 64, 65, 68, 69,
86, 87, 96, 97, 99, 103, 108, 111, 112, 119,
120, 137, 138, 154, 156, 161, 162, 177

Suely Rolnik 81, 84, 177

T

Tadeu Chiarelli 40, 69, 94, 96, 161, 177

Teixeira Coelho 103, 104

Thais Rivitti 50

W

Walter Zanini 13, 25, 30, 35, 36, 37, 42, 72,
110, 166, 175



ANANDA CARVALHO

é professora adjunta no Departamento de Artes Visuais da Ufes e curadora. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pós-doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF. Pesquisadora de arte contemporânea com ênfase em curadoria, processos de criação e histórias de exposições. Realiza curadorias contempladas em editais, em instituições, galerias comerciais e espaços independentes. Coordena a Galeria de Arte Espaço Universitário da Ufes e a Plataforma de Curadoria.

Este livro é resultado da pesquisa de doutorado da autora, defendida em 2014 na PUC-SP e realizada com financiamento do CNPq. Busca mapear procedimentos de criação desenvolvidos por curadores em exposições de arte contemporânea realizadas, principalmente, na cidade de São Paulo entre 2006 e 2013. Por meio da análise de arquivos utilizados para a comunicação das exposições, destacam-se três grandes procedimentos: a relação entre curadoria e reconstrução do discurso histórico; a “especialização” do pensamento curatorial através dos recursos expositivos como textos e organização das obras no espaço; e a relação entre curadoria e partilha, que diz respeito a práticas discursivas que atravessam umas às outras, conectando processos de produção e de recepção. Também são comentadas curadorias de exposições de importância histórica para contextualizar os procedimentos mapeados, constituindo uma visão ampla do campo estudado.

Um trabalho artístico apresentado em conjunto com outras produções tem um potencial diferente do que o guardado em um ateliê ou um acervo. Na maioria das vezes – nas galerias, nos museus, nos locais alternativos às instituições tradicionais, em publicações impressas ou na internet –, é no espaço expositivo que a obra de arte se torna pública. Por esse viés, quais são os modos de se propor a circulação dos trabalhos, considerando as pluralidades da arte contemporânea? Este livro analisa como a complexidade do papel do curador envolve diversos modos de atuação. Para além de buscar uma definição fechada, o conceito de *redes curatoriais* é compreendido aqui como um mapeamento dos procedimentos desenvolvidos pelos curadores em mostras de arte contemporânea. Ao inventariar diversas exposições e outros modos de visibilidade para a arte, propõe-se conhecer como são os processos que elaboram o encontro da arte com o público, assim como a construção de sua inserção na história.