

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CURADORIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
PRECURSORES, CONCEITOS E RELAÇÕES COM O CAMPO ARTÍSTICO.

BETTINA RUPP

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Porto Alegre, 2010

BETTINA RUPP

CURADORIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
PRECURSORES, CONCEITOS E RELAÇÕES COM O
CAMPO ARTÍSTICO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia.

Porto Alegre,
2010

R946c Rupp, Bettina

Curadorias na Arte Contemporânea : considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo da arte / Bettina Rupp; orientadora: Maria Amélia Bulhões Garcia. – Porto Alegre, 2010. 239 f.

Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2010.

1. Arte Contemporânea. 2. Curadoria : Arte 3. Arte : Exposições. 4. Produtores culturais : Curadores. I. Garcia, Maria Amélia Bulhões. II. Título.

CDU: 7.039

Catálogo na Fonte ---- Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

BETTINA RUPP

**CURADORIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
PRECURSORES, CONCEITOS E RELAÇÕES COM O CAMPO
ARTÍSTICO.**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 26 de abril de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Maria Amélia Bulhões Garcia
UFRGS (Presidente / Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Lisbeth Rebollo Gonçalves
ECA – USP

Prof.^a Dr.^a Blanca Luz Brites
UFRGS

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho
UFRGS

Arte é um jogo entre todas as pessoas, em todas as épocas.

Marcel Duchamp

Dedico esta dissertação a todos os artistas, principalmente aos meus amigos e amigas, que por motivos diversos necessitam trabalhar em outras funções, não podendo se dedicar apenas à prática artística.

Agradecimentos

À Prof. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia, pela dedicada orientação, sempre ajudando a tornar o texto mais objetivo, não me deixando perder o foco na pesquisa e oferecendo seu acervo bibliográfico de forma muito gentil, importantíssimos para o andamento do trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em nome da diretora do programa, Prof. Dra. Maristela Salvatori, por ter aceitado o meu projeto de estudos e pela concessão, na etapa final, de uma bolsa-auxílio CAPES/MEC.

Às professoras Dra. Blanca Brites e Dra. Mônica Zielinsky, pelas contribuições de extrema relevância na Banca de Qualificação.

À Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho, por ter permitido 'de última hora' que eu cumprisse o Estágio Docência em sua disciplina de graduação.

Às professoras participantes da banca de defesa, por suas contribuições. Em especial à Prof. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves.

À Prof. Dra. Icléia Borsa Cattani e aos professores Dr. Alexandre Santos e Dr. Caleb Faria Alves, pelas contribuições ao meu texto e pelo entendimento da arte.

À Sheila Leirner e ao Prof. Dr. Walter Zanini, pela presteza nas informações.

Ao Arquivo Histórico Wanda Svevo, pelo empréstimo das imagens das Bienais de São Paulo.

À Denise Ribeiro - Dedé, que me incentivou a cursar o pós-graduação e não desistir de entregar o anteprojeto.

Aos colegas da turma 16, em especial ao Paulo Salvetti, mas também aos das outras turmas, com quem troquei ideias frutíferas.

Às amigas super incentivadoras (do clube), Denise Helfestein, Christel Kam-Mone, Fernanda Gassen, Larissa Madssen, Marina Polidoro e Pauline Gaudin, que tornaram os momentos angustiantes em diversão garantida.

Às queridas 'tradutoras', Andrea Martau e Aurora Rupp.

Às amigas queridas pelos empréstimos de livros e por seus conselhos, Cláudia Barbisan, Cristina Ferrony, Glaucis de Moraes e Mariana Silva da Silva.

Aos amigos queridos Fernando Bakos e Otto Guerra, sem o qual não teria um local de trabalho com uma vista inspiradora.

Aos amigos maravilhosos que sem saber me ajudaram: Alexandre Antunes, Ana Letícia Fialho, Cristiane Dias, Cristine Zancani, Fernanda Drummond, Flávia Giroflai Felipe, Henrique Baumhardt, Juliana Menz, Luíza Carvalho, Mari Fiorelli, Marion Velasco, Nei Vargas da Rosa, Tatiana Sulzbacher e Vivi Gil.

Ao incrível artista Wesley Rodrigues de Oliveira, pela animação do filme “O dia da montagem.”

À Daisy Viola, diretora do Atelier Livre de Porto Alegre, que através do curso que ministrei sobre o tema da pesquisa, tive a oportunidade de repassar alguns conhecimentos adquiridos durante o mestrado às alunas.

Às irmãs queridíssimas, Marion e Rosvita Rupp. Agradecimento especial à Rosvita, que sem sua ajuda e incentivo, eu não teria concluído o mestrado.

Por último, agradeço a companhia das minhas vizinhas de janela, quarenta e três andorinhas, que me fizeram lembrar que “uma andorinha só não faz verão”.

RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e campo artístico**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2010. 239 f. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes da UFRGS.

RESUMO

A pesquisa definiu o processo de transição da curadoria 'tradicional', voltada para as atividades de conservação, organização, pesquisa e exposição das obras de arte, para a curadoria 'contemporânea', caracterizada pela organização da exposição através da elaboração de conceitos críticos formulados pelo curador, que desenvolve de forma autoral o tema da exposição e seleciona quais artistas irão participar da mostra. O período em que ocorreu esta transição foi na segunda metade do século XX, em sincronia com a arte contemporânea e o aumento do número de exposições, fato, este, decorrente da ampliação de espaços expositivos, visível em diversos países. A pesquisa buscou as origens da curadoria para perceber como a atividade foi se constituindo ao longo do tempo até chegar às características concernentes da curadoria 'contemporânea'. Feito o levantamento sobre quais exposições se tornaram referenciais na arte contemporânea, foi elaborada uma análise para precisar as mudanças ocorridas no âmbito da curadoria, através da atuação de diferentes curadores. Entre eles, Harald Szeemann, Walter Zanini, Achille Bonito Oliva, Sheila Leirner, Jean-Hubert Martin e Paulo Herkenhoff. Concluídas as análises, foram apresentadas considerações sobre o curador enquanto autor de exposições, as relações entre a curadoria e os outros agentes do campo artístico e a curadoria como parte do processo de construção da história da arte.

Palavras-chave: arte contemporânea, curadoria, exposições de arte, curadores.

RUPP, Bettina. *Curatorships in contemporary art: precursors, concepts and artistic field*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2010. 239 p. *Dissertation (Master's degree in History, Theory and Critique)* – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes da UFRGS.

ABSTRACT

The research has defined the transition process from the 'traditional' curatorship involved in conservation and organization activities, research and display of the art pieces to a 'contemporary' curatorship, characterized by the organization of the exhibition through the elaboration of critical concepts formulated by curator who develops in authorial way the theme of the exhibition and selects which artists will take part in it. This transition happened in the second half of the twentieth century, in synchronicity with the contemporary art and the increasing number of exhibitions, which derived from the increase of exhibition spaces, noticeable in many countries. The research searched the origins of the curatorship to perceive how the activity built up throughout the time until the concerning characteristics of contemporary curatorship were settled. After the assessment about which exhibitions became a reference was made, an analysis was elaborated to precise the changes in the scope of curatorship through the work of various curators. We can highlight among them: Harald Szeemann, Walter Zanini, Achille Bonito Oliva, Sheila Leirner, Jean-Hubert Martin and Paulo Herkenhoff. After the conclusion of the analysis, considerations about the curator as an author of the exhibitions were presented; the relationship between the curatorship and other agents of the artistic field and the curatorship as a part of the construction of Art history.

Keywords: *contemporary art, curatorship, art exhibitions, curators.*

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	VI
RESUMO	VIII
ABSTRACT	IX
LISTA DE IMAGENS	XI
INTRODUÇÃO	1
1. A FORMAÇÃO DO CURADOR E EXEMPLOS PRECURSORES DE CURADORIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA.	8
1.1 Curadoria, um pouco de sua história.	9
1.2 O “curador facilitador” e o início da curadoria contemporânea.	39
1.2.1 Harald Szeemann e a curadoria independente.	39
1.2.2 Walter Zanini e a experiência da curadoria no Brasil.	58
1.2.3 Relações entre as curadorias de Szeemann e Zanini.	71
2. A CURADORIA E OS CONCEITOS CRÍTICOS.	74
2.1 Bonito Oliva e a <i>Transavanguardia Internazionale</i> .	78
2.2 Sheila Leirner: a <i>Grande Tela</i> e a Bienal de 1985.	83
2.3 Jean-Hubert Martin: tentativa de subverter a ordem.	107
2.3.1 <i>Magiciens de la Terre</i> e as fronteiras (in)visíveis.	109
2.3.2 <i>Partage d’Exotismes</i> , a questão do olhar.	119
2.4 Paulo Herkenhoff e a antropofagia na XXIV Bienal de São Paulo.	125
3. AS RELAÇÕES ENTRE CURADORIA E O CAMPO ARTÍSTICO.	150
3.1 O curador como autor de exposições.	151
3.2 O curador e os outros agentes do campo artístico.	166
3.3 O curador como agente da história da arte.	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	214
ANEXOS	
I. Breve biografia dos curadores em destaque na pesquisa.	218
II. Entrevista com Sheila Leirner.	220

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 Gabinete de curiosidades, Anônimo, <i>Ritratto Museo Ferrante Imperato, Dell'istoria Naturale Nápoles</i> , 1599. <i>Thinking about Exhibition</i> , Greenberg et al, New York: Routledge, 1996	p. 10
Imagem 2 David Teniers, <i>Archduke Leopold Wilhelm in his Picture Gallery in Brussels</i> . 1651, pintura a óleo, 105 x 130 cm, Museu do Prado, Madri.....	p. 10
Imagem 3 <i>Galleria degli Uffizi</i> , Florença, Itália. Foto recente.....	p. 12
Imagem 4 Pietro Antonio Martini, Salão de 1787. Gravura. <i>Thinking about Exhibition</i> , Greenberg et al, New York: Routledge, 1996.....	p. 13
Imagem 5 François Auguste Biard, <i>Fermeture du salon annuel de peinture alors partiellement installé dans la Grande Galerie du Louvre</i> , pintura, segunda metade do século XIX, Museu do Louvre, Paris	p. 14
Imagem 6 Samuel F. B. Morse, <i>Gallery of the Louvre</i> , 1831-33, óleo sobre tela, 187.3 x 274.3 cm. Terra Foundation for American Art	p. 16
Imagem 7 Pollock e Peter Blake, olhando o <i>Ideal Museum for a small city</i> de Blake, Betty Parsons Gallery, 1949.....	p. 23
Imagem 8 Yves Klein, <i>Le Vide</i> (O vazio), cortinas azuis na entrada da Galerie Iris Clert, Paris, 1958.....	p. 24
Imagem 9 Arman, <i>Le plein</i> (O cheio), fachada da galeria Iris Clert e convite da exposição, 1960	p. 24
Imagem 10 Robert Rauschenberg, <i>Portrait of Iris Clert</i> , telegrama, 1961	p. 24
Imagem 11 Frank Stella, Pinturas de Alumínio, 1960, Leo Castelli Gallery.....	p. 26
Imagem 12 Andy Warhol, <i>Silver Clouds</i> (Nuvens prateadas) numa sala e <i>Cowallcover</i> em outra, 1966, Leo Castelli Gallery. Foto: Nat Finkelstein.....	p. 26
Imagem 13 Vista da Instalação de Eva Hesse. Exposição <i>9 at Castelli</i> (9 em Castelli), NY, 1969	p. 26
Imagem 14 Cildo Meireles, <i>Tiradentes: totem-monumento ao preso político</i> . Registro fotográfico da performance com a queima de 10 galinhas vivas. Do corpo a terra, 1970.....	p. 30
Imagem 15 Artur Barrio, registro fotográfico da montagem, ação e reação de <i>Situação T/T, 1</i> , Do corpo a terra, 1970.....	p. 30
Imagem 16 Helio Oiticica, <i>Trilha de açúcar</i> , projeto executado por Lee Jaffe, Serra do Curral km 3, Do corpo a terra, 1970, foto Frederico Moraes.....	p. 30
Imagem 17 Esquema para ilustrar a mudança nos círculos de reconhecimento na arte.....	p. 35
Imagem 18 <i>When Attitudes Become Form: live in your head</i> , destaque para o trabalho de Victor Burgin presente apenas na mostra no ICA – <i>Institut of Contemporaine Arts</i> - de Londres, 1969.....	p. 40
Imagem 19 Lawrence Weiner, <i>A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall</i> , retirada de reboco de 90 x 90 cm, Kunsthalle, Berna, 1969.....	p. 42
Imagem 20 Giovanni Anselmo, <i>Un giro piú del ferro</i> , 1969, chapa de ferro com depressão.....	p. 43
Imagem 21 Michael Heizer, <i>Berne Depression</i> , 1969. Kunsthalle, Berna. Revista <i>Arte & Ensaios</i> , n. 13, 2006.....	p. 43
Imagem 22 Mel Bochner, <i>Measurement Room</i> , 1969, letraset e fita isolante, dimensões variáveis.....	p. 43
Imagem 23 Hans Haacke, <i>News</i> , 1969, máquina de TELEX e papel, dimensões variáveis.....	p. 44

Imagem 24 Sol LeWitt, <i>Drawing series, Composite part I-IV, 1-24, A+B</i> , 1969, nanquin sobre papel.....	p. 44
Imagem 25 Eva Hesse, <i>Vinculum I</i> , 1969.....	p. 45
Imagem 26 Richard Serra, <i>Lead Piece</i> (alto), tiras de borracha, dimensões variáveis, e Richard Artschwager (interferência no chão), 1969. Revista Arte & Ensaios, n. 13, 2006.....	p. 45
Imagem 27 Bruce Nauman, <i>Lip Sync</i> , vídeo, 1969.....	p. 46
Imagem 28 Carl Andre, <i>Magnesium-zinc plain</i> , 1969.....	p. 46
Imagem 29 Panamarenko, <i>PAT 1 (portable air transport1)</i> , 1969.....	p. 46
Imagem 30 Jan Dibbets, <i>Perspective correction. My Studio II</i> , 1969, fotografia.....	p. 47
Imagem 31 Robert Smithson, <i>Yucatán Mirror Displacement</i> , 1969, fotografias.....	p. 48
Imagem 32 Daniel Buren, <i>Photo-souvenir</i> , Exposição Prospect 69, Düsseldorf, 1969..	p. 48
Imagem 33 Vista geral da exposição <i>Quando as atitudes tornam-se forma</i> com obras dos artistas De Maria (telefone), Artschwager (na parede à esq.), Kuehn, Saret (lâmpadas), Soinnier, entre outros, <i>Kunsthalle</i> , Berna, 1969. Materiais e dimensões variáveis.....	p. 48
Imagem 34 <i>When Attitudes Become Form</i> , <i>Kunsthalle</i> , 1969. Descrição: no chão, da esq. Para direita: trabalhos de Alighiero Boetti, Barry Flanagan e Bruce Nauman, com peças de Mario Merz (parede da esquerda e perto da porta), Robert Morris (parede do fundo) e Nauman (na parede, à direita). Foto: Harry Shunk. Cortesia: Harald Szeemann para <i>Art in America. New York</i> , vol. 88, n. 3, mar. 2000.....	p. 49
Imagem 35 Christo e Jeanne Claude, <i>Kunsthalle</i> , Berna, <i>Projeto 1967</i> . Foto: Andre Grossmann.....	p. 51
Imagem 36 Christo e Jeanne Claude, <i>Kunsthalle</i> embalada, Berna, 1968. Foto: Thomas Cugini.....	p. 51
Imagem 37 Ernesto Neto, <i>É o bicho</i> , 2001, especiarias e tecido com lycra, 49ª Bienal de Veneza, 2001.....	p. 53
Imagem 38 Vista geral da 16ª Bienal de São Paulo. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: Agência Estado.....	p. 60
Imagem 39 Mira Schendel, <i>Sem título</i> , 16ª Bienal de São Paulo, pintura, 1981. AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo – 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.....	p. 61
Imagem 40 Paul Delvaux, 16ª Bienal de São Paulo, pintura, 1981. AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo – 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.....	p. 61
Imagem 41 Carlos Fajardo, <i>Pintura minimalista</i> , 16ª Bienal de São Paulo, 1981. AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo – 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.....	p. 61
Imagem 42 Cildo Meireles, <i>La bruja</i> , 16ª Bienal de São Paulo, instalação, 1981. AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo – 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.....	p. 62
Imagem 43 Hervé Fischer, <i>Paraíso-Liberdade</i> , Intervenções urbanas com placas na cidade de São Paulo, 16ª Bienal de São Paulo, 1981. AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo – 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.....	p. 62
Imagem 44 16ª Bienal de São Paulo - Sala Arte Postal. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: desconhecido.....	p. 63
Imagem 45 Miroslav Klivar, <i>Prospectiva 1974</i> . FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo: arte conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.....	p. 65
Imagem 46 Vera Chaves Barcellos, <i>Testart</i> , Poéticas Visuais, 1977. FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo: arte conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.....	p. 66
Imagem 47 Villari Hermann, <i>Poéticas Visuais</i> , 1977. Catálogo.....	p. 67

Imagem 48 Ishiakawa, Poéticas Visuais, 1977. Catálogo.....	p. 68
Imagem 49 Giulia Niccolai, Poéticas Visuais, 1977. Catálogo.....	p. 68
Imagem 50 Genesis, Poéticas Visuais, 1977. Catálogo.....	p. 68
Imagem 51 Thomas Pechar, Poéticas Visuais, 1977. Catálogo.....	p. 69
Imagem 52 Yutaka Matsuzawa, Poéticas Visuais, 1977. Catálogo.....	p. 69
Imagem 53 Sandro Chia, <i>Como é o olhar de Brueghel sobre Michelangelo</i> , 1983. Foto: Leonardo Crescenti Neto. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo.....	p. 79
Imagem 54 Daniel Senise, <i>Sem título</i> , acrílico sobre tela, 220 x 190 cm, 1985 – Grande Tela 18ª BSP.....	p. 80
Imagem 55 Corredor central da Grande Tela, 18ª Bienal de São Paulo, 1985.....	p. 82
Imagem 56 George Jiri Dokoupil, <i>Pepsi</i> - pigmento s/ juta, 231 x 390 cm e <i>Rolax</i> - pigmento s/ juta, 230 x 390 cm – Grande Tela -18ª BSP.....	p. 85
Imagem 57 Alex Vallauri, <i>Festa na Casa da Rainha do Frango Assado</i> , 1985, instalação com mobiliário pintado e carro Monza, 18ª BSP.....	p. 86
Imagem 58 Bertrand Lavier, <i>Geladeira e cofre</i> , 1984, 251 x 70 x 65 cm, 18ª Bienal de São Paulo.....	p. 87
Imagem 59 A Grande Tela, 18ª Bienal de São Paulo. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: desconhecido.....	p. 94
Imagem 60 Vista Geral da III Bienal de São Paulo, 1955, onde pode ser visto a proximidade das obras nos painéis expositivos. ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004.....	p. 95
Imagem 61 Visão geral da 18ª Bienal de São Paulo, com destaque para as esculturas de Jonathan Borofsky. Cortesia Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: desconhecido.....	p. 99
Imagem 62 Salomé, <i>Big Surfer</i> (tríptico), acrílico s/ tela, 250 x 500 cm, 1985 – Grande Tela - 18ª BSP	p. 99
Imagem 63 Marina e Ulay Abramovic, da série <i>Nightsea crossing</i> 1981-1986, performance. Fotos: John Lethbridge.....	p. 100
Imagem 64 Esq. Esther Mahlangu, executando a pintura de uma casa. Dir. Bowa Devi, <i>Nahini-Womem Serpents</i> , 1988, guache sobre papel, 22 x 30 inches, <i>Magiciens de la Terre</i>	p. 113
Imagem 65 Alighiero e Boetti, <i>Mapa</i> , 1984, tapeçaria afegã, 49 x 72 inches. Foto: <i>Art in America. Magiciens de la Terre</i>	p. 114
Imagem 66 Esq. Mestre Didi, escultura. Dir. Cildo Meireles, <i>Missão/Missões:</i> <i>como construir uma catedral</i> , 1987, aproximadamente 600 mil moedas, 800 hóstias, 2.000 ossos, 80 pedras e tecido; 235 x 600 x 600 cm; Daros Latinamerica Collection, Zurique; © Cildo Meireles, foto: Tate Photography... p. 115	p. 115
Imagem 67 Daniel Spoerri, <i>The hidden God</i> , 1987, materiais diversos sobre tapeçaria, 47 x 49 x 13 inches, <i>Magiciens de la Terre</i> . Foto: <i>Art in America</i>	p. 115
Imagem 68 Cheri Samba, <i>Le espoir fait vivre</i> , 1988, óleo sobre tela, 45 x 57 inches, <i>Magiciens de la Terre</i> . Foto: <i>Art in America</i>	p. 116
Imagem 69 Ilya Kabakov, <i>The man that flew into space from his apartment</i> , 1981, materiais diversos, <i>Magiciens de la Terre</i> . Foto: <i>Art in America</i>	p. 116
Imagem 70 Marina Abramovic, <i>Grey, grey is the sky. Are you riding a jade dragon in the void</i> , 1988, fragmento da performance, <i>Magiciens de la Terre</i> . Foto: <i>Art in America</i>	p. 117
Imagem 71 A. Esq. Orlan, <i>Refiguration-Auto-hybridation</i> , 1998, fotografia. B. Dir. Willie Cole, <i>Wind Mask East</i> , 1990, secadores de cabelo. 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon.....	p. 119
Imagem 72 Pedro Américo, <i>Tiradentes Supliciado</i> , 1893, óleo sobre tela, 266 x 164 cm. Coleção Mariano Procópio, Juiz de Fora.....	p. 126

Imagem 73 Vista geral do núcleo histórico da XXIV Bienal de São Paulo, com destaque para as pinturas de Francis Bacon à esq. e à direita. Embutida na parede central está <i>Situação T/T,1</i> de Artur Barrio. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: Gal Oppido.....	p. 128
Imagem 74 Vista geral da 24ª Bienal de São Paulo, com pilar da escultura inflável do coreano Choi Jeong Hwa em primeiro plano e fotografias de Arhtur Omar ao fundo e acima. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: Gal Oppido.....	p. 132
Imagem 75 Luo Brothers, <i>Welcome to the worlds most famous brands #39</i> , 1997, laca e impressão sobre madeira, 64.7 x 55.25 cm, 24 BSP.....	p. 134
Imagem 76 Gabriel Orozco, <i>La DS</i> , 1993, carro alterado, 114 x 140 x 480 cm, 24 BSP	p. 135
Imagem 77 Iñigo Manglano Ovalle, <i>Twin</i> , 1994, cibacromo de exame de DNA, 155 x 61 cm, 24 BSP	p. 136
Imagem 78 Doris Salcedo, <i>Installation</i> , 1995, Carnegie International Pittsburg, foto: Richard Stoner.....	p. 138
Imagem 79 Geoff Lowe, Clark Page, <i>Tower Hill</i> , 1984, resina óleo, tinta de polímero sobre linho e gesso, 152 x 304 cm, 24 BSP	p. 139
Imagem 80 Mutlu Çerkez, <i>Untitled 22095 -15march2025</i> , óleo sobre papel-telado, 28 x 46 cm 24 BSP	p. 140
Imagem 81 Jeff Wall, <i>Um aldeão de Aricaköyü chegando a Mahnutbey, Istambul</i> , 1991, transparência cibacromo montada em back-light, 228 x 290 cm.....	p. 141
Imagem 82 General Idea, <i>Fin de siècle</i> , 1990, três filhotes de foca empalhados e chapas de isopor, 24 BSP	p. 142
Imagem 83 Sherrie Levine, <i>Cathedral 1, 3</i> , 1996, <i>iris print</i> , 86.4 x 71.1 cm, cada, 24 BSP	p. 143
Imagem 84 Malick Sedibé, <i>Um Yéyé em posição</i> , 1963, fotografia C.A.A.C., 24 BSP	p. 144
Imagem 85 Seydou Keita, <i>sem titulo</i> , 1958, fotografia C.A.A.C., 24 BSP.....	p. 144
Imagem 86 <i>International Exhibition of Surrealism</i> , Galerie des Beaux-arts, Paris, 1938.....	p. 151
Imagem 87 Marcel Duchamp e vista geral da exposição <i>Primeiros Documentos do Surrealismo</i> , Nova York, 1942. Foto à esquerda de Arnold Newman e à direita de John D. Schiff – site: www.toutfait.com	p. 152

INTRODUÇÃO

Os artistas e sua produção detêm o foco de interesse dos pesquisadores de diversas áreas do conhecimento por suas realizações e pelas rupturas de paradigmas que provocam. No entanto, ao se aprofundar nos estudos sobre a arte, surgem outros atores que são determinantes direta ou indiretamente na atividade dos artistas. Pode-se citar desde o público que visita as exposições, com suas mais variadas reações, até colecionadores, que ocupam um lugar de destaque como mantenedores da atividade artística.

A socióloga Vera Zolberg (2008, p. 43), a partir de conceitos formulados pelos teóricos Pierre Bourdieu e Howard Becker, chega a definir que “a arte não é feita apenas por artistas”, evidenciando que o predomínio da “ideia de que a arte deva ser a criação puramente individual de algum gênio” é uma visão limitada sobre o amplo processo criativo que a envolve. De acordo com a socióloga, há a presença de outros agentes neste processo, tornando-o muito mais coletivo do que individualizado, principalmente pelo fato de se perceber que as relações estabelecidas estão inseridas em sociedade.

Marcel Duchamp (2005, p. 519), de forma semelhante (pela ótica do artista), comenta que o ato criativo não é realizado exclusivamente pelo artista, sendo que o espectador é o responsável por colocar “a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar, seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo.” Concedendo à posteridade a validação da obra do artista, que pode inclusive reabilitar aqueles que caíram no esquecimento (DUCHAMP, 2005).

Pierre Bourdieu (1996) definiu que quem irá promover o *valor da obra de arte* não será o artista e sim o campo artístico formado por um conjunto de agentes e instituições, através da produção da crença no valor da arte. Assim como outra socióloga, Nathalie Heinich (2008, p. 28), que desenvolveu o conceito de “arte como sociedade”, definido pelo “conjunto das interações dos autores, das instituições, dos objetos, evoluindo juntos de modo a fazer existir o que chamamos comumente de ‘arte’.”

A partir deste pressuposto de que não só o artista detém o domínio da produção artística, mas que esta produção é resultado de uma rede de relações formada por diversos indivíduos atuantes no ambiente da arte, como críticos, historiadores, colecionadores, *marchands*, diretores de museus e outros, é possível perceber que um determinado agente vem ganhando destaque desde a década de 1970: o **curador de exposições**. Se inicialmente sua função estava restrita à manutenção dos acervos artísticos, atuando de forma quase anônima em museus e coleções, com o passar do tempo, este agente alcançou um lugar de projeção no sistema da arte.

Atualmente, por curadoria em arte se entende a atividade de conceber uma exposição de um ou vários artistas sob um projeto expositivo ou tema proposto por um curador ou uma equipe de curadores. Esse curador pode ter formação em arte, história, teoria e crítica, filosofia, arquitetura, outras especialidades ou até nenhuma formação acadêmica. De acordo com Cunha, no Dicionário SESC, (apud ROSA, 2008, p. 89), “[...] o curador tem sido o profissional incumbido de sugerir e orientar o conteúdo de eventos de artes plásticas modernistas e contemporâneas, conforme temas ou critérios pessoais, e mesmo o de administrar, financeiramente, as exposições”. Além disso, cabe ao curador produzir o texto ensaístico na forma de catálogo, que por sua vez, se transforma em uma importante publicação especializada, constituindo junto com a exposição uma nova forma de crítica de arte. (GONÇALVES, 2008).

Sendo o curador um dos intermediários entre o artista e o público, situação manifestada principalmente através da exposição em instituições ou espaços alternativos, tornou-se necessário pesquisar sobre o aumento significativo de exposições nas últimas quatro décadas e qual sua relação com o desenvolvimento de propostas em curadoria. Processo visível na ampliação de bienais e trienais pelo mundo e também de mostras isoladas com artistas de vários lugares, não necessariamente provenientes apenas do eixo Europa-EUA.

É interessante lembrar que o termo exposição está relacionado ao consumo, “usado para se referir a novos tapetes e roupas colocados à venda” (BURKE, 2008, p. 32), e adquiriu uma amplitude do termo com as Exposições Universais. A primeira delas aconteceu no Palácio de Cristal, construído em Londres especialmente para o

evento e ocorreu em 1851, expondo objetos curiosos, artefatos decorativos, máquinas como a de costura, plantas ornamentais e obras de arte, provenientes de diversas partes do mundo. A seguinte, *Exposition Universelle* aconteceu em Paris, em 1855, com enfoque em produtos da agricultura, indústria e Belas Artes, sendo o modelo replicado posteriormente em outras cidades. O consumo, neste caso, podia ser tanto material, promovido pela troca financeira, como um consumo 'simbólico', restrito ao olhar e a assimilação da produção feita por outras culturas, visto que estas exposições tinham "um caráter pedagógico e didático, preocupando-se em catalogar todos os itens expostos a partir de critérios científicos." Conforme Pesavento (apud POLO, 2006, p. 24).

O sucesso de público das Exposições Universais serviu de inspiração para a cúpula de dirigentes de Veneza elaborar seu próprio modelo de exposição, a Bienal de Veneza, em 1895. A cidade, situada no norte da Itália, não poderia acompanhar o desenvolvimento industrial de suas vizinhas e buscou captar investimentos para ampliar o turismo cultural.

Destinada inicialmente às artes decorativas, a Bienal de Veneza teve seu foco alterado para a arte moderna no início do século XX, valorizando a produção recente e internacional. Em 1909, a Bienal de Veneza atraiu 456 mil pessoas para conhecerem 1750 obras, das quais 1200 foram comercializadas no seu escritório de vendas, que permaneceu funcionando até a edição de 1968. (MEYRIC-HUGHES, 2008). Além de vendas diretas, eram atribuídos prêmios aos artistas separados por categorias e organizados por países.

Com a Segunda Grande Guerra na Europa, exposições com caráter internacional ficaram interrompidas. Em 1948, a Bienal de Veneza voltou com força total, impressionando muito o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, que na Bienal seguinte, levou uma comitiva de brasileiros para visitar novamente a exposição e aplicar o modelo de Veneza na primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.

As exposições voltadas para uma projeção internacional, tanto na dimensão da mostra, quanto no número de países participantes, mobilizaram recursos financeiros provenientes do capital privado. Assim, tornou-se usual a prática adotada por empresas multinacionais com interesses de expansão comercial: patrocinar

determinadas exposições. O que em parte impulsionou o mercado das artes, mas por outro, expôs a fragilidade dos artistas frente às ideologias vigentes. Um dos exemplos mais contundentes foi a 'bandeira erguida' pelo governo norte-americano, através de suas instituições, em divulgar o expressionismo abstrato como símbolo máximo da liberdade de expressão, encobrindo a intenção de se opor à ideologia comunista representada, na arte, pelo realismo socialista do bloco dos países comunistas.

O crítico Henry Meyric-Hughes¹ comentou que se de um lado da Alemanha aconteceu a primeira *Documenta* de Kassel, criada em 1955, levando 130 mil visitantes em sua primeira edição, do outro lado da fronteira, na Alemanha Oriental, ocorreu a Grande Exposição de Dresden em 1953, que levou 200 mil visitantes para verem arte figurativa. Estas duas exposições apresentaram uma Alemanha dividida entre as hegemonias políticas, EUA e URSS, por trás do debate estético abstração-figuração e do "desafio de desenvolver uma 'linguagem mundial' artística." (MEYRIC-HUGHES, 2008, p. 25).

Ao contrário do caráter 'panorama da produção universal' da Bienal de Veneza, a *Documenta* de Kassel, proposta pelo pintor e professor Arnold Bode e do historiador de arte Werner Haftmann, apresentou uma exposição que resgatava aspectos históricos, de uma arte expressionista engajada politicamente, perdidos durante o período de censura do nazismo. A continuidade da *Documenta* de Kassel inaugurou outro modelo de exposição internacional, em que a cada edição seria convidado um curador ou uma equipe de curadores para articular a mostra em torno de um tema e não separou os artistas por nacionalidades. A exposição ocorria num intervalo de quatro anos e depois passou a acontecer de cinco em cinco anos.

Tanto o modelo expositivo Bienal, como a *Documenta*, possuem atualmente a característica de apresentar a arte contemporânea para diversos públicos, proporcionando que artistas desconhecidos, assim como práticas artísticas inovadoras, façam parte de uma circulação mais ampla (MEYRIC-HUGHES, 2008). A questão é que o modelo exposição, como forma de difundir a produção artística, tem sido constantemente questionado. Segundo Katharina Hegewisch (2006, p. 185), "o mais antigo meio de comunicação artístico é incontestavelmente o que mais faz

¹ Henry Meyric-Hughes é presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA e presidente da Fundação Internacional Manifesta.

sucesso”, como foi possível ver no número de visitantes citados anteriormente, e ao mesmo tempo desde que existem as exposições, elas são criticadas, revelando um paradoxo: “a exposição foi e continua a ser desacreditada” (HEGEWISCH, 2006, p. 185). Principalmente mostras com formato de grande escala e projeção internacional, como as bienais, recebem o maior descrédito por parte de alguns artistas e críticos, que consideram o modelo desgastado ou incapaz de apresentar determinada produção de forma qualificada. Por outro lado, a exposição, independente de acontecer numa galeria para poucos visitantes ou estar na dimensão de uma Bienal, ainda permanece sendo um dos caminhos mais importantes no processo de legitimação de artistas. Jean-Marc Poinot ainda complementa que

as exposições estão longe de ser apenas uma encenação dos projetos estéticos de seus participantes. Outros discursos estão envolvidos junto com os dos artistas, principalmente nos casos das exposições de longo alcance, em que estes discursos tornam-se ainda mais evidentes. Embora de forma quase velada, as exposições afirmam sua pretensão para o pensamento de modelos estéticos, a construção da história ou, até mesmo, fazer da arte uma utopia social. (POINSOT, 1996, p. 39-40)

Partindo desses dois pressupostos, relativos tanto à interação dos agentes no campo da arte, quanto do aumento de exposições com curadorias, o objetivo desta dissertação é tentar definir em quais circunstâncias dentro da história da arte o curador passou a agir como um agente mais atuante no processo criativo e quais as relações que foram estabelecidas entre curadoria e arte contemporânea. Para buscar esse momento de transição entre anonimato e destaque internacional, alcançado por alguns curadores, foi necessário primeiro pesquisar do que se trata a curadoria e quais suas características; percorrer marcos referenciais históricos, percebendo diferenças de conceituação de curador em diferentes momentos; e por último, analisar a atuação dos curadores dentro do campo artístico.

Como metodologia de pesquisa, optou-se por adotar o modelo de pesquisa exploratória, utilizando como procedimento técnico a pesquisa bibliográfica, na qual foram levantadas informações em fontes secundárias, publicadas em meio impresso, livros, revistas, pesquisas acadêmicas e artigos *on-line*. Também de extrema importância para o desenvolvimento das análises, foram os catálogos das exposições, citadas continuamente, por conterem não só as informações sobre os artistas e suas obras, mas principalmente as intenções dos(as) curadores(as) quanto às suas escolhas

e propostas expositivas. Quando se fez necessário, foram realizadas algumas entrevistas.

Para auxiliar na constituição do texto, foram utilizadas como pesquisas referenciais as noções de campo da arte e poder simbólico, organizadas por Pierre Bourdieu, a compreensão dos agentes sociais relacionados com a arte contemporânea formulada por Nathalie Heinich e as questões de mercado e legitimação abordadas por Raymonde Moulin, sociólogos franceses.

A estrutura da pesquisa formatada através de abordagem exploratória das exposições selecionadas buscou exemplos relevantes que aconteceram dentro e fora do país, estabelecendo uma relação de influências ou mudanças na arte a partir do marco referencial para a curadoria: 1969, ano da importante exposição elaborada por Harald Szeemann. O conceito de rede apresentado pelos sociólogos citados ensina que as trocas no eixo centro / periferia são mais efetivas e frutíferas do que se imagina, embora a tendência de hegemonia cultural desenvolvida por alguns países dominantes, política ou economicamente, foram e continuam sendo praticadas, repercutindo inclusive na arte.

É importante ressaltar que para esta pesquisa foi necessário fazer um extenso levantamento bibliográfico sobre arte, visto que as informações sobre curadoria ainda se encontram muito dispersas, quando não inseridas em temas adjacentes.

Outros aspectos também relevantes para a compreensão do desenvolvimento da curadoria, o estabelecimento da crítica de arte no país, o surgimento dos museus de arte contemporânea e os fundamentos da museografia, apenas para citar alguns exemplos, não puderam ser abordados em profundidade por questões de delimitação dos objetivos da análise.

Para apresentar os resultados da pesquisa, os conteúdos foram organizados em três capítulos. No primeiro, será explorado um pouco do percurso da curadoria: desde antes da atividade receber esta denominação, com os encarregados de zelar as obras das coleções reais, passando pela oficialização do cargo com a contratação de curadores nos museus de arte do século XIX, até chegar ao curador de exposições de arte contemporânea. Este percurso será acompanhado pela identificação dos diferentes contextos onde a atividade se desenvolveu, buscando entre os referenciais históricos, exemplos precursores, como a curadoria de Harald Szeemann, *When*

Attitudes Become Form: live in your head, para a *Kunsthalle* de Berna, em 1969 e as experiências em curadoria de Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da USP, nas décadas de 1960 e 70 e na Bienal de São Paulo, nas edições de 1981 e 1983.

No segundo capítulo serão analisadas duas questões. A primeira é como o conceito crítico sobre determinada produção ou tendência artística pode definir uma curadoria, tendo como exemplos a *Transavanguardia*, lançada por Achille Bonito Oliva em 1982 e a proposta da *Grande Tela*, desenvolvida por Sheila Leirner, para a 18ª Bienal de São Paulo, em 1985. A segunda questão é de que maneira as exposições internacionais elaboram a relação centro *versus* periferia, a partir dos processos da globalização e dos conceitos de pluralismo na arte. Serão analisadas as curatorias de Jean-Hubert Martin para *Magiciens de la Terre*, em 1989, e *Partage d'Exotisme*, para a 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, em 2000, e o conceito de antropofagia aplicado por Paulo Herkenhoff à curadoria da XXIV Bienal de São Paulo, em 1998.

No terceiro capítulo serão apresentadas questões relevantes do processo de curadoria contemporânea e suas relações com o campo artístico, através de exemplos recentes, principalmente no âmbito nacional. Serão analisados de que forma o curador se tornou autor de exposições; qual sua interação com os outros agentes do campo; como tem sido a formação de um curador e de que maneira a atividade pode ser considerada hoje uma profissão. Uma última questão será abordada: a relação entre curadoria e legitimação, bem como a contribuição que a curadoria oferece para que artistas, obras de arte e exposições sejam inseridas na história da arte.

Esta pesquisa procurou preencher duas lacunas na história recente do sistema da arte no país. Uma diz respeito à dispersão de publicações sobre curadoria, principalmente quanto às publicações nacionais, propondo uma visão mais concentrada do assunto em um único texto. A outra lacuna se refere à compreensão do que constitui a curadoria contemporânea, investigando os motivos de sua formação, o processo de estabelecimento no campo artístico e instigando que sejam feitos novos questionamentos sobre os rumos da curadoria, promovendo assim, outras possibilidades de pesquisas acadêmicas.

1. A FORMAÇÃO DO CURADOR E EXEMPLOS PRECURSORES DE CURADORIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

1.1 Curadoria, um pouco de sua história.

Pretensos “decoradores” eram responsáveis por dispor as obras, e sua primeira preocupação era agenciar os quadros por temas e formatos de maneira a desperdiçar o mínimo espaço possível.

Katharina Hegewisch²

O termo “curadoria”, desde sua instituição junto aos museus até hoje, vem apresentando sentidos múltiplos. Sentidos estes que acabam gerando confusão na sua nomenclatura. Curador de museu ou chefe de exposição? Comissário, curador ou conservador? Curador independente ou profissional?

Esta pesquisa não ambiciona fazer uma catalogação completa dos termos ou diferentes usos da expressão, mas descrever algumas categorias de curadoria para tornar mais clara as múltiplas expressões dessa atividade e como vem sendo desempenhada desde a sua formação até a relação com a arte contemporânea. Para isso, será explanado o percurso pelo qual a curadoria veio percorrendo na história da arte até o estabelecimento do curador que conhecemos nos dias de hoje.

O princípio da curadoria está atrelado aos museus, que por sua vez, remetem em sua origem aos gabinetes de curiosidades. Estes gabinetes, *Wunderkammer* (MEYRIC-HUGHES, 2008) ou quarto das maravilhas, começaram a aparecer na Europa, no Renascimento, século XVI, como uma coleção de objetos de zoobotânica, arqueologia, relíquias históricas e etnográficas, pinturas e antiguidades. Por possuírem a simbologia de conterem ‘um mundo’ dentro de um gabinete, a existência deles esteve ligada diretamente a reis, duques, agentes mercantilistas, cientistas e artistas, sendo visitados apenas pela aristocracia. De acordo com Gabriel Kaltemarckt (1587)³, um gabinete deveria ter em ordem de importância: pinturas e

² HEGEWISCH, Katharina. Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações. In: **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, p. 190, 2006.

³ Cf. GUTFLEISCH, Barbara; MENZHAUSEN, Joachim. *How a **kunstammer** should be formed. Gabriel Kaltemarckt's Advice to Christian I of Saxony on the Formation of an Art Collection, 1587. Journal of the History of Collection. Oxford Journals. 1989, v. 1, issue 1, PP. 3-32. Disponível em: <<http://jhc.oxfordjournals.org/content/1/1/3.full.pdf+html>> Acesso em: 8 mar. 2010.*

esculturas; curiosidades do país e do exterior e chifres de alces, garras de crustáceos, penas e outras coisas estranhas dos animais. (imagens 1 e 2).

Ao contrário dos museus, que entre suas principais atividades estão a documentação, organização e disposição dos objetos de acordo com uma metodologia de arquivamento, objetivando a conservação das peças para uma posterior exposição, os gabinetes de curiosidades não possuíam este tipo de noção de catalogação. O critério de exposição dos objetos era pessoal e, portanto, variava de acordo com os interesses de quem o possuía.



Imagem 88 Gabinete de curiosidades, Anônimo, *Ritratto Museo Ferrante Imperato*, *Dell'istoria Naturale Nápoles*, 1599. *Thinking about Exhibition*, Greenberg et al, New York: Routledge, 1996.



Imagem 89 David Teniers, *Archduke Leopold Wilhelm in his Picture Gallery in Brussels*. 1651, pintura a óleo, 105 x 130 cm, Museu do Prado, Madri.

A definição de museu vem da palavra latina *museum*, originária do grego *mouseion*, templo onde viviam as musas, consideradas as deusas da memória. A criação dos museus foi decorrente de alguns fatores: a influência do Humanismo (Renascimento); das grandes navegações a partir do séc. XVI, que 'ofereceram' para os colonizadores a possibilidade de conhecer outras culturas; da filosofia iluminista e dos enciclopedistas franceses dos séculos XVII e XVIII; do crescente aumento da população nas capitais e da implantação de uma política voltada à cultura e ao lazer (criação dos primeiros parques urbanos e das feiras universais), a partir do século XIX.

Em princípio, os museus foram criados para abrigarem coleções de objetos considerados de relevância cultural ou científica e a estrutura de um museu deveria ser apropriada para receber as coleções, oferecendo além de uma boa exibição, segurança e integridade às peças. Essas coleções poderiam ser artísticas, históricas, científicas e técnicas, com o intuito de serem apresentadas ao público de forma ordenada, classificatória e cronológica. Um acervo de museu tem uma área sem acesso ao público – reserva técnica, e outra de livre trânsito – sala expositiva.

A *Galleria degli Uffizi* (no *Palazzo degli Uffizi*) é o 'museu' ou coleção de arte mais antigo do mundo ocidental. Começou a ser construído em 1560, sendo terminado em 1581, quando Francisco I de Médici coloca em destaque "as pinturas e esculturas em uma sala que ficou conhecida como *Tribuna de Mármore*" (GONÇALVES, 2004, p. 14). O sistema de mecenato estava estabelecido com a Família Médici, mas a circulação pela *Galleria degli Uffizi* era restrita à aristocracia (img. 3), demonstrando que poder econômico e desenvolvimento artístico andavam juntos. Também em Florença, na Itália, é fundada a primeira academia de arte da Europa, a *Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno*, em 1562. Mais do que ensinar técnicas de desenho, a academia era um local de encontro para pensar a arte.



Imagem 90 Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. Foto recente.

A relação arte e poder tomaram proporções inimagináveis na França do Antigo Regime (dos séculos XV ao XVIII). No período reinado por Luís XIV (1638-1715), o responsável pelas finanças do estado, Jean-Baptiste Colbert (1619-83), acreditava que a imagem do rei deveria estar associada à arte 'refinada' e à alta cultura. A arte, não só pinturas e esculturas, mas também tapeçarias e até mobiliário, era usada para demonstração de poder e ostentação de riquezas na própria corte e, também, na forma de presentes oferecidos às famílias reais de outros países.

As coleções de arte pertencentes aos reinos eram cuidadas, conservadas e catalogadas por 'especialistas', ou melhor, pessoas que eram escolhidas para exercerem essas atividades sob um elevado grau de responsabilidade. Pode-se dizer que o princípio do que viria a se chamar curadoria remonta, na França, a Charles Le Brun (1619-90), que foi nomeado pintor chefe pelo rei Luís XIV. Le Brun acumulou diversas funções, entre elas a de dirigir a Academia Real de pintura e escultura, cargo que ocupou por três décadas; ser orientador chefe para a realização de móveis e tapeçarias na Manufatura dos Gobelins e atuar diretamente na decoração e arquitetura das edificações reais, como por exemplo, o Palácio de Versailles. Além de definir o *Estilo Luís XIV*, copiado até hoje, e a estética artística que mais seria condizente com a magnitude do rei Sol, ele deveria supervisionar as inúmeras equipes que trabalhavam diretamente sob seu comando (LAROUSSE, 2009). Pode-se dizer, de forma especulativa, que uma de suas atividades era a de ser 'curador', pois a ele

cabia definir quais obras integrariam o acervo real e onde elas estariam expostas dentro dos palácios, conforme sua concepção artística, sempre visando enaltecer as virtudes e glórias do rei.

Desde 1699 o Louvre já abrigava os salões de arte da Academia Real de pintura e escultura⁴ criada em 1648 (depois Academia de Belas-Artes, em 1816) expostas no *Salon Carré*, o que acabou associando a palavra *salon* com as grandes exposições de artes (img. 4 e 5). Quando o Louvre deixa de ser residência real, com o fim do Antigo Regime, após a Revolução Francesa em 1789, e passa a ser o Museu central das Artes, em 1793, tinha como principal objetivo mostrar as coleções da família real e da aristocracia ao público, que poderia visitar parte de suas instalações nos finais de semana. Em 1826 é oficialmente criado o cargo de curador (em francês *conservateur*) no Louvre para cuidar do novo departamento de Antiguidades Egípcias, oferecido a Jean-François Champollion, devido ao seu mérito na descoberta da tradução dos hieróglifos⁵ (MUSEU DO LOUVRE, 2009).

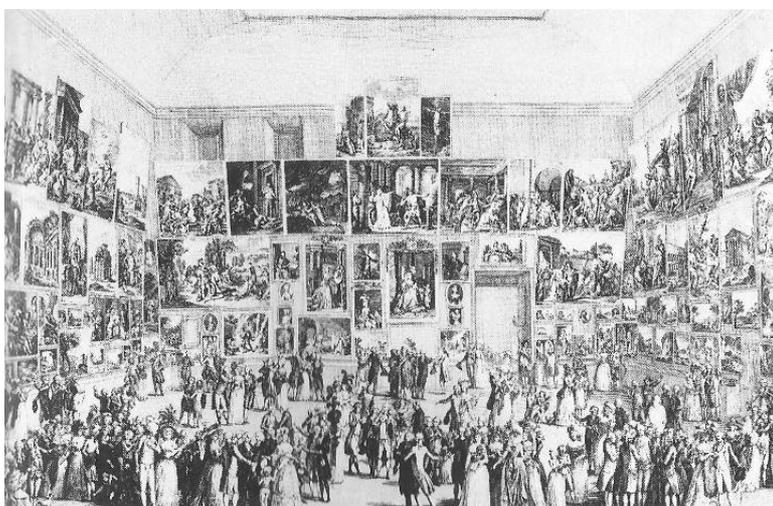


Imagem 91 Pietro Antonio Martini, *Salão de 1787*. Gravura.
Thinking about Exhibition, Greenberg et al, New York: Routledge, 1996.

⁴ No original em francês: *Académie Royale de peinture et de sculpture* (1648-1793).

⁵ Caracteres da escrita dos antigos egípcios.



Imagem 92 François Auguste Biard, *Fermeture du salon annuel de peinture alors partiellement installé dans la Grande Galerie du Louvre. Pintura, segunda metade do séc. XIX, Museu do Louvre, Paris.*

Outro museu de grande importância da Europa, o Museu Britânico, inaugurado em 1753, com a doação da coleção particular de Sir Henry Sloans, teve seu primeiro departamento de Antiguidades criado em 1807. No ano seguinte, o setor de *Desenhos e Gravuras* passou a fazer parte deste mesmo departamento e ter seu próprio curador. Com o passar do tempo, o museu foi ampliando o número de departamentos e a contratação de curadores. É importante salientar que, naquela época de constituição dos departamentos, a palavra curador estava muitas vezes relacionada à conservação e catalogação arqueológica. Hoje o Museu Britânico possui nove departamentos, sendo que um deles específico para *Conservação, Documentação e Ciência* formado por restauradores e conservadores (BRITISH MUSEUM, 2009).

Apesar de o termo *"keeper"* ser sinônimo de *"curator"* em inglês, há uma diferenciação entre as atividades de curador e conservador, no caso *"conservator"* ou *"conservateur"*, em francês. Na França as categorias profissionais são bem distintas, há os conservadores de museus, os especialistas em museografia, os curadores de exposição, nomeados *"commissaire d'exposition"*, e os curadores-avaliadores, *"commissaire-priseur"*, vinculados aos leilões de arte e espólios patrimoniais. O termo em inglês *"curator"*, curador, e *"curatorship"*, curadoria, acabaram sendo assimilados

internacionalmente, inclusive no Brasil. Na França é mais usado o “*commissaire*”, assim como na Espanha, “*comisario*”, na Itália, “*curatore*” e nas línguas germânicas “*Kurator*”.

O Fredericianum Museum de Kassel foi aberto ao público em 1779, sendo construído especialmente para homenagear tanto o “povo de Hesse”, como o próprio Langrave Frederico II, pertencente a uma família de ricos comerciantes de escravos. (CRIMP, 2005). Foi o primeiro museu público, em estilo neoclássico, construído na Europa. Além de antiguidades, o museu contava com uma galeria de estátuas, uma biblioteca, salas de cartografia, instrumentos científicos e um grande corredor com mapas.

Seguindo esses exemplos, outros museus foram criados no século XIX: Museu do Prado em Madrid (1819), National Gallery (1824) e Tate Gallery (1897) em Londres, Altes Museum (1830) em Berlim e Alte Pinakothek (1836) em Munique, Museu Hermitage (1852) em São Petersburgo, Metropolitan Museum of Art em Nova York (1870), Kunsthistorisches Museum em Viena (1891), apenas para citar alguns dos mais importantes. Tornou-se necessária a contratação de curadores, que tinham como principal obrigação zelar e manter intactos os documentos, originais, peças raras e obras de arte, para que o acervo funcionasse como o referencial histórico dos antepassados, de seus próprios países e de outras civilizações arcaicas. Além de catalogar as obras, deveriam torná-las aptas para as visitas públicas. Nesse sentido, havia uma intenção em termos expositivos para que as peças tivessem uma iluminação e destaque, seguissem uma ordem cronológica, estivessem participando de um conjunto estilístico e que pertencessem a uma mesma civilização ou país. Algumas salas expositivas acabavam repletas de pinturas, praticamente do chão ao teto, pois não havia a preocupação de se fazer um rodízio entre sala expositiva e reserva técnica. Assim como também era interessante a exposição do maior número de peças no sentido de confirmar a grandiosidade e peculiaridade de cada museu, atraindo um elevado público. A moldura, como se pode ver na *imagem 6*, cumpria o importante papel de separar as cenas retratadas nas pinturas.



Imagem 93 Samuel F. B. Morse, *Gallery of the Louvre*, 1831-33, óleo sobre tela, 187.3 x 274.3 cm. Terra Foundation for American Art.

De acordo com os sociólogos Nathalie Heinich e Michael Pollok (1996, p. 232), que estudaram o processo de profissionalização da curadoria na França percebe-se que a fundação de importantes museus foi ao mesmo tempo estímulo e necessidade dessa nova atividade, mas também a intenção de profissionalizar a categoria:

[...] com a criação da Escola do Louvre em 1882, e conseqüentemente, a concessão do título de curador 'ao corpo de curadoria dos museus da França' [...]; o estabelecimento da regulação ética da profissão, formalizada no código deontológico, e a implementação de órgãos de controle na forma de várias associações (Associação Geral dos Conservadores das Coleções Públicas da França, criada em 1922), ou instituições como o Conselho Internacional de Museus (ICOM, criado em 1946, ou subcategorias, como o CIMAM, Conselho Internacional dos Museus de Arte Moderna.

Embora esse tenha sido o exemplo francês, no Brasil, a pouca oferta de museus fez com que a necessidade por curadores ou conservadores surgisse mais tarde. A professora de história da arte Almerinda Lopes salienta alguns fatores determinantes em relação às características culturais no país, além da extensão territorial, “[...] a peculiaridade histórica e a formação étnica brasileira, (são ocorrências) que têm sido usadas para explicar nosso atraso cultural em relação aos colonizadores europeus. [...] somos um país jovem singular e com características próprias.” (2006, p. 34).

Lopes, em seu artigo *Reflexões sobre a história e o historiador de arte no Brasil*, conclui que a cultura brasileira para encontrar seu espaço foi obrigada a se adaptar e improvisar, nascendo “híbrida, miscigenada e mestiça” (2006, p. 34). Ou seja, não poderia simplesmente importar o modelo europeu em relação ao *boom* de museus de arte inaugurados no século anterior. Teria que se adaptar as diversas limitações, como acervos reduzidos e gestão formada por funcionários ligados a cargos políticos.

Neste sentido, os exemplos de museus dedicados apenas à arte são mais tardios no país, sendo criados após os primeiros museus de história natural, o Museu Nacional no Rio de Janeiro, em 1818, passando a ter sede definitiva no Palácio Imperial de São Cristóvão, em 1892, e o Museu Paulista, inaugurado em 1895, para celebrar a Independência do Brasil.

O Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, foi oficialmente inaugurado em 1937 com sede na Cinelândia. Seu acervo, formado pela coleção de D. João VI e a coleção da Missão Artística Francesa (1816), já fazia parte da Escola Nacional de Belas Artes desde 1908⁶. Também no Rio de Janeiro foi criado o primeiro curso de Museologia da América Latina, em 1932, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, promovendo uma profissionalização na catalogação, conservação e preservação das obras⁷.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo inaugurou em 1905, embora suas atividades museológicas começaram apenas em 1911, com um acervo composto por 59 obras de artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro. A partir de 1933, com a criação do Salão Paulista de Belas Artes, o acervo passou a ser incrementado recebendo as obras contempladas com os prêmios aquisitivos⁸.

Em 1918, foi inaugurado em Salvador o primeiro museu da Bahia, o Museu de Arte da Bahia, e em 1921, em Juiz de Fora, a coleção particular de obras de arte de

⁶ Informações disponíveis no site do Museu Nacional de Belas Artes:
<http://www.mnba.gov.br/1_historico/historico.htm> Acesso em: 8 mar. 2010

⁷ Informações disponíveis no site da UNIRIO:
<<http://www.unirio.br/museologia/escolademuseologia/apresentacao.htm>> Acesso em: 8 mar. 2010

⁸ Informações disponíveis no site da Pinacoteca do Estado de São Paulo:
<<http://www.pinacoteca.org.br/?pagid=historia.>> Acesso em: 8 mar. 2010

Mariano Procópio foi transformada, em conjunto com sua sede, no primeiro museu de Minas Gerais, o Museu Mariano Procópio.

No período após a Segunda Grande Guerra, percebe-se nas lideranças dos governos o propósito de valorizar as raízes culturais e enaltecer a produção local frente à fragmentação das crenças pessoais no futuro das sociedades. Essa política buscando uma visão otimista foi colocada em prática não apenas em alguns países da Europa, mas em diversos outros, como nos Estados Unidos.

No Brasil, esse sentimento nacionalista acompanhado por uma intenção desenvolvimentista foi evidente através de iniciativas de alguns industriais e empresários, citando alguns dos mais influentes: Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilio, e Raymundo O. de Castro Maya, que proporcionaram a criação de importantes museus de arte no final dos anos quarenta, como o Museu de Arte de São Paulo em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1948 e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1949. A socióloga Maria Arminda Nascimento Arruda (2001, p. 372) sintetiza bem a situação decorrente da inauguração destes museus serem oriundas da iniciativa privada:

Independentemente do aparecimento de problemas que costumam acompanhar iniciativas dessa natureza, mormente em contextos como o nosso, os museus renovaram a cultura das artes na cidade, ao permitirem o contato direto de artistas e do público com obras clássicas, modernas e contemporâneas. Introduziram, sobretudo, um clima qualitativamente diverso, em função da organização de iniciativas em múltiplas direções, permitindo que São Paulo e a capital do país pudessem sincronizar-se com o ritmo cultural dos grandes centros mundiais.

O Museu de Arte Moderna de Nova York, através de Nelson Rockefeller, um dos magnatas do petróleo, fez a doação de treze obras de artistas modernos para serem divididas pelas duas instituições (MAM-RJ e MAM-SP), antes mesmo de estas serem inauguradas (ARRUDA, 2001). Evidentemente, havia interesses econômicos e políticos “externos ao empreendimento dos museus” e deve-se entendê-los “como produtos das políticas de dominação cultural e civilizatória dos países hegemônicos.” (ARRUDA, 2001, p. 373). Se por um lado havia a ‘ameaça comunista permanente’ ao capitalismo, por outro, os interesses relacionados ao futuro da extração e comercialização do petróleo do país eram atraentes economicamente, pois as diretrizes ainda estavam em aberto, apesar da criação da Petrobras em 1953.

É importante enfatizar que estes museus foram criados não só pela iniciativa de empresários, mas também porque havia nessas cidades uma efervescência artística (poesia, literatura, artes plásticas), que acabou resultando em importantes grupos. Desde a Semana de Arte Moderna, em 1922, salões foram sendo criados em São Paulo para oferecer visibilidade para a produção de artistas, como os salões *Família Artística Paulista - FAP* (1937, 1939 e 1940), *Salão de Maio* (1937, 1938 e 1939), mais voltado aos artistas modernos, e o *Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*, que realizou treze mostras entre 1937 e 1949. Entre os grupos, merece destaque o Santa Helena, criado em 1934 devido à proximidade física dos ateliêes de diversos artistas, entre eles Francisco Reboló, Mario Zanin, Manoel Martins, Fulvio Pennacchi, Bonadei, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Humberto Rosa e Rizzotti, que passaram a alugar salas no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé. Nos anos 1950, podem-se citar outros, como: Samsom Flexor, Geraldo de Barros e Waldemar Correa do *Grupo Ruptura* em São Paulo; o *Grupo Frente* no Rio de Janeiro, ao redor no nome de Ivan Serpa; os irmãos Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar com a *Poesia Concreta* (ARRUDA, 2001) e, deslocado do eixo Rio-São Paulo, o *Clube de Gravura de Porto Alegre*, com os artistas Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Vasco Prado, entre outros.

Em 1951 aconteceu a primeira edição da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁹, numa iniciativa direta de Ciccillo Matarazzo, após perceber que um museu serviria aos propósitos da nação, mas uma Bienal Internacional de Arte poderia projetar a imagem do país, especificamente de São Paulo, para o exterior. Matarazzo se impressionou ao visitar a edição de reabertura da Bienal de Veneza em 1948, interrompida devido à Segunda Guerra.

Em tempo recorde, Ciccillo Matarazzo com a ajuda de intelectuais como Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Léon Degand, e ainda sendo auxiliada por sua esposa, Dona Yolanda Penteado, que viajou pela Europa fechando contratos para o envio das representações artísticas, inaugurou a primeira bienal. O local escolhido

⁹ A Bienal de São Paulo teve diferentes nomeações, começou sendo a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, passando por Bienal Internacional de São Paulo. Para facilitar a fluidez do texto, será usada a versão mais atual, Bienal de São Paulo.

foi o pavilhão do Trianon na Av. Paulista (ALAMBERT, CANHÊTE, 2007)¹⁰, no mesmo terreno que abriga hoje a sede do MASP. A primeira edição contou com a presença de 21 países e 1.800 obras, sendo a maioria delas pinturas. As Bienais de São Paulo foram acontecendo regularmente, ampliando cada vez mais o número de países convidados e artistas participantes, o que rendeu credibilidade internacional ao evento e frequência de público.

Além dos já citados museus inaugurados no eixo Rio-São Paulo, foram criados o Museu Víctor Meirelles de Florianópolis em 1952 e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul em 1954 e em 1960, o Museu de Arte Moderna da Bahia. A maioria dos museus criados nesse período não possuía sede própria na sua inauguração, adiando com isso, uma estrutura física apropriada para um museu, assim como as condições necessárias para a equipe de técnicos poder atuar de forma satisfatória. As exposições eram dedicadas a um artista ou a movimentos artísticos e a maioria dos acervos estava se formando através dos prêmios aquisitivos resultante dos salões e por doações de coleções particulares. Estas exposições eram formatadas pela diretoria e suas equipes, conforme os preceitos de cada instituição. O professor de história da arte e curador Tadeu Chiarelli (1999, p. 16-17) exemplifica, a seguir, como era o funcionamento do MAM-SP, que se repetiu em outros museus brasileiros:

O Museu de Arte Moderna de São Paulo teve sempre, desde sua primeira fundação em 1948, as atividades curatoriais sob a responsabilidade do antigo “diretor técnico” e seus auxiliares, e a parte administrativa a cargo da presidência do museu e sua equipe administrativa. Ao antigo “diretor técnico” do MAM cabia uma série de funções, nas quais se mesclavam não apenas aquelas ligadas diretamente à curadoria, mas, em igual dimensão, aquelas do programador cultural do museu. Ou seja, àquele profissional não estavam previstas apenas a gerência do acervo (preservação, estudo, ampliação e exibição), mas também a programação do serviço educativo, de palestras, cursos, *workshops*, apresentações musicais, teatrais, etc.

Continuando no exemplo do MAM-SP, Marilúcia Bottallo comenta a primeira exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, realizada em 1948, no então recém inaugurado Museu de Arte Moderna, do qual Léon Degand, crítico belga que vivia em Paris, foi convidado a ser diretor artístico. A exposição internacional teve Degand como curador, sendo este um dos poucos casos citados de curadoria no período. Ele

¹⁰ ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu aos curadores*. São Paulo: 2007, p. 40

apresentou em sua maioria artistas estrangeiros, em uma sequência de 95 obras que iam do figurativo ao abstrato. Dentre os artistas participantes: Hans Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Hans Hartung, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Joan Miró, Francis Picabia, Pierre Soulages e Victor Vasarely. Apenas três artistas brasileiros faziam parte da exposição, Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor. Após algumas críticas quanto ao posicionamento de Degand em relação à valorização da arte abstrata, ele acabou sendo afastado do cargo em 1949. Como aspectos positivos relacionados às funções da curadoria, Bottallo (2004, p. 46-47) comenta que

Degand incorporou, por meio da defesa de um partido estético definido, vários aspectos do que deva ser uma curadoria de exposições: seu recorte era claro, a disposição das obras objetivava desenvolver visualmente uma proposta preestabelecida, o museu foi usado como cenário fundamental, e a institucionalização da arte foi percebida com poder de ratificação de seus valores.

O ápice “simbólico” do nacionalismo verde amarelo foi a transferência da capital do país de um centro cultural e metropolitano para um centro geográfico, em 1960. Brasília é a utopia modernista brasileira colocada em prática. Apesar de ser toda planejada comportando universidades, inclusive de artes, conjuntos administrativos e prédios de moradia, fiel ao projeto urbanístico e arquitetônico, não foi construído, na época, um museu de arte moderna. O que não deixa de ser algo curioso no planejamento de uma nova cidade com sua arquitetura ímpar. Esta ausência, de certa forma, confirma que o eixo Rio - São Paulo dominava a cena artística.

A partir da década de 1960, após a criação dos museus e a agitação das bienais, nota-se um ‘fomento’ no mercado de arte brasileiro, com a inauguração de galerias, contínuo crescimento do número de salões de arte e o surgimento do primeiro curso de pós-graduação em História da Arte, na USP, em 1968. Na década seguinte surgiu “um número sem precedentes de graduações e habilitações (curta e plena) nas instituições de ensino superior, públicas e privadas” (LOPES, 2006, p. 39) em artes plásticas e história da arte, devido à inclusão em caráter obrigatório da disciplina de Educação Artística no currículo do ensino fundamental e médio, em meados dos anos 1970 (LOPES, 2006). Ainda nas décadas de 1960, e também na

seguinte, pode-se perceber um aumento de espaço destinado à crítica das atividades ligadas à cultura na mídia impressa. Embora a crítica de arte já tivesse estabelecido seu espaço na imprensa, com a atuação de críticos como Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, apenas para citar alguns, o aumento das tiragens dos jornais¹¹ proporcionou uma maior visibilidade da crítica sobre os acontecimentos de arte para o público leitor.

O atual modelo expositivo das galerias, com exposições temporárias de um artista (individual) ou de vários (coletiva), conforme seleção do galerista ou curador, separando as obras expostas das do acervo da galeria, segue uma tendência iniciada pelas galerias inauguradas nas décadas de 1940 e 1950 em Nova York e Paris. Como por exemplo, a Betty Parsons Gallery (1946-81), a Gallerie Iris Clert (1955-61) e a Leo Castelli Gallery (1957)¹².

A galeria de Betty Parsons, em Nova York, foi pioneira ao utilizar o modelo “cubo branco”¹³ (McEVILLEY, 2000), contando com um espaço amplo, vazio e com paredes brancas, seguindo influências do *Estilo Internacional* empregado no projeto da sede definitiva do Museu de Arte Moderna de Nova York, inaugurada em 1939¹⁴. A Betty Parsons Gallery iniciou suas atividades com exposições de artistas do expressionismo abstrato. Foi a primeira galeria a expor trabalhos de Mark Rothko e Barnett Newman em 1946¹⁵, Jackson Pollock em 1948, Robert Rauschenberg em 1951 e Ellsworth Kelly em 1957. Parsons, que acabou conhecida como a “mãe” do

¹¹ Alguns jornais tiveram até duas edições diárias (da manhã e da tarde, por exemplo), em decorrência da elevação do número de leitores. Ocorrida devido ao processo de urbanização das cidades, da troca de maquinários antigos por novas rotativas e do forte apelo popular da fotografia jornalística na imprensa moderna. As editorias dos jornais vespertinos proporcionavam mais espaço aos temas ligados à cultura.

¹² Em Nova York havia 150 galerias de arte nos anos 50. O número duplicou nos anos 60. Cf. BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: Modernidade e Globalização**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999

¹³ Expressão utilizada por Brian O’Doherty no livro **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins, 2002.

¹⁴ O MoMA-NY foi inaugurado em 1929, passando a ter sede definitiva em 1939. Esta sede nova tinha como característica principal uma arquitetura projetada para expor adequadamente a arte moderna: obras afastadas umas das outras, superfícies pintadas de branco sem adornos, iluminação com destaque individual, minimização da variação de luz solar e redução de interferências externas.

¹⁵ Barnett Newman organizou a primeira exposição da galeria de Betty Parsons e passou a escrever posteriormente para diversos catálogos de exposições da galeria. Disponível em: <http://www.barnettnewman.org/chronology.php>

expressionismo abstrato¹⁶, direcionou sua galeria mais para os aspectos culturais do que comerciais, procurando revelar jovens artistas norte-americanos (img. 7). “Era um espaço de revelação, sendo esse o objetivo da *marchand*. O aspecto cultural vinha antes do comercial. [...] a proprietária insistia em ser uma grande vitrine da arte jovem aberta para Nova Iorque, dando oportunidade a todos que considerava talentosos.” (BUENO, 1999, p. 175-76).



Imagem 94 Pollock e Peter Blake, olhando o *Ideal Museum for a small city* de Blake, Betty Parsons Gallery, 1949

Outro espaço inovador, nem tanto pela estrutura física, mas mais pelo tipo de suas exposições, foi a Galerie Íris Clert, em Paris. Algumas exposições que foram criadas por sua proprietária, assim como outras em conjunto com os artistas, seguiram uma linha temática. São conhecidas as exposições *Micro-Salão de Abril* (1955), com 250 peças em tamanho de cartão-postal, de artistas consagrados, Max Ernst e Picasso, junto a desconhecidos; *O Vazio* (1958), de Yves Klein (img. 8), na qual a galeria encontrava-se vazia e um coquetel de gin, Cointreau e azul de metileno foi oferecido aos convidados na abertura; *O Cheio* (1960) em que Arman (img. 9) encheu a galeria de lixo e sucata, impossibilitando a entrada de visitantes; e *Retratos de Íris Clert* (1961), exposição que Clert convidou artistas para que a retratassem¹⁷ (img. 10). O crítico de arte Pierre Restany é um nome importante a ser citado como articulador do movimento *Nouveau Réalisme*, formado pelos artistas Yves Klein,

¹⁶ Comentário publicado na revista *ARTnews*, disponível em: <<http://www.npg.si.edu/cexh/artnews/parsons.htm>> Acesso em: 7 jan. 2010.

¹⁷ Entre os artistas convidados estava Robert Rauschenberg que enviou um telegrama escrito “Este é o retrato de Íris Clert, se eu digo ser.” Incompreendido, o telegrama foi jogado na lixeira. Ao perceber o engano, ele foi desamassado e exposto junto aos outros.

Arman, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle e Christo, que aconteceu na França de 1960 a 1970.

A impossibilidade da venda em determinadas exposições subverteu a ordem comercial proporcionando prestígio tanto à galeria, como aos artistas. Este tipo de exposição, que tem como base uma proposta executada pelo artista no local e sob total liberdade, aliando inovação à notícia criou uma fórmula que continuou a ser utilizada pelas galerias contemporâneas. Como cita O'Doherty (2002, p. 102), "as intervenções pioneiras têm como características o disparate, indicando uma consciência imperfeita."



Imagem 95 Yves Klein, *Le Vide (O vazio)*, cortinas azuis na entrada da Galerie Iris Clert, Paris, 1958

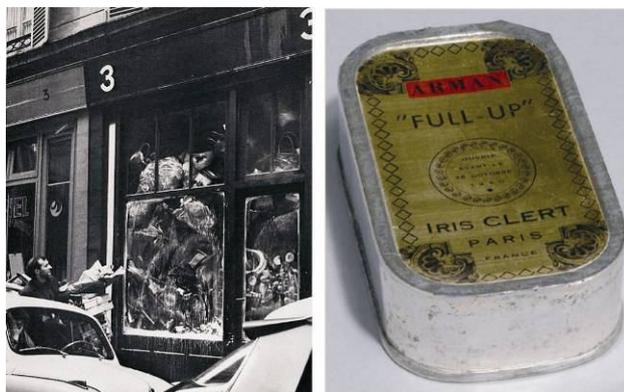


Imagem 96 Arman, *Le plein (O cheio)*, fachada da galeria Iris Clert e convite da exposição, 1960

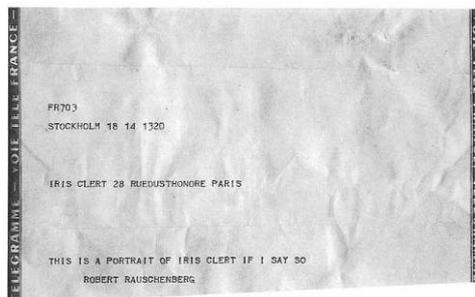


Imagem 97 Robert Rauschenberg, *Portrait of Íris Clert*, telegrama, 1961

Leo Castelli representa um capítulo à parte na história da arte contemporânea norte-americana. Antes mesmo de abrir sua galeria, Castelli foi curador da mostra *Ninth Street Show* em 1951 (NY), na qual apresentava a produção recente do expressionismo abstrato. A forma como gerenciou sua galeria, construindo uma rede de contatos com galerias e museus de diferentes países, favoreceu, entre outras conquistas, o Leão de Ouro a Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza de 1964, se transformando num símbolo da legitimação da arte norte-americana na Europa.

Castelli utilizou desde estratégias simples, como promover os vernissages aos sábados pela manhã, sem bebidas alcoólicas; até estratégias complexas, como negociar comissões com agências da Europa e Canadá, o que representava 70% das suas vendas. Ele também aplicou o estilo que o *marchand* Durand-Ruel usava como negociação para o pagamento de 'seus' artistas, não mais por comissão e sim por pagamento mensal. Castelli visitava regularmente os ateliers dos artistas e enviava relatórios aos colecionadores sobre a produção deles (BUENO, 1999).

De acordo com a socióloga Maria Lúcia Bueno, "se o mercado de arte contemporânea nasceu nos EUA em torno do expressionismo abstrato, foi com a arte *pop* que ele atingiu configuração internacional." (BUENO, 1999, p. 219). Os artistas da arte *pop* alcançaram cifras altas em curto prazo de tempo¹⁸, além de terem conquistado o difícil mercado de colecionadores europeus.

Dentre as inúmeras exposições importantes na galeria (img. 11), vale destacar a segunda exposição individual de Andy Warhol em 1966, *Silver Clouds*, quando uma

¹⁸ Em 1960, a galeria Leo Castelli vendeu a escultura em bronze *Ballantine Ale Cans*, de Jasper Johns, por 960 dólares e em 1973 Castelli a comprou de volta num leilão por 90 mil dólares. Cf. BUENO, M. L. Op. cit. 1999 p. 219-220

das salas da galeria ficou repleta de sacos prateados inflados com gás hélio e a outra, teve as paredes cobertas com um papel de parede com a imagem de uma vaca rosa repetida (img. 12) e a mostra *9 em Castelli* (1969), com curadoria do artista Robert Morris. A mostra era formada por artistas conceituais¹⁹, entre eles: Eva Hesse (img. 13), Saret, Richard Serra, Sonnier, Bruce Nauman, Bill Bollinger, Stephen Kaltenbach e os artistas italianos da arte *Povera* Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio. De acordo com Michael Archer (2001, p. 68):

Esta mostra teve um impacto considerável e defendeu vigorosamente a importância do processo como algo acima do produto. Em alguns aspectos o trabalho que ela continha assemelhava-se a uma espécie de desmaterialização, uma arte feita de sobras de alguma atividade anterior.



Imagem 98 Frank Stella, *Pinturas de Alumínio*, 1960, Leo Castelli Gallery

¹⁹ O termo arte conceitual atingiu certa complexidade nos dias atuais, pois alguns teóricos incluem determinados artistas e obras da arte *pop*, por exemplo, como sendo pertencentes à arte conceitual. Optei por seguir as definições de Michael Archer sobre a exposição citada em seu livro **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 68.



Imagem 99 Andy Warhol, *Silver Clouds* (Nuvens prateadas) numa sala e *Cowallcover* em outra, 1966, Leo Castelli Gallery. Foto: Nat Finkelstein



Imagem 100 Vista da Instalação de Eva Hesse. Exposição *Nine at Castelli* (Nove em Castelli), NY, 1969

Enquanto a galeria de Betty Parsons se restringia em lançar novos artistas, a galeria de Leo Castelli promoveu o artista para ocupar uma 'posição internacional', representando-o nas exposições em outros países e fomentando vendas aos colecionadores estrangeiros, o que segundo Bueno (1999), sinalizou que a vanguarda contemporânea se tornou um negócio lucrativo. Essa iniciativa abriu caminho para investimentos empresariais diretamente aos artistas contemporâneos para que realizassem seus projetos, via galeria de arte.

O artigo de Maria Amélia Bulhões Garcia *Antigas ausências, nova perspectivas: o mercado no circuito das artes visuais*²⁰ exemplifica como foi o processo de criação de algumas galerias de arte no país que foram fundamentais para a

²⁰ GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Antigas ausências, novas perspectivas: o mercado no circuito das artes visuais*. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

profissionalização do setor na década de sessenta. Um dos fatores, seria a chegada de estrangeiros originários de países onde o mercado de arte estaria mais estabelecido, como é o caso dos argentinos Giovanna e Alfredo Bonino da Galeria Bonino (1960-91), o romeno Jean Boghici da Galeria Relevo (Rio de Janeiro, 1961-79) e os italianos Giuseppe Baccaro, da Selearte, e Franco Terranova, da Galeria Petite (Rio de Janeiro, 1954 / São Paulo, 1962-81) (GARCIA, 2007).

É importante frisar que as galerias existentes até os anos 1940, mais concentradas no Rio de Janeiro, tinham por hábito pendurar quadros ou colocar as obras de um artista junto a outros, sem critérios expositivos muito definidos. Semelhante ao que ocorria em lojas de molduras e outros locais não especializados em expor arte, como saguões de hotéis, teatros e clubes. A conhecida livraria Brasileira (São Paulo), a sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-Rio)²¹ e algumas galerias, como a Askanazy (RJ) e a Domus (SP), eram exceções, dedicando exposições individuais a artistas brasileiros, inclusive modernos.

Maria Amélia Bulhões Garcia (2007, p. 268) complementa que além de estrangeiros, os *marchands* das galerias Petite, Bonino, Relevo e das galerias Selearte (São Paulo, 1962-1970) e Mirante das Artes (São Paulo, 1966- s.d.) de Giuseppe Baccaro, “estabeleceram uma rede de relações com as instituições oficiais e com a crítica”. Por trabalharem com dedicação exclusiva à arte e aos “artistas vivos e produtivos” (GARCIA, 2007, p. 268), esses *marchands* contribuíram para o processo de legitimação, participando “efetivamente na construção de padrões estéticos e na criação de valores artísticos”, num “processo de profissionalização” (GARCIA, 2007, p. 268) das galerias e, por extensão, do mercado de arte. Para se ter uma noção, a Bonino foi a primeira galeria projetada por um arquiteto para cumprir esta finalidade²² e, de acordo com Celso Fioravante, “ficou conhecida pela voracidade com que se impunha no mercado.” (FIORAVANTE, 2001). Tadeu Chiarelli comenta que “[...] a profissionalização de qualquer circuito de arte passa necessariamente pelo mercado. Apenas o amadorismo pode prescindir dele.” (apud FIORAVANTE, 2001).

²¹ Cf. informações no texto de FIORAVANTE. Celso. In: CASA DAS ROSAS. **Arco das Rosas – O Marchand como curador**. São Paulo: Casa das Rosas, 2001, p. 7

²² Informações sobre as **Galerias comerciais no Rio de Janeiro e São Paulo até 1970**, Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5400> Acesso em: 7 jan. 2010.

Na Petite Galerie aconteceu uma importante mostra: *Exposição de Caixas*, consagrando o objeto como uma nova categoria na arte (GARCIA, 2007). Jean Boghici, da Galeria Relevo, prestigiou jovens artistas cariocas e através de contatos com os participantes do movimento francês *Nouveau Réalisme*, propiciou a vinda do crítico Pierre Restany ao Brasil (GARCIA, 2007). Restany em conjunto com a brasileira Ceres Franco, *marchand* que atuava em Paris, organizaram a importante mostra *Opinião 65*, que ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965 (GARCIA, 2007). Ao lado de artistas franceses da Escola de Paris estavam os artistas brasileiros Rubens Gerchman, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Roberto Aguilar, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e Roberto Magalhães, apenas para citar alguns. (FIORAVANTE, 2001). Na esteira da *Opinião 65*, aconteceram a *Opinião 66* e a *Nova Objetividade Brasileira*, também no MAM-RJ, em 1967, apresentando a proposta conceitual e ambiental dos artistas cariocas Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, que montou sua instalação penetrável *Tropicália*²³.

Em relação aos críticos brasileiros, o mineiro Frederico Morais foi um dos primeiros a organizar uma exposição como curador. Dentre suas atuações, se destacou a mostra *Objeto e Participação*, formada por duas exposições, a de mesmo nome, inaugurada no Palácio das Artes em Belo Horizonte (17.04.1970) e a *Do corpo à Terra* que se desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre os dias 17 e 21 de abril de 1970. Por solicitação de Mari' Stella Tristão, na época diretora de exposições do recém criado Palácio das Artes e com o apoio da empresa de Turismo do Estado de Minas Gerais, Morais foi convidado para fazer a curadoria do evento. O tema seria escultura, mas Morais decidiu abranger para "objeto", incluindo o parque como espaço de uso aos artistas.

Dentre as inovações da mostra, pode-se citar que os "artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local" (MORAIS, 2006, p. 196), sem terem a necessidade de retirá-los posteriormente, realçando o caráter efêmero da mostra. Por não haver um cronograma de atividades, os artistas poderiam executar suas obras quando quisessem, dificultando a

²³ Informação disponível no site do MAM-RJ:
<http://www.mamrio.org.br/index.php?Itemid=32&id=56&option=com_content&task=view>
Acesso em: 7 jan. 2010.

observação da exposição na sua totalidade, tanto pelos outros participantes, como pelo público. Para Frederico Morais (MORAIS, 2006, p. 196), “pela primeira vez, um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista.” Isto porque Morais, atuando como crítico e sendo curador da mostra (selecionando os artistas e concebendo a exposição), foi também um dos participantes, realizando interferências sutis em alguns locais do parque, como canchas de esportes.

Nessa mostra viram-se as galinhas queimadas no *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* de Cildo Meireles (img. 14), as trouxas ensanguentadas de Artur Barrio em *Situação T/T,1* (img. 15), a queima de 30m de tecido com *napalm* por Luiz Alphonso, numa crítica à Guerra do Vietnã, e a trilha de açúcar no meio da terra (img. 16), projetada por Hélio Oiticica e executada por Lee Jaffe²⁴. A mostra acabou recebendo muitas críticas da imprensa e principalmente de políticos locais, mas Frederico Morais defendeu suas ideias a respeito da arte e publicou um manifesto no jornal Estado de Minas (ANDRADE, 2007).



Imagem 101 Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*. Registro fotográfico da performance com a queima de 10 galinhas vivas. *Do corpo a terra*, 1970.

²⁴ MORAIS, Frederico. *Do corpo a Terra*. In FERREIRA, Glória. (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 198



Imagem 102 Artur Barrio, registro fotográfico da montagem, ação e reação de Situação T/T, 1, Do corpo a terra, 1970.



Imagem 103 Helio Oiticica, Trilha de açúcar, projeto executado por Lee Jaffe, Serra do Curral km 3, Do corpo a terra, 1970, foto Frederico Moraes.

É possível definir que o circuito de arte no Brasil tomou forma efetiva na segunda metade do século XX em decorrência de diversos fatores, como a criação dos museus de arte moderna e da bienal internacional; dos novos salões e das escolas de arte. A profissionalização de algumas galerias e a efetivação de leilões proporcionou um aumento do número de colecionadores e compradores ocasionais. A solicitação de encomendas públicas e privadas aos artistas para a criação de painéis e esculturas se intensificou devido à inauguração de sedes de empresas e edifícios comerciais. O surgimento de coletivos ou grupos de artistas voltados para as experiências e os questionamentos da arte contemporânea, como o Nervo Óptico²⁵, por exemplo, atizaram provocações sobre as delimitações da arte e quais seus espaços de ocupação, através de exposições, interferências e a publicação de boletins. O mercado editorial, também ampliou suas publicações neste período. Não ficando restrito apenas às traduções sobre o tema da arte, mas também lançando títulos de

²⁵ Nervo Óptico foi um coletivo formado por Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti (1949), Clóvis Dariano (1950), Mara Alvares (1950), Telmo Lanes (1955) e Vera Chaves Barcellos (1938) criado em Porto Alegre/RS em 1976.

críticos e pesquisadores nacionais, como as publicações *Pensamento Crítico* e *Fala do Artista* da Funarte, fundada em 1976. A imprensa, por sua vez, disponibilizou mais espaço para a crítica de arte, ajudando a 'incrementar' o circuito das artes.

É este cenário, de um mercado de arte em formação, ainda que restrito a poucas cidades, e com iniciativas artísticas continuadas, que irá propiciar o surgimento efetivo da curadoria no país, mesmo que em seu início de forma anônima ou discreta.

Questionar a produção dos artistas e ampliar os debates proporcionou que a crítica funcionasse como contraponto do que estava sendo produzido. Segundo o entendimento de Pierre Bourdieu a respeito do campo artístico, a crítica, seja no formato editorial, seja no formato jornalístico, é fundamental para promover o fortalecimento do campo, pois a formação de um campo por si só não é garantia de sua permanência, assim como a conquista de sua autonomia pode ser perdida em períodos de fragilidade.

Se no Brasil a noção de que o governo deveria apoiar iniciativas culturais era 'tímida' e funcionava à sombra das iniciativas privadas, nos EUA e Grã-Bretanha, a força política nacionalista visava financiar, em alguns casos, órgãos que seriam responsáveis por fomentar iniciativas culturais e funcionar como guardiões da cultura do Estado. Como exemplo, a autora Chin-Tao Wu (2006, p. 40) investigou as ações de dois órgãos responsáveis pela "dedicação à cultura e às artes vivas da sociedade" nos países pesquisados por ela. Foram o Arts Council fundado na Grã-Bretanha em 1946 e o NEA (Nation Endowment for the Arts) nos EUA, em 1965. Entre diversas atividades tradicionais na promoção às artes produzidas nos próprios países, os dois órgãos citados tinham em comum a utilização de verbas públicas para beneficiar também projetos em arte considerados alternativos ou à margem do sistema de galerias e museus.

O Arts Council tinha um projeto descentralizador de exposições itinerantes formado por sua coleção de obras de artistas residentes na Grã-Bretanha. "O objetivo da coleção era, segundo a sua atual curadora, Isobel Johstone, fazer 'circular a arte moderna em exposições por todo o país'. Diferentemente das coleções baseadas em museus e galerias, ela não teve, como ainda não tem, galerias permanentes para expor seu acervo". (WU, 2006, p. 59). O propósito do Arts Council era estimular a

produção dos jovens artistas ao comprar deles pinturas, esculturas, gravuras e fotografias, expondo as obras em galerias, bibliotecas, universidades, hospitais e outros locais de acesso público. Além de criar um valor simbólico no ato da compra, legitimava os artistas devido à certificação de seu selo que acompanhava as exposições. A definição das aquisições era feita por um grupo de seis pessoas, entre elas artistas, críticos e curadores de museus.

O NEA (Fundo Nacional para as Artes) “tornou efetivamente viável uma rede nacional de organizações multidisciplinares que disponibilizou espaços para exposições, serviços ou trabalho [...]” (WU, 2006, p. 66) e de 1969 a 1977 ampliou sua cota de apoio às atividades artísticas de 8,5 milhões de dólares para 94 milhões, incluindo nessa soma os espaços alternativos e a distribuição de bolsas para artistas. Como alguns dos beneficiários podem ser citados os conhecidos locais alternativos The Kitchen e o Artists Spaces de Nova York. De acordo com Chin-Tao Wu (2006, p. 63-64):

O termo geral ‘espaços alternativos’ exige esclarecimentos. Diferentemente da expressão abrangente ‘exposição gerenciada pelo artista’, que envolve uma gama de métodos usados pelos próprios artistas para contornar a mediação dos *marchands*, o movimento de espaços alternativos refere-se a uma categoria historicamente específica. Surgiu nos Estados Unidos no final dos anos 1960 e a primeira metade dos 1970 como uma resposta direta ao sistema de apoio aos museus e galerias comerciais, cujo acesso era considerado muito limitado por muitos artistas numa época em que museus e galerias não estavam dispostos a acomodar a diversidade das novas obras experimentais, em particular a arte performática e a arte conceitual. [...] esses espaços não se interessavam prioritariamente pelas vendas.

É interessante perceber as mudanças ocorridas na arte em relação às questões mercadológicas versus as conceituais. Se até então a venda era parte final e necessária à manutenção do processo artístico como um todo, com a arte conceitual, esta etapa perde sua razão de ser, pois “esses espaços ao expor obras invendáveis, desafiavam a própria premissa da arte como mercadoria proclamada pelo mercado comercial” (WU, 2006, p. 64), e por outro lado, valorizava a cultura de produção nacional. Letícia Fialho, em artigo sobre o mercado global de arte, cita que o “nacionalismo” foi um fator desencadeador do estabelecimento, no sistema da arte internacional, de países como Inglaterra e Estados Unidos (FIALHO, 2009), sendo este último, muito beneficiado com a prática de valorização cultural.

Com a política de privatizações dos governos Reagan e Thatcher no início da década de 80, assim como as mudanças econômicas advindas da abertura de novos mercados, como a *perestróika* na Rússia em 1985, a reunificação das Alemanhas em 1990 e o livre-comércio de exportações da China, percebe-se que o fenômeno da globalização e do caráter corporativo atinge também o mercado da arte. Principalmente nos locais ditos “públicos”, como os museus e centros culturais. Nesse ambiente neoliberal e capitalista surge um novo tipo de curadoria, no qual o foco de atuação não está necessariamente no conhecimento em artes, mas sim na gestão de patrocínios e na quantidade de “doações” milionárias, tanto pessoais como empresariais, em troca de *status* e interesses políticos.

Chin-Tao Wu nomeia de “curadores empresários” (WU, 2006, p. 118) os altos executivos de grandes empresas multinacionais que também tomam posse a partir dos anos 80 das diretorias, conselhos e presidências de alguns dos museus mais importantes da Grã-Bretanha, a Tate Gallery e o Victoria & Albert Museum, e dos Estados Unidos, como o Metropolitan Museum of Art e o Whitney Museum of American Art. Eles se autodenominam ‘curadores’ embora sejam na verdade administradores de grandes empresas de setores diversos, como construção civil, seguros, publicidade, petróleo, fumo e herdeiros de grandes fortunas pessoais. Estes “curadores empresários” muitas vezes são possuidores de valiosas coleções de arte, em geral, de artistas consagrados. E caso tivessem obras de artistas vivos pouco conhecidos ou ainda não legitimados, ofereceriam suas próprias coleções para compor exposições nos museus de renome internacional, usufruindo da vantagem de terem seus bens ainda mais valorizados.

No Brasil, há exemplos de empresários que assumiram a diretoria de instituições de arte ou abriram parte de suas coleções particulares à visitação pública. Como exemplo do primeiro caso, pode-se citar Milú Villela como diretora do Itaú Cultural e do MAM-SP. No segundo caso, podem-se citar o Instituto Cultural Inhotim, que foi criado a partir das obras de arte contemporânea da coleção do empresário Bernardo Paz, e a Fundação Iberê Camargo, criada a partir do apoio financeiro de diversos empresários, entre eles Jorge Gerdau Johannpeter, Justo Werlang e Renato Malcom, que fazem parte do conselho de curadores da fundação.

Apesar da abertura de mercados internacionais, não se pode deixar de citar que em termos de aquisição há um interesse dos governos em valorizar a arte produzida em seu próprio país. Esse 'nacionalismo geográfico' ainda é visível, como explica Letícia Fialho (2009, n. p.):

[...] os grandes colecionadores britânicos, públicos e privados, preferem o que se tem designado como 'artistas britânicos contemporâneos'. Coleções, como a da empresa Saatchi & Saatchi, têm tido um papel importante na divulgação e na conseqüente valorização econômica desses artistas.

Assim como os norte-americanos, que compram mais arte norte-americana, só que com o diferencial de terem alto poder de investimento, podendo também adquirir a arte produzida por outros países. Ela ainda comenta no artigo que quando a Christie's e a Sotheby's fazem os leilões de arte latino-americana, os compradores são na grande maioria latino-americanos que viajam a Nova York para arrematar as obras. Apesar das casas de leilões negociarem milhões em arte todos os anos, não são as únicas responsáveis pela legitimação de artistas, na verdade há um circuito com muitas variantes, formado por curadores, críticos, instituições e mercado editorial.

As mudanças que ocorreram nas políticas públicas dos governos Reagan e Thatcher para diminuir as verbas dos departamentos culturais de incentivos fiscais em troca de patrocínios advindos das instituições privadas, se refletiram também como uma prática aplicada no Brasil, após a abertura política em 1985. A Lei Rouanet de Incentivo à Cultura aprovada em 1986 segundo estudo de Nei Vargas da Rosa (2008, p. 21-22):

oferece um importante impulso ao meio artístico no transcurso da segunda metade da década de oitenta, quando se dinamiza a parceria entre público e privado. O campo dos atores culturais é ampliado, e a abertura das instituições culturais ainda no final dos anos oitenta concorre para isso. Nesse sentido, alguns mecanismos fazem o sistema da arte brasileiro tomar novos rumos e alterar suas características de funcionamento. [...] / Contudo os anos noventa são coroados como marco histórico no impulso da indústria cultural e criativa do País. Entre as inovações, solidificam-se na arena cultural as figuras do produtor cultural e do curador. Os novos componentes passam a ocupar os espaços culturais que surgem endossados pelo novo instrumento do poder público.

Pode-se perceber no país, principalmente nas últimas três décadas, a abertura de diversos centros culturais, como a Caixa Cultural (Distrito Federal, 1980)²⁶, o Itaú Cultural (São Paulo, 1987), o Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 1989)²⁷, o Instituto Moreira Salles (1990)²⁸ vinculado ao Unibanco, Centro Cultural Correios (Rio de Janeiro, 1993), a Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 1995/2008), o Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza, 1998)²⁹, o Santander Cultural (Porto Alegre, 2001), Instituto Cultural Inhotim (Brumadinho, 2002/2005), Espaço Furnas Cultural (Rio de Janeiro, 2003) e Oi Futuro (Rio de Janeiro e Belo Horizonte, 2007). A maioria deles inaugurados por entidades privadas, quando não criados especificamente por uma instituição financeira. Também foram inaugurados museus e espaços expositivos decorrentes de verbas públicas, como o Museu de Arte de Brasília (1985), o Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura de Niterói (1996), o Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães em Recife (1997) e o Museu Oscar Niemeyer em Curitiba (2002).

Assim como no Brasil, Raymonde Moulin cita que muitos museus foram inaugurados nas três últimas décadas em diversos países e alguns com o requinte de serem considerados obras-primas arquitetônicas, como é o caso dos Museus de São Francisco (1995) e o Getty Center de Los Angeles (1997)³⁰, nos EUA, o Guggenheim de Bilbao (1997) e a Tate Modern em Londres (2000). Outra comprovação da internacionalização foi o aumento de bienais concebidas nos últimos dez anos em zonas consideradas periféricas. Só no continente asiático³¹, foram criadas mais de uma dezena de 'bienais' na última década. Isso ocorreu porque,

²⁶ Caixa Cultural Rio de Janeiro – 1987 e 2006 / São Paulo – 1989 / Salvador – 1999 / Porto Alegre – 2010 / Recife e Fortaleza - 2011

²⁷ CCBB Brasília - 2000 / São Paulo – 2001 / Belo Horizonte - 2011

²⁸ IMS Poços de Caldas – 1992 / Rio de Janeiro 1999 / São Paulo – 1996 / Belo Horizonte - 1997 e mais duas galerias IMS em Curitiba e Rio de Janeiro.

²⁹ Centro Cultural Banco do Nordeste – Juazeiro do Norte – 2006 / Sertão Paraibano - 2007

³⁰ Projetado pelo arquiteto Richard Meier, o complexo do Getty Center teve verba estimada em 733 milhões de dólares para sua concretização. JODIDIO, Philip. **Richard Meier**. Colônia: Taschen, 1995, p. 156.

³¹ **China** – Shanghai Biennale (2000), Beijing Biennale (2004), Nanjing Triennial (2002) e Guangzhou Triennial (2002); **Coréia** – Gwangju Biennale (1995), Busan Biennale Seoul (1998/2002); **Japão** – Yokohama Triennale (2001) e Echigo-Tsumari Art Triennial (2000), Fukuoka Asian Art Triennale (1997) e Aichi Triennale Nagoya (2010); **Taiwan** – Taipei Biennial (1998) e Asia Art Biennial Taichung (2008) e **Singapura** – Singapura Biennale (2006).

a mundialização da cena artística e a globalização do mercado se chamam e se respondem mutuamente. No decorrer dos anos 1990, assistiu-se a uma extensão multicultural da oferta. [...]. As galerias coreanas foram convidadas da FIAC em 1996. A presença chinesa dominou a Bienal de Veneza em 1999. Em 24 de junho de 2000, a Sotheby's surpreendeu ao organizar a primeira venda pública consagrada à arte africana contemporânea. (MOULIN, 2007, p. 62-63)

Seguindo o raciocínio de Moulin, o artista, crítico e curador Olu Oguibe, também faz referência ao mercado globalizado e a sua relação direta com os curadores. Ele define no artigo *O fardo da curadoria* (OGUIBE, 2004) três tipos de curadores: o burocrata, o *connaisseur* e o corretor cultural, que surgem segundo ele na segunda metade do século XX. Está inserido em seu texto, embora não designado, um quarto tipo: o “curador facilitador”.

De forma resumida seguem suas descrições. O curador burocrata é fiel tanto à instituição da qual faz parte como contratado, quanto à arte devido a sua especialidade. Cumpre as obrigações básicas das instituições, como: localizar as melhores ou mais populares obras para aquisição; montar exposições atrativas visualmente e atrair o maior público possível para museus, galerias ou espaços expositivos (OGUIBE, 2004).

O segundo tipo é o curador *connaisseur*, aquele colecionador especialista ou aficionado por determinado período, estilo ou artista. Muitas vezes esse tipo de curador não está vinculado a uma instituição, tendo ele próprio uma atitude de desbravador para encontrar os elementos que irão formar a sua coleção. Após essa etapa, esse tipo de curador faz questão que suas “descobertas” tornem-se visíveis, pois isso legitimaria os artistas e, como resultado, aumentaria a cotação de sua própria coleção.

O terceiro tipo é o curador corretor cultural, o profissional que está envolvido nas exposições do *mainstream* e quase sempre relacionado com artistas de alta cotação no mercado. Nas palavras de Oguibe (2004, p. 10-11):

O curador cultural às vezes não possui vínculo institucional regular e [...] aprecia a mobilidade entre os espaços dos patronos, do público e de legitimação, e as regiões de intimidade da produção artística. Tem um olho aguçado para as obras de arte viáveis, um instinto para artistas agradáveis, um impulso natural acerca dos caminhos do gosto ou de demandas populares e uma mente empresarial rápida, capaz de inserir tais trabalhos nas correntes de reconhecimento e demanda. O

curador corretor cultural, portanto, tem instinto do galerista, a mobilidade e flexibilidade do empresário e a ousadia do agente publicitário corporativo [...].

Este tipo de curador utiliza artistas legitimados do circuito da arte para alcançar a sua própria legitimação dentro do sistema da arte. Para Olu Oguibe este papel de curador corretor tem sido ocupado por vários curadores internacionais por possuírem uma grande rede de contatos e infra-estruturas disponíveis conforme seus interesses. A emergência desse tipo de curador não se dá por acaso, tem uma relação direta com as mudanças ocorridas nas instituições, principalmente os museus destinados à arte contemporânea por serem vistos como empreendimentos culturais, atrelados ao universo corporativo dos patrocínios. Inclusive no Brasil, em que as próprias instituições financeiras abriram seus centros culturais nas principais capitais regionais do país.

Continuando, “uma instituição tem que ser economicamente viável, atraindo apoiadores e um público crescente por meio de exposições *block-buster* ou de eventos com artistas de sucesso, significa que o espaço do museu se tornou um espaço comercial que necessita redefinir sua confiabilidade [...]” (OGUIBE, 2004, p. 11-12). Esse tipo de curador não está interessado em correr riscos com artistas desconhecidos ou que estejam trabalhando questões de difícil entendimento por parte do público, ele prefere conceber exposições com artistas premiados ou reconhecidos.

Para David Levi Strauss em seu artigo sobre *As tendências do mundo: curando após Szeemann e Hopps*, o grande risco que os curadores contemporâneos correm hoje é de serem “independentes” desde o início de suas carreiras sem terem uma experiência prolongada com uma instituição de arte e as questões históricas pertencentes ao lugar. Strauss acredita que ter um contato apenas superficial com o local onde se fará uma exposição, buscando expor somente ‘o novo’, pode se tornar uma armadilha para um jovem curador, por ser uma mera repetição de atuações já feitas no passado. (STRAUSS, 2007)

1.2 O “curador facilitador” e o início da curadoria contemporânea.

Olu Oguibe ainda descreve as funções ideais de um curador, que para ele seria o “facilitador” no sentido de colaborar com as intenções do artista num processo criativo que a visibilidade e o reconhecimento seriam conseqüências naturais e não antecipadamente forçadas ou a intenção principal. O curador ideal seria “um defensor cujo impulso primordial é a empolgação e a satisfação de ser parte do processo mágico de transição de um trabalho de arte desde a ideia à ocupação do espaço público. Aqui o curador não se vê como o *expert*, o árbitro poderoso do gosto, [...]” e sim como um profissional “curioso, dedicado, estimulável e bem preparado para trabalhar com artistas a fim de estabelecer as conexões necessárias entre eles e o público.” (OGUIBE, 2004, p.14).

A partir da década de sessenta, dois curadores passaram a inovar o modelo expositivo, obtendo, posteriormente, destaque na cena artística de seus países. Em sintonia com as mudanças na arte, decorrentes da experimentação pelos artistas dos processos conceituais, minimalistas, ambientais e tecnológicos, o suíço e historiador de arte Harald Szeemann, obteve destaque na Europa, e o professor e doutor em história da arte, com especialização em museologia, Walter Zanini, na cena artística do país.

1.2.1 Harald Szeemann e a curadoria independente.

Quando o curador Harald Szeemann³² (1933-2005) concebeu a exposição e publicou o catálogo *When Attitudes Become Form: live in your head*, seguido do subtítulo: *Works, concepts, processes, situations, information*³³ (1969), foi a primeira vez que se montou uma exposição com artistas conceituais e minimalistas em uma instituição na Europa. A exposição foi vista inicialmente na *Kunsthalle*, em Berna

³² Assim como outros autores, Raymonde Moulin (2007, p. 32) cita Harald Szeemann como um exemplo de referencial histórico na concepção de curadorias.

³³ Livre tradução: *Quando as atitudes tornam-se forma: ao vivo em sua cabeça*, seguido do subtítulo: *Trabalhos, conceitos, processos, situações, informação*.

(Suíça), depois seguiu para Krefelt (Alemanha) e Londres (Inglaterra), onde pode ser vista no Institute of Contemporary Arts - ICA (img. 17). A concepção dessa exposição foi o ponto de partida para a carreira de Harald Szeemann como “curador independente”, termo originado devido a sua atuação e usado até hoje por curadores que não estão vinculados a uma instituição de arte. Enquanto curador independente, Harald Szeemann concebeu muitas exposições e algumas bienais importantes como a 4ª Biennale de Lyon, com o tema *O outro*, a Gwangju Biennial na Coreia do Sul e a primeira Bienal de Sevilha. Criou o conceito *Platô da Humanidade* para a curadoria da 49ª Bienal de Veneza (2001).

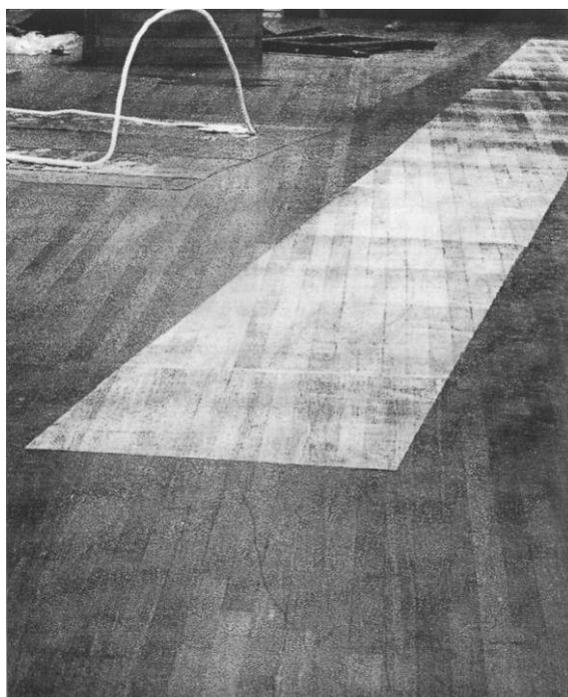


Imagem 104 *When Attitudes Become Form: live in your head*, destaque para o trabalho de Victor Burgin no chão, presente apenas na mostra no ICA – Institut of Contemporaine Arts - de Londres, 1969.

*Quando as atitudes tornam-se forma*³⁴ foi uma exposição que aconteceu na *Kunsthalle* (espaço expositivo de arte inaugurado em 1918, em Berna, onde Szeemann era curador contratado) de 22 de março a 27 de abril de 1969 e que teve o grande mérito de tornar o local não apenas como um lugar para ver exposições e

³⁴ Devido à extensão do título da exposição será usada a forma traduzida e abreviada: *Quando as atitudes tornam-se forma*. Esta abreviação foi usada pelo próprio Szeemann, assim como por outros teóricos, ao citar a exposição.

sim como um “espaço da mente” (SZEEMANN apud OBRIST, 2008, p. 83). Isso não aconteceu por acaso, Harald Szeemann trabalhou com teatro antes de ser curador, o que proporcionou a ele outra visão da relação de interatividade entre arte e público, ainda mais nos anos 60, em que novas experiências estavam em alta na dramaturgia, na música, no cinema e na dança. Em entrevista ao curador internacional Hans Ulrich Obrist, Harald Szeeman comenta sua visão desse lugar chamado “espaço da mente”:

Acho que a arte deve ser um modo de desafiar a noção de propriedade / posse. E porque a *Kunsthalle* não tinha uma coleção permanente, ela funcionava mais como um laboratório do que um memorial público. Você podia improvisar com os recursos, do máximo ao mínimo, e ainda ser bom o bastante quanto qualquer outra instituição que recebe verbas e as distribui para as exposições. (OBRIST, 2008, P. 83)

A ideia de conceber um tema para a exposição em *Quando as atitudes tornam-se forma* além de ser inédita, reverteu o processo usual de uma exposição ou como cita Birnbaum “marcou uma importante mudança de metodologia quanto à prática expositiva” (BIRNBAUM, 2005, n. p.). Até então, elas eram guiadas por afinidades formais, estilísticas, cronológicas ou por artistas que faziam parte de um mesmo movimento. Normalmente as obras de arte estavam prontas e eram escolhidas pelo curador, sendo posteriormente expostas. Harald Szeemann propôs aos artistas um desafio a ser efetuado. Aceitou que os artistas apresentassem conceitos e ações que poderiam ser realizados no próprio espaço expositivo, ou até fora dele, a partir do tema sugerido e não importando os riscos dessa decisão. A essência da exposição não estava nas obras expostas e sim nas “atitudes” decorrentes do processo criativo, “na implicação dos próprios artistas, como criadores subjetivos e nas suas personalidades excêntricas” (apud BIRNBAUM, 2005, n. p.). Gesto e comportamento unidos sob uma mesma ação. O lema proferido por Szeemann era “tomem conta da instituição” (apud BIRNBAUM, 2005). Tanto que o artista Lawrence Weiner escavou o reboco de uma das paredes da *Kunsthalle* criando um quadrado de

quase 90 x 90 cm, o que se tornou uma das obras mais emblemáticas das intenções da exposição³⁵ (img. 18).



Imagem 105 Lawrence Weiner, *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall*, retirada de reboco de 90 x 90 cm, Kunsthalle, Berna, 1969.

Joseph Beuys encheu os cantos com sua conhecida banha. Walter De Maria instalou um telefone. Os artistas da *Arte Povera*, a maioria italianos, estavam representados por Mario Merz, Anselmo Giovanni (img. 19), Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Michelangelo Pistoletto e o grego Jannis Kounellis. Michael Reizer jogou uma bola de metal destruindo parte da calçada da instituição (img. 20) e outros artistas conceituais exibiram trabalhos que vinham questionando a arte como linguagem. Citando alguns: Joseph Kosuth, Mel Bochner, Hans Haacke e Sol LeWitt (img. 21, 22 e 23).

³⁵ Lawrence Weiner retirou 'o reboco', ou melhor, descascou a parte externa de uma parede pela primeira vez em Nova York, em 1968, conforme registro fotográfico do crítico Seth Siegelaub. Este trabalho (36" x 36") foi realizado uma segunda vez na *Kunsthalle* de Berna, em 1983.



Imagem 106 Giovanni Anselmo, Un giro piú del ferro, chapa de ferro com depressão, 1969.

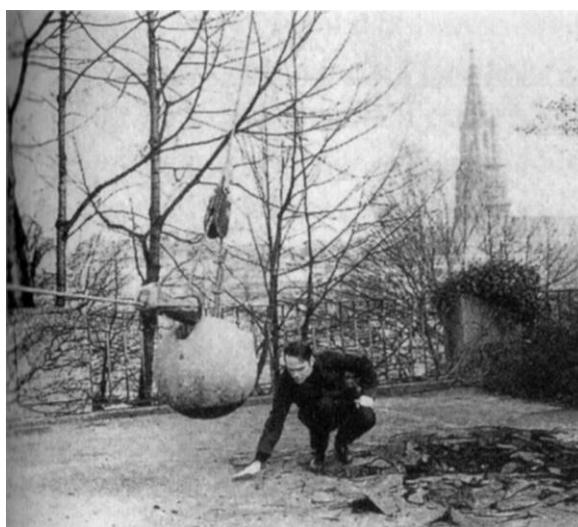


Imagem 107 Michael Heizer, Berne Depression, 1969. Kunsthalle, Berna. Revista Arte & Ensaios, n. 13, 2006.



Imagem 108 Mel Bochner, Measurement Room, 1969, letreset e fita isolante, dimensões variáveis.



Imagem 109 Hans Haacke, News, 1969, máquina de TELEX e papel, dimensões variáveis.

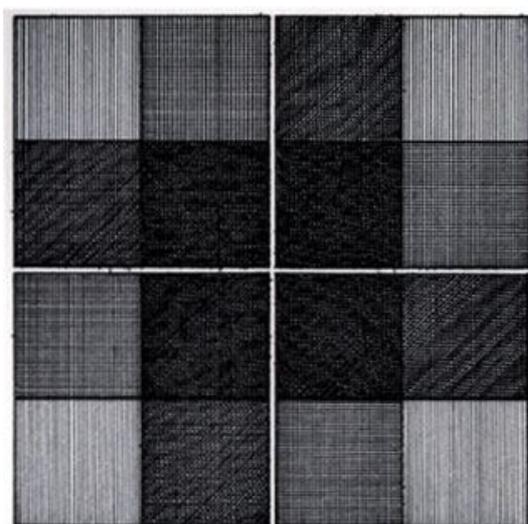


Imagem 110 Sol LeWitt, Drawing series, Composite part I-IV, 1-24, A+B, 1969, nanquin sobre papel.

Na lista de 69 participantes, entre artistas e ensaístas de diversos países³⁶ (principalmente Alemanha, EUA, França e Itália), havia apenas três artistas do sexo feminino, Eva Hesse (img. 24), Hanne Darboven e Jo Ann Kaplan, como um reflexo da

³⁶ Lista dos artistas: Carl Andre, Anselmo Giovanni, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Mario Merz, Hanne Darboven, Jan Dibbest, Elk Van Ger, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Hans Haacke, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Neil Jenney, Stephen James Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol Lewitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Bruce Mc Lean, Walter De Maria, David Medalla, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frederic Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, Wiley, T. William, Gilberto Zorio e Victor Burgin.

situação de pouca visibilidade das mulheres nas artes plásticas. A maioria dos artistas jovens que participaram da exposição, como Richard Serra, Bruce Nauman, Carl Andre, Robert Morris, Panamarenko e Kounellis (img. 25, 26 e 27) tornaram-se internacionalmente conhecidos no circuito da arte nas décadas seguintes.



Imagem 111 Eva Hesse, Vinculum I, 1969



Imagem 112 Richard Serra, Lead Piece (alto), tiras de borracha, dimensões variáveis, e Richard Artschwager (interferência no chão), 1969. Revista Arte & Ensaios, n. 13, 2006.



Imagem 113 Carl Andre, *Magnesium-zinc plain*, 1969

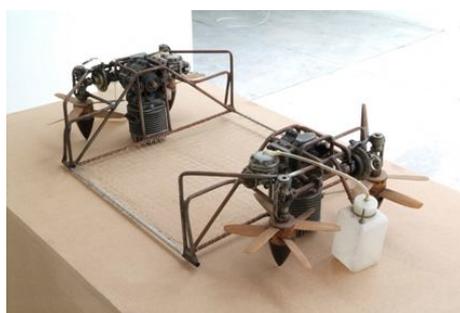


Imagem 114 Panamarenko, *PAT 1 (portable air transport 1)*, 1969

Apenas dois artistas se dedicaram a apresentar fotografias na exposição: Jan Dibbets (img. 28) e Richard Smithson (img. 29). Szeemann conta que ao visitar o atelier de um artista holandês conheceu seu assistente, Dibbets, que mostrou a ele um dos trabalhos que estava fazendo com perspectiva formada por dois quadros, um na frente com neon saliente e outro atrás com grama, que ele regava. Ter contato com este trabalho o fez ter a ideia para a exposição, fundamentada no gesto e na experimentação (OBRIST, 2008).³⁷ Smithson apresentou sua série de fotografias com deslocamento de espelhos na paisagem de Yucatán, mas no catálogo, optou por incluir apenas um texto, sem a reprodução das imagens. Somente um residente de Berna, Markus Raetz, participou apresentando pinturas. O francês Daniel Buren, que não havia sido convidado para a exposição, estava colando cartazes com listras no dia da abertura e acabou sendo detido pela polícia de Berna por não ter permissão (BIRNBAUM, 2005), engrossando a polêmica da exposição (img. 30). O catálogo impresso em formato de fichário, por si só se tratava de uma peça inovadora, já que

³⁷ Cf. cit. Harald Szeemann in: OBRIST, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zurich/Dijon: JRP-Ringier / Les Presses du réel, 2008. P. 87

não apresentava todas as obras expostas e possuía alguns textos de ensaístas, tornando o catálogo uma obra também em processo. Essas ações consideradas 'radicais' para a época, assim como a exposição como um todo (img. 31 e 32), virou motivo de zombaria na imprensa local e Harald Szeemann se viu forçado a pedir demissão, principalmente após o escândalo da exposição seguinte, *Friends and their Friends* (OBRIST, 2008), também em 1969.



Imagem 115 Jan Dibbets, *Perspective correction. My Studio II*, 1969, fotografia.



Imagem 116 Robert Smithson, *Yucatán Mirror Displacement*. Fotografias, 1969



Imagem 117 Daniel Buren, *Photo-souvenir*, Exposição Prospect 69, Düsseldorf, 1969

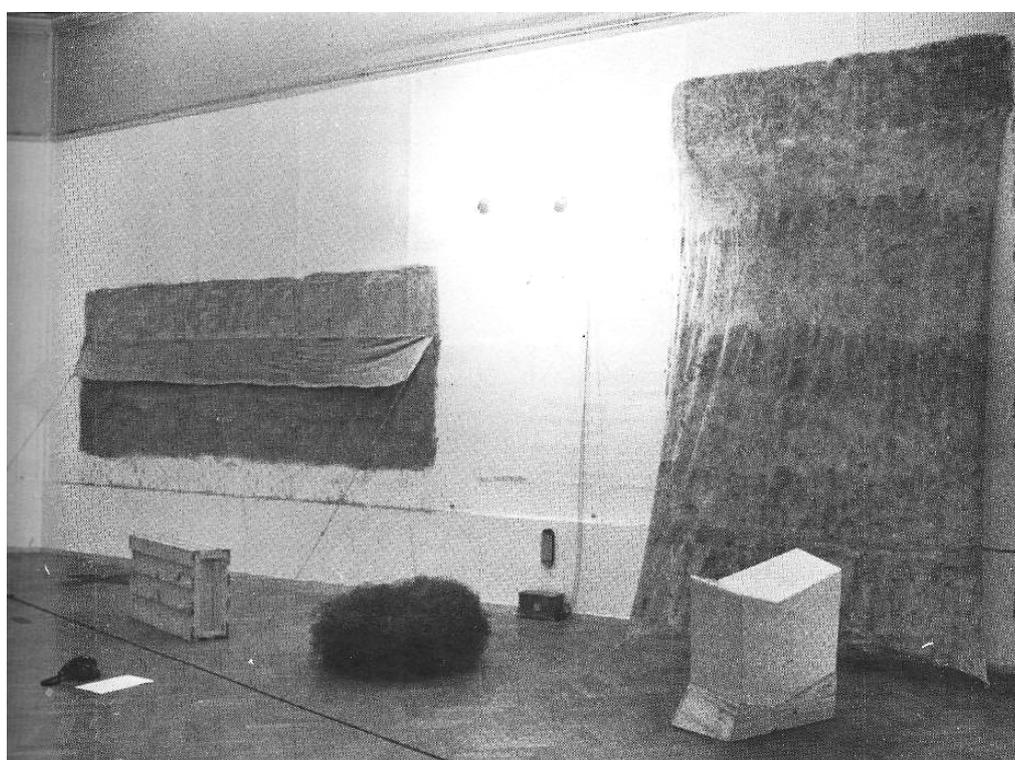


Imagem 118 Vista geral da exposição **Quando as atitudes tornam-se forma** com obras dos artistas De Maria (telefone), Artschwager (na parede à esq.), Kuehn, Saret (lâmpadas), Soinnier, entre outros, Kunsthalle, Berna, 1969. Materiais e dimensões variáveis.

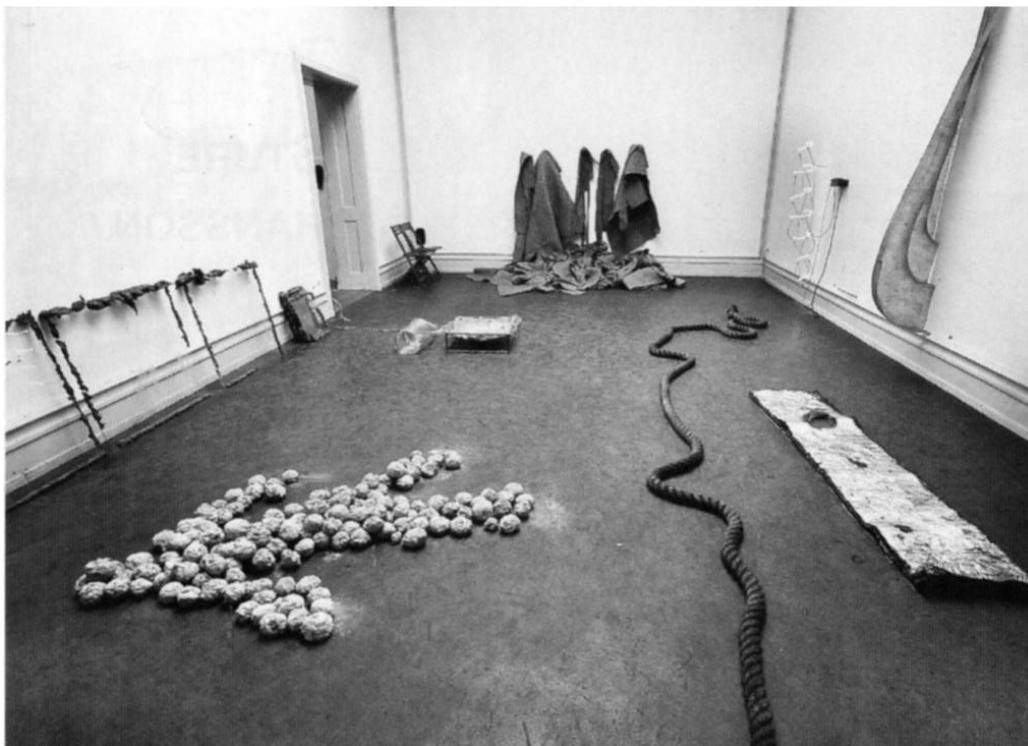


Imagem 119 When Attitudes Become Form, Kunsthalle, 1969. Descrição: no chão, da esq. para direita: trabalhos de Alighiero Boetti, Barry Flanagan e Bruce Nauman, com peças de Mario Merz (parede da esquerda e perto da porta), Robert Morris (parede do fundo) e Nauman (na parede, à direita). Photo Harry Shunk. Courtesy Harald Szeemann para Art in America. New York, vol. 88, n. 3, mar. 2000.

Quando as atitudes tornam-se forma foi uma exposição que refletiu as considerações de Szeemann sobre a própria utopia da arte. Trazer para a capital da Suíça, artistas de diversos países para criarem e interagirem com a própria instituição foi, sem dúvida, uma tentativa de burlar as previsibilidades de uma exposição convencional de arte. De acordo com David Levi Strauss, Szeemann “reconheceu cedo e apreciou por longo tempo os aspectos utópicos da arte”, organizando “exposições em que o improvável poderia acontecer” e estava sempre “disposto a arriscar o impossível” (STRAUSS, 2007, p. 24). O próprio Szeemann comenta no mesmo artigo de Strauss, que “a coisa interessante sobre as utopias é precisamente que elas falham. Para mim, a falha é uma dimensão poética da arte.” Conceber uma exposição em que tudo corresse como o planejado e nada desse errado, para Szeemann seria uma perda de tempo (STRAUSS, 2007). Convidar os artistas para que concebessem novas dimensões ao espaço expositivo e que a própria exposição não precisasse ser uma exposição, e sim ser convertida numa experiência artística, demonstra o quanto este curador estava disposto a correr riscos. Um bom exemplo

disso é a ação que Richard Long fez em *Quando as atitudes tornam-se forma*. O artista inglês da *Land Art* retirou um pedaço da estrutura da *Kunsthalle* e levou-a para uma caminhada de três dias pelas montanhas suíças.

No mesmo período outras exposições, mais reduzidas em termos de artistas convidados e repercussão, trataram de assuntos semelhantes e estavam em sintonia com as questões da arte conceitual. Em Nova York aconteceu a *5-31 de janeiro de 1969* com curadoria de Seth Siegelaub e em Düsseldorf, a *Prospect 69*. O artista Robert Morris, conhecido por seus feltros empilhados, no mesmo ano, fez a *Nove em Castelli*, citada anteriormente.

Michael Archer (2001, p. 61) descreve a seguir o que alguns artistas do período estavam buscando,

a consequência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, dos anos 60 a meados dos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do Novo Realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para transmissão).

Durante o tempo em que Szeemann concebeu o programa de exposições na *Kunsthalle* de 1961 a 1969, havia todo o tipo de participação, de filmes feitos por jovens cineastas, peças de teatro, desfiles de moda à apresentação de jovens compositores performáticos. Em média eram formuladas de 12 a 15 exposições ou exibições por ano, sem atividades pedagógicas e de documentação (OBRIST, 2008). A convite do curador, Andy Warhol realizou sua primeira exposição numa instituição da Europa e em 1968 a dupla Jeanne Claude e Christo embalaram pela primeira vez um prédio público (Img. 33 e 34) para as comemorações de 50 anos da *Kunsthalle*.

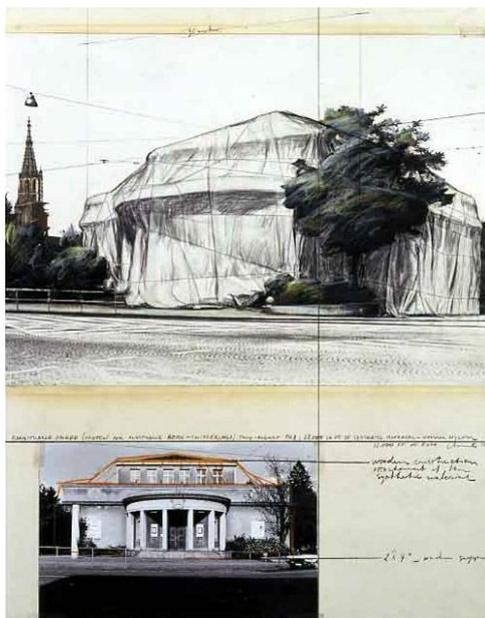


Imagem 120 Christo e Jeanne Claude, Kunsthalle, Berna, Projeto 1967. Foto Andre Grossmann.



Imagem 121 Christo e Jeanne Claude, Kunsthalle embalada, Berna, 1968. Foto Thomas Cugini.

Nas palavras de Szeemann: “Naturalmente isso provocou reações. Os jornais locais me acusavam de alienar as audiências tradicionais, mas nós atraíamos a nova audiência. O número de sócios colaboradores aumentou de 200 para mais de 600, com o adicional de mil estudantes que pagavam um simbólico franco suíço de entrada” (OBRIST, 2008, p. 83-84). Os estudantes e jovens estavam em constantes manifestações naquele mesmo ano, apenas para citar, a revolta estudantil de maio de 1968 em Paris e a primavera de Praga, contra a invasão russa,

queimar o Museu do Louvre era palavra de ordem pichada nos muros franceses e se tornou comum o ataque aos museus, instituições que reverenciavam os valores de uma ‘eternidade’ repressora. Uma agenda mais crítica começou a ser exigida dos museus, e os artistas, freqüentemente, envolviam-se em projetos de exposições. Nessa vontade de mudança francamente compartilhada no período, o

museu foi tomado como um lugar privilegiado para os debates, um pólo catalisador de novas ideias. O museu-templo deveria dar espaço ao museu-fórum. (FREIRE, 1999, p. 156)

As discussões a respeito das funções dos museus estarem restritas à manutenção, catalogação e exposição de acervos como forma de proteção das coleções, cederam lugar às questões lançadas por Duncan Cameron no artigo *Le musée: un temple ou un forum*, de 1971, sobre uma busca pela democratização nas decisões e critérios de como seria formado o patrimônio cultural. Para Duncan o museu-fórum é o lugar onde são produzidas as ações.

Nos encontros internacionais do ICOM, principalmente a 9ª Conferência Geral em 1971, ficaram mais recorrentes as questões sobre o museu como um fórum aberto a discussões e não mais como um local que possui determinado (ou único) ponto de vista sobre a história. Pode-se dizer “que o museu, por meio da exposição, cumpre o papel de legitimar o poder e o imaginário de uma determinada cultura.” (GONÇALVES, 2004, p. 74).

Szeemann percebia e estimulava essas mudanças, mas afinal, viu-se obrigado a sair da *Kunsthalle*, um espaço expositivo com restrições locais, para se lançar em projetos maiores e internacionais. Seu primeiro projeto de visibilidade internacional foi para a *Documenta 5* (1972), em Kassel. Além de criar o tema, ele fez um trocadilho com a expressão *100 Days – Museum* para *100 Days – Event* convidando diversos artistas, entre eles Richard Serra, Rebecca Horn, Bruce Nauman e Vito Acconci, para apresentarem instalações, *performances* e *happenings* nos 100 dias de exibição. Esses eventos eram liderados por Joseph Beuys direto de seu *Escritório da Democracia* criado dentro da *Fredericianum* com o objetivo de questionar a arte contemporânea. Ele se tornou, assim, o curador mais jovem contratado até então pela instituição da mostra. Em função desse convite, ele criou seu próprio ‘escritório de curadoria independente’, sem estar atrelado a uma única instituição, podendo aceitar convites de diversos lugares. Essa posição (e liberdade) até então inédita a um curador projetou a ele o título de “curador independente”. O que não o impediu de aceitar o cargo, anos mais tarde, de ‘curador-chefe *free-lancer*’ da *Kunsthhaus*, em Zurique de 1981 a 2001 e ser diretor na Bienal de Veneza de 1999 a 2001.

Ao ser entrevistado pela socióloga Nathalie Heinich, sobre qual de suas curadorias seria a preferida, Szeemann diz que não há uma específica, pois gostou de todas. Mas admite que em termos de importância a “ruptura com uma estética de exposição, por criar outra estética” aparece em *Quando as atitudes tornam-se forma* e, comparando-a com a *Documenta 5*, ele complementa:

[...] ter dado outro sentido a *Documenta*, de fazer, de certa forma, um caminho de iniciação para os que queriam entender o que ia da imagem visível, montada no espaço, até simplesmente ouvir um som; onde você poderia investir o tempo que quisesse, durante os 100 dias, através da possibilidade de traçar distâncias tanto internas, como externas. Bom, por este ponto de vista, a *Documenta* era muito maior e mais complexa. (HEINICH, 1995, p. 47-48)

Com a criação do tema *Questionamentos da realidade – os mundos da imagem hoje* para a *Documenta 5*, Harald Szeemann inaugurou uma nova concepção para bienais e outras exposições internacionais de grande porte. A pesquisadora Cinara Barbosa explica que esta curadoria “[...] propunha pensar o que então caracterizava a arte contemporânea e os critérios que a norteavam. A denominação da mostra sugeriu um direcionamento, a priori, já antecipando o que se veria e, sobretudo, o que estava se propondo o público pensar ali”. (2007, p. 300).

O fato de as exposições serem temporárias e não constituírem um acervo permanente, não caracterizaria um impasse para Harald Szeemann, pelo contrário. De forma poética, ele explica que é através dessas “histórias temporárias que eu faço um museu que não existe, o museu das ideias: não um museu com obras-primas, mas com a obra-prima que está *por trás* da obra-prima.” (apud HEINICH, 1995, p. 48). O que pode ser compreendido como sendo o próprio processo de criação uma “obra-prima”, mesmo que efêmera e imaterial, contradizendo sua característica peculiar de permanência.

Szeemann fez questão de esclarecer “que não exerce nenhuma influência na criação da obra” (apud HEINICH, 1995, p. 46), mas que nas questões técnicas precisa definir espaços disponíveis, metragens, materiais, limitações de verbas e etc. Ele também conversa com os artistas no sentido de estabelecer aquilo que pode ser feito (ação) ou montado novamente, como foi o caso da instalação com pigmentos de Ernesto Neto apresentada na Bienal de Liverpool em 1999 e que foi rerepresentada

de forma semelhante na 49ª Bienal de Veneza em 2001, quando Szeemann foi curador (img. 35)³⁸.



Imagem 122 Ernesto Neto, *É o bicho*, 2001, especiarias e tecido com lycra, 49ª Bienal de Veneza, 2001.

Essa questão do curador influenciar ou não o artista pode gerar dúvidas. No momento que se define um tema para uma exposição o curador realmente não está exercendo influência sobre a 'construção' da obra ou a concepção do projeto artístico, mas não se pode dizer o mesmo em relação à influência sobre o artista, pois como comprovar se ao apontar um caminho não se estará traçando uma nova direção ao artista? Como seria possível medir essas influências na produção artística?

Estas perguntas remetem ao exemplo de Leon Ferrari, quando em 1962 teve contato com o colecionador Arturo Schwartz (comprador de Picasso e de vários surrealistas) que ao ver suas esculturas de grande porte com fios de metal, sugeriu a Ferrari utilizar outro tipo de suporte para suas linhas espaciais, a água-forte, e o convidou para fazer parte da *Antologia Internazionale dell'Incisione Contemporânea* (GIUNTA, 2006). Ferrari então passa a fazer gravuras com palavras 'líquidas' e distorcidas formando frases de difícil entendimento compostas por linhas finas e 'tremidas'. Técnica que acabou utilizando por décadas. Sem dúvida, a gravura tornou a venda mais fácil da produção deste argentino na Europa, mas também proporcionou ao artista a exploração de uma nova dimensão artística.

Apesar de não participar da criação, o fato de sugerir um novo suporte, ou mesmo a desconstrução dele, como no exemplo anterior, pode alterar o rumo da carreira de um artista. De maneira sutil, Lawrence Weiner prosseguiu com a

³⁸ Szeemann foi curador das duas bienais (Liverpool e Veneza), convidando o artista brasileiro para participar destas edições.

provocação de Szeemann que convocava o artista a “tomar conta da instituição” (BIRNBAUM, 2005), o que propiciou a Weiner executar seu projeto de usar as próprias paredes da sede da *Kunsthalle* como suporte para sua ação. A retirada do reboco demonstrou tanto uma atitude de territorialidade quanto ao espaço, quanto a quebra do mito de que as instituições seriam espaços imaculados para receber a arte. Para a época, seu ‘quadro escavado’ provocou mais rupturas simbólicas em relação aos espaços expositivos do que a colocação de um quadro emoldurado numa parede branca. Por serem ações efêmeras, embora destrutivas, tanto a ação de Weiner, quanto a de Michael Heizer, foram desfeitas, ou melhor, a parede e a calçada foram ‘refeitas’ conforme seu aspecto original. Isto demonstra coerência com a proposta da *Kunsthalle* de ser um espaço expositivo temporário, como um “laboratório” das ideias (OBRIST, 2008), sem intencionar construir um acervo.

Harald Szeemann foi fundamental para o surgimento das práticas do “curador facilitador”, pois a arte contemporânea necessitava de novos desafios e a participação de outras pessoas, além dos próprios artistas, inclusive do público em seus processos de realização. Nesse sentido o surgimento do curador como um gerador de ideias temáticas e conceitos expositivos era uma situação completamente nova até o momento.

Outro aspecto que enriquece a atividade de Szeemann como curador é a incrível aproximação com o trabalho dos artistas e ao universo do qual fazem parte. Para isso, ele visitava muitos ateliers e acompanhava com curiosidade o processo de produção das obras. No início de sua carreira visitou os estúdios de Constantin Brancusi, Max Ernst, Tinguely, Robert Muller, Daniel Spoerri, Dieter Roth, entre outros. Visitava regularmente museus, coleções privadas e foi pela primeira vez na *Documenta 2* em 1959. Com formação em História da Arte, Szeemann teve a oportunidade de estudar a arte na prática, onde ela estava acontecendo, visitando estúdios de artistas, frequentando muitas vezes exposições de artistas que estavam fazendo suas primeiras individuais, ou como no caso dos norte-americanos, suas primeiras aparições na Europa (OBRIST, 2008). Esse respeito de Szeemann ao trabalho do artista, talvez seja facilmente compreensível porque ele próprio tentou ser pintor, desistindo para sempre ao ver as pinturas de Fernand Léger, na mesma *Kunsthalle* de Berna, em 1952 (OBRIST, 2008). Szeemann prestava atenção com olhar crítico para as

atividades de outros diretores de museus, definindo suas características, como Georg Schmidt (diretor do *Kunstmuseum Basel* até 1963) por seu foco na qualidade e William Sandberg (diretor do *Stedelijk Museum* até 1963) mais centrado na informação do que na experiência do objeto em si.

Embora o próprio Szeemann não usasse a expressão curador para suas atividades, preferindo o termo em alemão *ausstellungsmacher* (*exhibition-maker*) (BIRNBAUM, 2005), o que pode ser traduzido por um “fabricante de exposições”, ainda assim ele acumula os méritos por sua ruptura com as convenções. E ele sabe que “violou as regras” ao ser o primeiro curador a conceber sozinho uma *Documenta*, dissolvendo o comitê organizador (THEA, 2006). Em seu livro *Un cas singulier: Harald Szeemann*, Nathalie Heinich (1995, p. 63) busca elementos para definir qual seria o título da profissão dele.

Curador de exposições, mas também crítico de arte, perito junto a colecionadores privados (de converter um capital de conhecimento em recursos financeiros) e, conforme a ocasião, ser ele mesmo um colecionador ou inventor de museu: a polivalência das funções é a consequência obrigatória de uma posição, ainda que experimental, na margem das vias delineadas pelas instituições, e que cultiva esta marginalidade recusando qualquer acomodação em qualquer posição [...].

Em 1969 ele foi co-fundador da *International Association of Curators of Contemporary Art* (IKT), associação ainda em atividade, o que afirma o quanto o termo curadoria sempre esteve presente na vida de Szeemann, mesmo que em alguns momentos ele não o utilizasse diretamente. Nas palavras de Szeemann suas atividades acabavam absorvendo diferentes funções como: “administrador, amante das artes, redator de prefácios, pesquisador, gerente e contador, incentivador, conservador, agente financeiro e diplomata.” (apud STRAUSS, 2007, p. 18). Talvez por essa gama de atividades fosse tão difícil definir os limites da curadoria. Tanto que o primeiro curso especialmente formulado para curadorias contemporâneas só foi criado em 1987, na França.³⁹

³⁹ O primeiro curso de curadorias contemporâneas foi oferecido pela Ecole du Magasin em Grenoble na França em 1987, seguido pelo curso de pós-graduação no Royal College of Art, em Londres, em 1992. (FOWLE, 2005, p. 06). Seguidos por muitas outros, Center for Curatorial Studies at Bard College (Nova York), Banff Centre (Canadá), Program of Curatorial Practices - CCA (São Francisco), Pós-graduação em História, Crítica e Curadoria na PUC-SP (2007) e o curso de especialização Curadoria e Educação nos Museus de Arte, no MAC-USP, em 2008.

Outra característica de ineditismo que acompanhou o processo de *Quando as atitudes tornam-se forma* é que Szeemann teve o apoio da Phillip Morris como financiadora do projeto. A empresa entrou em contato com ele após observar as suas agitações enquanto curador da *Kunsthalle* e ofereceu para essa derradeira curadoria a possibilidade de bancar todos os custos do projeto com total liberdade criativa. No texto de abertura do catálogo, o então diretor da Phillip Morris da Europa, John A. Murphy, se coloca como um homem de negócios em sintonia com as questões conceituais e experimentais da exposição proposta por Szeemann nas quais a empresa acreditava. Esse aspecto peculiar de aliar arte à iniciativa privada estava começando a se desenvolver nos anos 1970, mas tomou grande dimensão a partir dos anos 80 quando “patrocinar” a arte contemporânea se tornou um grande negócio do marketing corporativo.

Não há como negar que o curador, no caso de *Quando as atitudes tornam-se forma*, não exigindo da *Kunsthalle* os custos necessários para trazer os artistas de seus países e utilizando apenas sua estrutura modesta⁴⁰ para expor as obras, esteja de posse de uma grande independência ao ter a exposição financiada pela iniciativa privada. Por isso o termo “curador independente”, na verdade, antecede à sua saída da *Kunsthalle*, pois mesmo sendo contratado pela instituição, ele alcançou liberdade tanto em termos conceituais, quanto em termos financeiros.

Perguntado por Hans Ulrich Obrist sobre afinal como poderia ser definido um curador, Szeemann responde que

[...] o curador precisaria ser flexível, algumas vezes seria um assistente, outras vezes ele daria ideias aos artistas de como apresentar seus trabalhos; em exposições com vários artistas, ele seria um coordenador; em exposições temáticas, um inventor. Mas o que seria mais importante de tudo numa curadoria seria fazê-la com entusiasmo e paixão - com um pouco de obsessão. (SZEEMANN apud OBRIST, 2008, p. 100)

⁴⁰ Na época, Szeeman citou contar apenas com uma secretária, um zelador e uma tesoureira na *Kunsthalle*. HEINICH, Nathalie. *Un cas singulier. Harald Szeemann*. Paris: L'Échoppe, 1999, p. 18-19.

1.2.2 Walter Zanini e a experiência da curadoria no Brasil.

A intervenção urbana que fiz em São Paulo, quando alterei várias placas e sinalizações de rua – um trabalho que muitas vezes encontra resistência por parte de alguns países -, só foi possível graças à organização desta Bienal (16ª).

Hervé Fischer⁴¹

Se Szeemann é citado por alguns teóricos como o iniciador do processo de curadoria independente, no Brasil, esse título é concedido a Walter Zanini (1925) como será explicado adiante. Professor-doutor da ECA - Escola de Comunicação e Artes da USP, ele foi diretor do Museu de Arte Contemporânea - USP de 1963 a 1978. Zanini foi docente da disciplina de História da Arte, em 1962, e em 1968, implantou o curso de pós-graduação em História da Arte, nível de mestrado, que passou do departamento de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras para a recém criada Escola de Comunicação e Artes – ECA (1970) (LOPES, 2006).

Enquanto dava aulas na faculdade, Zanini estimulava que jovens artistas extrapolassem os limites tradicionais da pintura e da escultura em prol de novas experiências e possibilidades na arte. O “MAC do Zanini” (AGUIAR, 2006, p. 47) como ficou conhecido o período no qual foi diretor do MAC, promoveu diversas exposições que questionaram o uso de novas linguagens na arte brasileira. Apenas para citar algumas, foram oito edições da JAC (*Jovem Arte Contemporânea*) de 1967 a 1974, a *Prospectiva 74* (1974), a *Video Art* (1975), as *Multimídia* (1976 - 79), a *VIDEOPOST* (1977) e a *Poéticas Visuais* (1977) (FREIRE, 1999).

A forma como Zanini articulava as exposições e coordenava as atividades envolvendo assuntos da própria estrutura do museu, chamaram a atenção dos dirigentes da Bienal de São Paulo e, em 1980, Walter Zanini foi convidado para conceber a curadoria da edição de 1981. O tema central foi *Analogias da linguagem*, como um sintoma da pluralidade dos suportes e das novas *mídias* que estavam ocorrendo na arte (img. 36). A produção histórica e as obras latino-americanas estavam presentes nos outros dois núcleos.

⁴¹ Cf. cit. Hervé Fischer in: AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo – 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989, p. 375.



*Imagem 123 Vista geral da 16ª Bienal de São Paulo. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo.
Autor: Agência Estado.*

Como a Bienal de São Paulo estava com a imagem 'desgastada' devido às censuras da ditadura militar e o posterior boicote por diversos países nas edições dos anos 1970, Zanini criou uma Comissão Internacional integrada por críticos dos seguintes países: Chile, EUA, Itália, Japão e México. O objetivo era resgatar o valor da bienal entre os artistas internacionais, auxiliado pelo início do processo de abertura

política. Através das informações contidas no regulamento, os países convidados definiriam quais artistas estariam mais afinados com o tema da Bienal e caberia a comissão internacional, dirigida pelo curador geral, decidir como as obras seriam expostas, abolindo o modelo 'tradicional' de representações nacionais. Esta nova estrutura de curadoria foi comentada por Teixeira Coelho (COELHO, 2006), em entrevista sobre seu contato com as bienais de São Paulo,

Do ponto de vista de teoria da arte, de estética, de compreensão da arte como um fenômeno teórico, a grande inovação para mim foi a Bienal dirigida pelo Walter Zanini, que fez uma separação daquilo que era mostrado, não mais em termos de países - bem, os países continuavam a existir naquele momento -, porém não mais em termos de suporte, aqui telas, ali esculturas, mas sim em termos de linguagem. As obras foram dispostas, e foi o modo dele organizar estas obras, agrupando-as por linguagem, o que dava um entendimento ampliado do que as artes propunham. [...] Então, me parece que a opção do Walter Zanini foi, de fato, uma inovação profunda da história da Bienal de São Paulo.

Entre os artistas que apoiaram a estrutura por analogias da linguagem e o fim das representações nacionais, estava Mira Schendel (img. 37). Ela acreditava que a montagem seguindo o projeto sugerido por Zanini, eliminaria o caráter de salão da Bienal, atribuindo-lhe contemporaneidade, e Ivens Machado comenta: "com essa nova forma de organização, a bienal abre possibilidades mais amplas de abordagem. Foi uma atitude positiva somada ao fato de terem eliminados os prêmios." (apud AMARANTE, 1989, p. 282). Outros artistas, no entanto, questionaram essa formatação, como Tunga: "tudo depende da curadoria, porque mesmo se uma equipe internacional for convidada especialmente para a montagem, mas não compreender a obra, o resultado pode ser tão ruim quanto a montagem feita por países." (apud AMARANTE, 1989, p. 282).

A 16ª Bienal expôs obras relevantes de artistas estrangeiros como o italiano Alberto Burri, o belga Paul Delvaux (img. 38), o norte-americano Philip Guston, a dupla inglesa Gilbert *and* George e as performances de Ulay e Marina Abramovic. Entre os artistas nacionais estavam presentes Anna Bella Geiger, Tunga, Antonio Dias e as pinturas minimalistas e tridimensionais de Carlos Fajardo (img. 39). Cildo Meireles instalou a sua vassoura de bruxa ocupando muitos metros quadrados de chão devido aos fios de barbante que saíam da vassoura no lugar das cerdas (img.

40). A vídeo-arte obteve destaque nesta edição, acompanhada em seu núcleo por produções artísticas feitas em *xerox*, *performances*, livros de artistas e instalações. Antoni Muntadas montou uma instalação com vídeos e o francês Hervé Fischer realizou uma ação pública, colocando placas de trânsito em postes no centro de São Paulo (img. 41).

O segundo núcleo apresentava “obras que revelavam novas maneiras de trabalhar os meios tradicionais de expressão” (AMARANTE, 1989). E o terceiro, foi montado sob o título de *Arte Incomum* (originado do termo inglês *art-brut*), que abrigava na sua maioria a produção feita por pacientes de hospitais psiquiátricos em conjunto com obras expostas sob curadoria de Victor Musgrave, colecionador e pesquisador desse tipo de arte. De acordo com a crítica Sheila Leirner, este núcleo representou muito sucesso nessa edição da bienal, principalmente por apresentar artistas “marginalizados do sistema cultural da arte” voltados à produção do inconsciente (LEIRNER, 1982, p. 117). A mostra desafiou os “valores, modelos e categorias aos quais nós geralmente nos referimos quando tratamos de arte”, propondo uma reflexão na filosofia que orienta a “Bienal Paulista” (LEIRNER, 1982, p. 118).

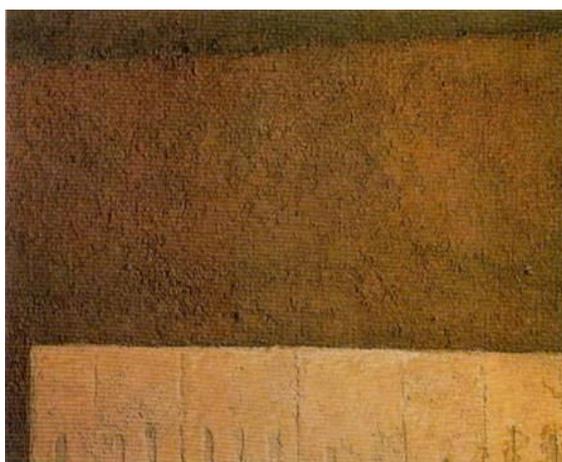


Imagem 124 Mira Schendel, *Sem título*, pintura, 1981, 16ª Bienal de São Paulo. AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo – 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

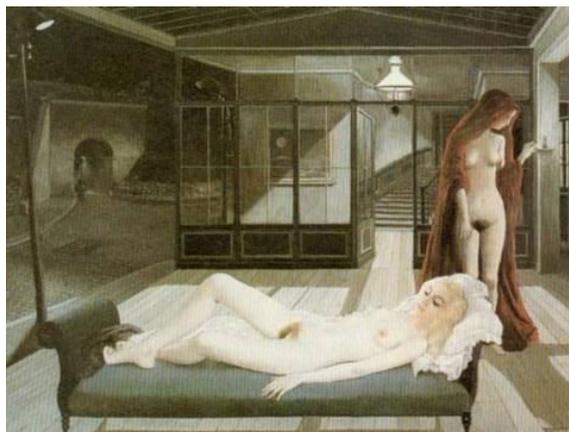


Imagem 125 Paul Delvaux, pintura, 16ª Bienal de São Paulo, 1981.
AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo – 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.



Imagem 126 Carlos Fajardo, Pintura minimalista, 16ª Bienal de São Paulo, 1981.
AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo – 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.

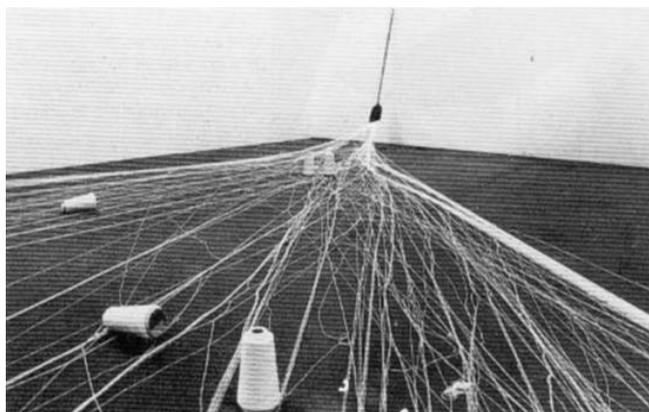


Imagem 127 Cildo Meireles, La bruja, instalação, 16ª Bienal de São Paulo, 1981.
AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo – 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.



Imagem 128 Hervé Fischer, *Paraíso-Liberdade, Intervenções urbanas com placas na cidade de São Paulo*, 16ª Bienal de São Paulo, 1981. AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo – 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

Julio Plaza, também professor na ECA-USP, foi convidado a expor sua rede formada por mais de 200 artistas de várias nacionalidades com a mostra *Arte Postal* (img. 42). No catálogo da exposição, Walter Zanini (apud FREIRE, 1999, p. 79) escreveu:

Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a arte postal espalhou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverentes transforma, é porque a civilização está transtornada.



Imagem 129 Sala Arte Postal. 16ª Bienal de São Paulo, 1981. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: desconhecido.

O projeto de Zanini estabeleceu a curadoria contemporânea no país, principalmente, pelo fato de ele ter sido convidado pela Fundação da Bienal para apresentar um projeto de curadoria, criando um tema para a mostra e modificando o modelo, inspirado na Bienal de Veneza, que vinha sendo usado como estrutura até então. Pode-se dizer que em termos de público, repercussões na imprensa e pelo fato de ser um evento internacional e consolidado, apesar da fase crítica, a Bienal de São Paulo era o evento de arte mais importante do país. Ser curador desse evento carregava consigo muita responsabilidade frente ao meio artístico, nacional e até internacional.

Até a 14ª edição da bienal, o modelo utilizado para a exposição era o das representações artísticas enviadas pelos países participantes e a partir da 15ª edição (1979), a bienal passou a ter sempre um curador geral. Esta primeira edição com curadoria teve um diferencial em relação às posteriores, havia a intenção de comemorar os 30 anos ininterruptos da Bienal de São Paulo e a mostra intencionava ser uma retrospectiva, apresentando as obras premiadas de todas as edições anteriores. (AMARANTE, 1989).

Outra mudança significativa na estrutura da bienal é que não houve mais equipe de jurados a partir de 1979 e nem foram oferecidas premiações. De certa

forma, isso demonstra uma mudança de postura quanto ao lugar da obra dentro da arte contemporânea, pois como julgar e premiar a arte conceitual? Uma arte caracterizada muitas vezes pela ideia, não necessariamente por seu suporte. Como avaliar algo que o artista apresenta como sendo o registro de um processo e não a obra concluída?

O caminho que antecede Zanini até ser curador geral da Bienal de São Paulo foi repleto de fatos importantes. Nos quinze anos em que foi diretor do MAC-USP, primeiro museu de arte contemporânea do país⁴², foram realizadas muitas exposições, cursos, palestras e uma série de atividades, muitas delas ligadas à arte conceitual em evidência no período. Walter Zanini comenta em entrevista a Hans Ulrich Obrist (2008), que o convite de Edouard Jaeger, diretor do Groupe Phases, em Paris, feito a ele para que fosse membro da instituição em 1961, propiciou a inclusão do Brasil, através do MAC, no circuito de exposições internacionais e itinerantes vindas da Europa, América Latina e Japão. Isto repercutiu de forma positiva para que os artistas daqui tivessem contato com a arte produzida em outros países, promovendo, por outro lado, que alguns artistas brasileiros participassem de mostras no exterior. (OBRIST, 2008).

O intercâmbio com o MoMA-NY também propiciou a vinda de exposições, como Joseph Albers, Henri Cartier-Bresson e Brassai. Na década de 1970, o MAC expôs uma série de coletivas e exposições individuais de arte conceitual: o Groupe d'Art Sociologique de Paris (formado por Fred Forest, Jean-Paul Thénot, Hervé Fischer), o Centro de Comunicación y Arte (CAYC) de Buenos Aires e a exposição *Castrophe Art of the Orient*, com curadoria do japonês Matsuzawa Yutaka. (OBRIST, 2008).

As mostras, Jovem Arte Contemporânea - JAC, ocorreram no MAC e servem de exemplo de como a arte contemporânea necessitou de outros critérios para ser apresentada dentro de um museu. Inicialmente as mostras tinham um caráter de salão de arte, com seleção e premiação. Com o passar das edições, foi necessário ampliar categorias de inscrição, incluindo 'objeto', por exemplo. Por fim, os critérios

⁴² Cf. informação de COSTA, Helouise. Da fotografia como arte a arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, vol. 16, n. 2, jul./dec. 2008.

de julgamento foram desativados, devido à dificuldade em classificar alguns trabalhos que ocupavam mais de uma modalidade ou eram efêmeros. A VI JAC (1972) sorteou espaços para que os artistas produzissem seus trabalhos no museu, solicitando no regulamento de inscrição que os artistas procurassem dar mais ênfase ao processo artístico do que ao objeto acabado (SULZBACHER, 2009).

O ano de 1974 foi muito importante para o MAC, sob dois aspectos. O primeiro é que o MAC foi o primeiro museu do Brasil a estabelecer um setor de vídeo arte, oferecendo suporte técnico aos artistas. (OBRIST, 2008). E segundo, porque neste mesmo ano, Zanini, com o auxílio do artista e também professor da ECA-USP Julio Plaza, organizou a exposição *Prospectiva 74* no MAC. O nome parece ser inspirado na exposição de arte conceitual *Prospect 69* ocorrida em Düsseldorf, em 1969. Entre os artistas que participaram, muitos elegeram um contato direto da obra com o público, entre eles o húngaro Endre Tót, que enviou um questionário com perguntas de difícil leitura. Miroslav Klivar (img. 43) foi um dos vários artistas a fazer uma relação entre texto e arte utilizando a “linguagem sensível (do contexto) com a língua” (FREIRE, 1999), provocando um estranhamento na foto. A *Prospectiva 74* se tornou exemplo de como poderia ser montada uma exposição internacional, sendo economicamente viável, devido aos baixos custos utilizados no sistema postal.



Imagem 130 Miroslav Klivar, *Prospectiva 1974*.
FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.*

Mais tarde, Zanini e Julio Plaza organizaram a *Poéticas Visuais*, em 1977, na qual foram convidados 201 artistas de diversos países, principalmente do leste europeu, que por razões políticas estavam afastados, e muitas vezes impossibilitados de participar, do circuito de arte tradicional Europa – EUA. A artista Vera Chaves

Barcellos apresentou o trabalho *Testart*, no qual uma foto acompanhava um questionário com a pergunta do que haveria atrás da porta fechada (img. 44).



Imagem 131 Vera Chaves Barcellos, *Testart*, *Poéticas Visuais*, 1977. FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Estas duas exposições, *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais*, foram equiparadas à *Quando as atitudes tornam-se forma* de Szeemann e à *Information*, ocorrida no MoMA (Nova York), em 1970, tanto por seu teor conceitual, quanto por seu caráter experimental (FREIRE, 1999). Apesar das duas exposições citadas serem concebidas por Zanini, o próprio sistema de curadoria também apresentou aspectos inovadores. De acordo com Cristina Freire (1999, p. 157),

a participação de artistas na organização de exposições foi significativamente freqüente na década de 70. Ao lado do prof. Walter Zanini, muitos artistas conceberam e organizaram exposições no MAC-USP. Ali os artistas podiam fazer valer sua concepção de arte e dar lugar às experimentações nas propostas museográficas. Para Julio Plaza, idealizador de várias mostras no MAC especialmente nos anos 70, organizar exposições era mais um meio para formular novas questões inerentes à poética artística.

A exposição *Prospectiva 74* foi inovadora no sentido de formar uma rede de artistas conhecidos, em que cada artista poderia convidar mais um e assim por diante. Essa rede de amigos resultou numa exposição com mais de 150 artistas que produziram obras que ultrapassavam os limites dos suportes convencionais. Também com aspectos inovadores, a *Poéticas Visuais* dava “ao público a chance de selecionar os trabalhos que, porventura, gostariam de levar para casa, obtendo *xerox* dos

documentos e obras exibidos, configurando a participação espontânea dos visitantes na constituição de inúmeras 'exposições portáteis' potenciais." (FREIRE, 1999, p. 157).

Vendo o catálogo de *Poéticas Visuais* é possível perceber que o tema poesia no título da mostra incitou os artistas a trabalhar a questão da palavra e toda a compreensão que a linguagem pode suscitar enquanto instrumento artístico usado na comunicação direta com o público. Não se trata de arte encomendada, como em outras situações na história da arte, mas através da proposta do curador, induzir os artistas para que reflitam sobre a compreensão de suas ações e as possíveis relações que a arte contemporânea vem travando com as outras práticas (comunicação, história, sociologia, antropologia, filosofia, etc.). A interdisciplinaridade se tornou efetiva nas mostras do MAC, conduzidas por Zanini⁴³. Entre os 206 artistas participantes é recorrente o uso de poemas, textos, tipografias, construção de imagens feitas com letras, textos não legíveis e livros de artista (img. 45, 46 e 47). Julio Plaza (2006, p. 395-396), ao escrever para o catálogo da exposição *Poéticas Visuais*, explica a questão da informação como sendo processo e não mais só acumulação:

A passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos caracteriza esta produção. O universo dos signos oferece uma variedade maior que a dos objetos e um custo mínimo, daí poder-se caracterizar esta situação intersemiótica, à medida que nas mensagens intervêm signos de diversas fontes. [...] A intersemiotividade, intermediação e interdisciplinaridade que permeiam estas linguagens são muitas vezes responsáveis por situações-limite, nas quais a demarcação de um trabalho como artístico, dá-se apenas por sua inclusão num contexto de arte.

⁴³ Em conversa por telefone com a autora da pesquisa, Walter Zanini comentou sobre a interdisciplinaridade, característica presente nas exposições do MAC. Assim como a importância da contribuição da filosofia, da sociologia e da antropologia para instigar o pensamento da arte nas décadas de 1960 e 1970. Porto Alegre, 13 ago. 2009. Registro escrito.

Villari Herrmann - Brasil

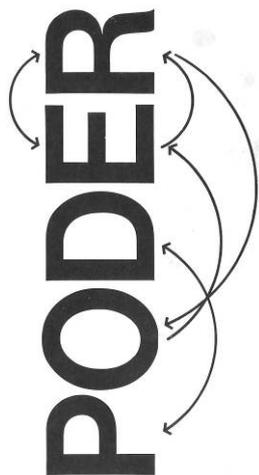
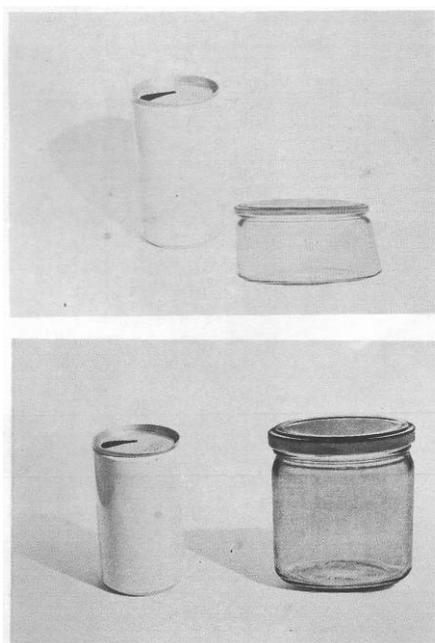


Imagem 132 Villari Herrmann, (*PODER*) e Ishikawa (*Alfabeto dos Surdos-mudos*). *Poéticas Visuais*, 1977. Catálogo.



October 19th-26th 1976

SEXUAL TRANSGRESSIONS NO 3

PROSTITUTION

COUM Transmissions:- Founded 1969, Members (active) Oct 76 - P. Christopherson, Coney, David, Dutilleul, Dennis, LeCorriere, Studio in London, had a kind of manifesto in July/August Studio International 1976. Performed their works in Palais des Deux Arts, Brussels; Musée d'Art Moderne, Paris; Galleria Nazionale, Milano; A.I.S. Gallery, London; and took part in Arte Indivisa (opt), Film survey of British Art in 1976, November/December 1976 they perform in Los Angeles Institute of Contemporary Art/Bernie Gallery, Chicago; A.I.S. Gallery, Chicago and in Canada. This exhibition was prompted as a comment on survival in Britain, and themselves.

2 years have passed since the above photo of Coney in a magazine inspired this exhibition. Coney has agreed to 40 magazines now as a deliberate policy. All of these framed form the core of this exhibition. Different ways of seeing and using Coney with her consent, produced by people aware of her reasons, as a woman and an artist. For participating, in that sense, pure views. In line with this all the photo documentation shown was taken, unhidden by COUM by people who decided on their own there are heroes of our press cuttings, media write ups. COUM as raw material. All of them, who are they about and so? The only things here made by COUM are our objects. Things used in actions, intimate (previously private) assemblage made just for us. Everything in the show is for sale at a price, even the people. For us the party on the opening night is the key to our stance, the most important performance. We shall also do a few actions as counterpoint later in the week.

PERFORMANCES: Wed 20th 1pm - Fri 22nd 7pm
Sat 23rd 1pm - Sun 24th 7pm

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS LIMITED
NASH HOUSE THE MALL LONDON S.W.1. BOX OFFICE Telephone 01-930-8393

Imagem 133 Giulia Niccolai, sem título e Genesis (*Prostitution*). *Poéticas Visuais*, 1977. Catálogo.

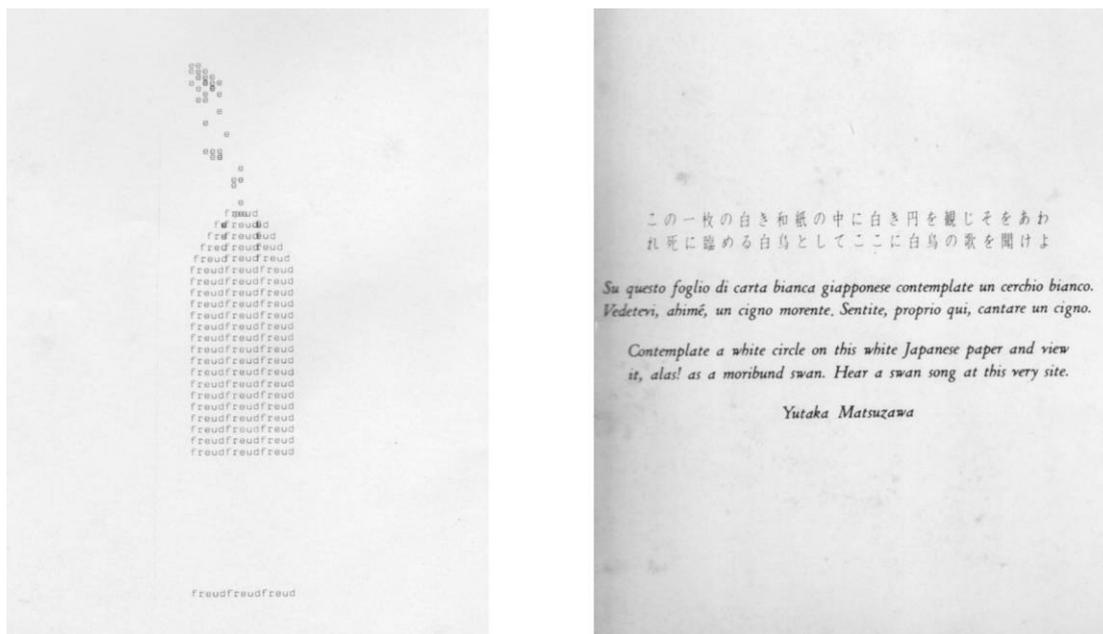


Imagem 134 Thomas Pechar (Freud) e Yutaka Matsuzawa, sem título. *Poéticas Visuais*, 1977. Catálogo.

Zanini antecede questões sobre curadoria da arte atual no texto de abertura de *Poéticas Visuais*, comentando que se torna evidente certa “dispersão no conjunto” pelo fato de artistas consagrados ou em processo de legitimação terem convidado artistas desconhecidos para participar da mostra, o que não impede a constatação de diversas linhas de pesquisa. “A dispersão de fato existe, mas deve ser considerada um fato importante e inevitável deste fenômeno ainda novo que caracteriza a década e que ao mesmo tempo aponta decididamente para o futuro.” (ZANINI, 1977, p. 7). É possível verificar nas exposições atuais que, muitas vezes, essa “dispersão” está presente, tanto no aspecto estético, quanto na variedade de suportes, como sendo uma das características da arte contemporânea. No caso de *Poéticas Visuais*, além dessa característica voltada para a contemporaneidade, a variedade de meios e recursos artísticos veio acompanhada de um desejo por democracia num país confinado ao regime militar. A atuação destes curadores, Zanini e Plaza, evidencia muito mais a intenção de facilitar acessos para inovações e experimentações, do que definir um limite aos artistas participantes.

1.2.3 Relações entre as curadorias de Szeemann e Zanini.

Walter Zanini e Harald Szeemann, além de respeitados historiadores da arte, tinham em comum o olhar focado para o novo, sem receio de ‘apostar’ na desconhecida produção artística que estava sendo realizada nos anos 1960 e 1970. Essa capacidade de perceber os acontecimentos gerados ao redor proporcionou aos dois realizar projetos de curadorias convidando os artistas que ultrapassassem os limites tradicionais estabelecidos na arte (pintura e escultura) e conquistassem novos terrenos de experimentações em suas exposições.

A arte contemporânea necessitava de nova interpretações, pois muitas vezes era difícil de localizar ‘onde estava a obra’ propriamente dita, se na concepção da ideia, no processo de execução, no registro ou na apresentação de seus resíduos. Coube à figura do curador, não apenas do crítico, proporcionar um diálogo com os artistas na busca de encontrar em conjunto respostas às questões que estavam surgindo, principalmente relacionadas ao uso das linguagens. O curador, como comenta Szeemann em entrevista a Obrist, passa a visitar todos os ateliers, mas também acompanha artistas em suas experimentações longe das quatro paredes. Muitas vezes o próprio crítico não estava disposto a desbravar esses novos “lugares”, como cita Zanini (apud FREIRE, 1999, p. 24) a respeito da falta de registro na imprensa dos acontecimentos e exposições no MAC-USP: “pois os críticos não subiram a rampa e, quando fizeram, não entenderam”, se referindo ao espaço ocupado pelo MAC no terceiro andar do Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera.⁴⁴

Essa busca por aquilo que não estava “consagrado” no meio artístico era uma prática de ambos os curadores. Nathalie Heinich comenta que Szeemann tinha preferência em exhibir artistas com foco nas questões contemporâneas, que estivessem à margem do mercado ou que transmitissem ideias novas e originais em suas produções (HEINICH, 1999).

Sheila Leirner (1982, p. 59) comentou sobre as intenções de Zanini, em um de seus artigos para O Estado de São Paulo de 1976,

⁴⁴ O MAC ainda ocupa o terceiro andar do Pavilhão Cicillo Matarazzo, conhecido como Pavilhão da Bienal (MAC Ibirapuera), mas ganhou sede definitiva em 1992, dentro do Campus da USP na Cidade Universitária, contando ainda com o MAC Anexo, todos em São Paulo.

Zanini, que preconiza o novo museu adaptado às necessidades e peculiaridades das recentes tendências, já criou vários setores paralelos e interdisciplinares como o de cinema, vídeo-teipe ou *happening*, que faz coexistir de maneira pacífica e altamente produtiva com a sua própria tradição representada pelo rico acervo de arte tradicional que o museu possui.

Zanini utilizou o espaço do museu para propagar conceitos inovadores de utilização deste espaço, sempre tentando desvincular a imagem de ambiente 'estagnado' ou destinado apenas a abrigar histórias do passado. No texto a seguir, ele questiona a situação da arte dentro do museu, mas sem utilizar o formato convencional de "guardar objetos", ou seja, a curadoria poderia assumir o papel de apresentar a produção artística "desmaterializante das novas formas de expressão" (ZANINI apud AGUIAR, 2006, p. 53) propondo novos parâmetros expositivos:

[...] a tarefa do museu, na sua complexidade crescente, assume novas responsabilidades. [...] Entre as suas funções está a constituição de acervos documentários, que abranjam as formas audiovisuais que tiveram grande desenvolvimento recente [...], o registro de ação, etc. [...] O museu não poderá guardar sua tradicional forma de receptáculo de objetos, [...] o museu deverá também ativar-se enquanto centro operacional, isto é seus espaços poderão privilegiar-se de outra forma, ao converterem-se em núcleos de experimentação.

Percebe-se neste comentário, sobre as novas possibilidades de uso do museu, que Szeemann utilizou a *Kunsthalle* com o mesmo propósito de Zanini em relação ao MAC. O de tornar o espaço expositivo como um laboratório de ideias e experimentações, não simplesmente como um local para 'ver' a arte de maneira passiva, mas para propor que os artistas usufríssem do espaço para realizarem suas proposições artísticas dentro dos espaços. Até porque, a estrutura convencional de um museu, projetado para receber artefatos históricos, não se adequaria à arte contemporânea e sua gama de suportes inadequados ao museu de arte antiga: instalações com alimentos perecíveis, animais e insetos vivos, vapor, água, calor, odores, etc. A estrutura do museu teria que se adaptar à arte contemporânea e a seus aspectos inerentes, como a interatividade, a efemeridade e a interdisciplinaridade, sendo necessário propor um vínculo de diálogo com o público

numa configuração de “espaços operacionais”, conforme cita Zanini (1973 apud SULZBACHER, 2009).

Zanini salientou em entrevista a Hans Ulrich Obrist, que o MAC foi o primeiro museu de arte contemporânea do país ligado a uma universidade, o que favoreceu uma série de experimentações e trocas. Devido ao vínculo com o ensino, a coleção permanente funcionava como uma “área de laboratório” para atender às solicitações das disciplinas, principalmente história da arte (ZANINI apud OBRIST, 2008). As mostras de arte conceitual e as relacionadas ao conceito “vida e arte”, acompanhadas de palestras e debates, atraíam um público composto basicamente por estudantes.

Espaços como a *Kunsthalle*, que valorizava o aspecto efêmero das exposições, além de não possuir acervo, e as experiências expositivas ocorridas no MAC, sob a direção de Zanini, demonstraram que os artistas da arte contemporânea não estavam interessados nos “gêneros e formas puras da estética modernista” (SULZBACHER, 2009, p. 2858). E sim em desafiar as regras do mercado, questionando o que seria ou não arte, desativando muitos de seus critérios de classificação. O artista forçou que os espaços expositivos acompanhassem as mudanças na arte, incitando que os museus também se transformassem em locais mais dinâmicos e até apropriados para receber instalações, *performances*, *shows*, filmes. O que de fato ocorreu, a partir do final da década de 1970, com a inauguração de novos espaços expositivos em diversos lugares, sendo um dos mais conhecidos, o Centre Georges Pompidou de Paris, inaugurado em 1977, que além de acolher o Museu Nacional de Arte Moderna, ofereceu espaço para exposições temporárias, um centro de pesquisa em música e uma biblioteca.

2. A CURADORIA E OS CONCEITOS CRÍTICOS.

Uma das características da curadoria é justamente possuir um conceito crítico, pois sem isso qualquer pessoa poderia simplesmente nomear-se curador e pendurar quadros numa parede ou expor obras ao seu gosto pessoal, sem critérios artísticos, históricos, filosóficos ou estéticos. De certa forma, o que se percebe é uma confusão sobre as reais funções da curadoria para o público leigo. Erroneamente se popularizou a ideia de que o curador definiria uma exposição (obras e artistas) pelo critério do gosto pessoal, pois esta é a principal distinção que o próprio público utiliza diante das obras de arte. Nos corredores das bienais o que mais se ouve é “gostei / não gostei”, acompanhado do critério de virtuosismo artístico “isto, até eu sei fazer”, portanto, a obra citada não deveria se tratar de uma obra de arte no raciocínio do visitante, que não se considera um ‘artista’.

Evidentemente, especialistas em arte, não importando se críticos, historiadores, ou provenientes de outras áreas do conhecimento, ao projetarem a curadoria de uma exposição irão articular premissas tais que não evidenciem o gosto simplesmente, assim como um curador profissional não chamaria amigos que são artistas para expor, apenas pelo critério da amizade. O curador, sobretudo de arte contemporânea, provavelmente terá, assim como marchands e colecionadores, um convívio intenso e frequente com artistas, mas isso não poderá permitir uma postura não profissional, visto que mais cedo ou mais tarde, tanto artistas, quanto curadores sairiam perdendo credibilidade entre seus pares.

O curador poderá articular exposições com a produção de artistas amigos, mas a exposição deverá obedecer a critérios conceituais, antes de mais nada. O que se observa é que a proximidade física entre o curador e o atelier do artista é um fator desencadeador de exposições locais e regionais. Harald Szeemann comentou que visitou muitos ateliers e quando o artista não produzia dentro do atelier, visitava os locais onde aconteciam as *performances*, instalações ou mesmo *site-specifics*.

Szeemann (apud OBRIST, 2008, p. 100) comentou que uma das “coisas mais importantes sobre curadoria era trabalhar com entusiasmo e paixão – com um pouco de obsessão”. Ele estava se referindo a um critério subjetivo agregado ao método de trabalho e não necessariamente às suas preferências pessoais relacionadas ao gosto.

No entanto, a crítica e curadora Sheila Leirner (2006, n. p.)⁴⁵ levantou alguns aspectos sobre a atuação dele, que tornam ainda mais complexas as questões 'emotivas' ou 'subjettivas' articuladas em suas curadorias:

"Harald Szeemann andava sempre bem armado para as críticas. Por que certos heróis não estavam presentes em suas mostras? Por que os continentes nunca eram representados de maneira equitativa? Por que os países não estavam apresentados sob o critério de unidade espacial? Naturalmente, precisava-se entender que, para um curador visionário, entusiasta e generoso como ele, as escolhas não nasciam necessariamente de um critério coerente. Eram frutos da sua intuição e das suas emoções e isso nem todos tinham (e ainda não tem) preparo para aceitar."

Conceber uma curadoria nem sempre construída de forma coerente e racional oferece margem ao desentendimento das funções básicas de um curador. No caso de Szeemann é preciso lembrar-se do fator 'surpresa' ou da 'possibilidade de falhas' apreciadas por ele nas exposições, que ao final transformam-se em aspectos positivos. Szeemann comentou que para a 48ª Bienal de Veneza de 1999, visitava artistas que intencionava expor e outros ele mandava vir ao seu encontro, mas descobriu de última hora, em uma de suas viagens 'relâmpago', o trabalho de duas sérvias, Tanja Ristovski e Vesna Versic. Ele acabou incluindo-as na exposição devido à atualidade do contexto da guerra na qual as artistas estavam inseridas. (THEA, 2006). Szeemann (apud THEA, 2006, p. 175) explicou em entrevista, que o curador "deve estar aberto para manter espaços livres e preenchê-los com surpresas", principalmente nas mostras internacionais e em larga escala.

Fazendo uma relação entre movimentos de vanguarda e exposições, Katharina Hegewisch (2006, p. 192), comenta o quanto o processo de escolha é determinante.

As exposições programáticas como *Sonderbund* ou o *Armory Show*, como o *Salão de outono de Walde* ou a *Documenta* de Arnold Bode implicam também, a despeito da tolerância e da disposição com pontos de vista contraditórios, uma decisão subjetiva contra ou a favor de certas posições. A escolha é um pressuposto incontornável de toda exposição. Um certo grau de acaso, imputável tanto a preferências pessoais quanto a coações objetivas, domina todo o conjunto artístico, seja ele apresentado em uma galeria, um museu ou uma sala de exposição.

⁴⁵ LEIRNER, Sheila. Sem Szeemann. Site Errática. Paris, jun. 2006. Disponível em: < <http://www.erratica.com.br/opus/62/index.html> > Acesso em: 20 mar. 2009

As palavras de Hegewisch podem ser estendidas à curadoria no confronto entre as escolhas e a montagem da exposição.

Uma curadoria é formada por quatro aspectos fundamentais: qual será o seu conceito crítico; quais serão os critérios para definir o conceito; qual ou quais serão os artistas convidados e quais serão suas obras; e onde e como será feita a exposição, que definirá os aspectos da museografia. Os curadores afirmam que na maioria das vezes definem o conceito a partir do trabalho dos artistas. Ao ver o trabalho de Jan Dibbets no atelier de outro artista, Harald Szeemann (OBRIST, 2008) vislumbrou que o processo artístico poderia tornar-se o próprio conceito de uma exposição e após definir o tema, articulou quais os artistas conceituais que fariam parte da mostra *When Attitudes Become Form*.

De modo um pouco diferente, mas também relacionada à escolha dos artistas, o crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva (1939) fez em 1975, a curadoria da mostra: *Disegno/Trasparenza*, na Itália. Esta exposição apresentou a produção de cinco jovens artistas italianos que mostraram desenhos combinados com instalação, fotografia e pintura. (CHERUBINI, 2006). Para Oliva os trabalhos puderam ser reunidos através da "teorização de uma *manualidade* não prevista ao projeto da obra" (2006, p. 5), ou seja, o curador reuniu artistas que não projetavam com precisão o que seria executado. Eles trabalhavam com o fator da imprevisibilidade resultante do contato entre o lápis e o papel, através de aspectos subjetivos.

2.1 Bonito Oliva e a *Transavanguardia Internazionale*.

O curador deve desempenhar, pelo menos, duas atividades simultâneas: a de organizar a exposição e a de fazer a sua crítica, pois "se o curador não tem o trabalho de pensar criticamente a exposição ele corre o risco de se ver como um simples 'pendurador de quadros'" (conforme a curadora Stella Teixeira de Barros), a curadoria tem sempre que apresentar uma leitura crítica, pois uma exposição jamais escapa de um pensamento teórico que a sustente.

Fernando A. F. Bini⁴⁶

Os artistas da mostra *Disegno/Transparenza* eram Sandro Chia (1946), Francesco Clemente (1951), Enzo Cucchi (1949), Nicola De Maria (1954) e Mimmo Paladino (1948), que tinham como elo de ligação uma arte voltada para o universo particular e pictórico, desenvolvendo a imagem trabalhada no "recinto mental do espaço psicológico" (OLIVA, 2006, p. 6), e que depois passaram a utilizar a pintura como principal técnica artística. Estes artistas não estavam seguindo as vanguardas conceituais da arte *Povera*, em evidência na Itália, décadas de sessenta e setenta, que usavam o suporte como meio significante (LEIRNER, 1982).

Percebendo o sentido de oposição desses artistas, Bonito Oliva criou o termo *Transavanguardia*⁴⁷, um neologismo que significa uma arte que atravessa a vanguarda. Neste caso, o suporte de que é feita a pintura: tela e tinta têm importância apenas enquanto instrumento da materialidade, o suporte não é o significante. A materialidade é usada para transmitir a "espessura de uma imagem que não se priva do prazer da representação e da narrativa." (OLIVA, 2006, p. 5).

Em 1980, Oliva e Szeemann elaboraram juntos uma das curadorias da Bienal de Veneza, apresentando a mostra *APERTO*⁴⁸. Entre os participantes, estavam os cinco artistas da *Transavanguardia*. No ano seguinte, Oliva publicou um artigo na revista italiana *Flash Art*, intitulado *The International Trans-avantgarde* e em 1982, ele publicou o livro *La Transavanguardia Italiana*. Esta sequência de ações críticas, a partir da produção dos artistas, adquiriu visibilidade internacional e acabou definindo este

⁴⁶ Cf. BINI, Fernando. A Crítica de Arte e a Curadoria. In: GONÇALVES, L. R., FABRIS, A. (org.). **Os Lugares da Crítica de Arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. P. 101.

⁴⁷ *Transavanguardia* do original em italiano. No Brasil o termo foi traduzido para *Transvanguarda*.

⁴⁸ Além dos artistas italianos, a mostra *Aperto* apresentou os artistas Richard Artschwager, Susan Rothenberg, Ulriche Ottinger e Friederike Pezold. THEA, Carolee. Entrevista Harald Szeemann. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, v. 13, n. 13, 2006, p. 173.

tipo de pintura em torno da expressão transvanguarda, o que resultou no lançamento do ‘movimento’ para a história da arte, sendo que o termo foi ‘tomado emprestado’ por artistas de diversos países posteriormente.

Por sua particularidade de retorno à pintura, a transvanguarda “pode ser inserida no quadro geral da condição pós-moderna da cultura [...], com características específicas como retratar-se no canto do quadro (mas não sempre) e a recuperação da *manualidade* da instância figurativa (comum, mas não absoluta)”. Conforme citou a crítica Laura Cherubini (2006, p. 8), no texto do catálogo de uma exposição sobre a transvanguarda, com curadoria dela e de Oliva, na Itália, em 2006.

A primeira exposição com o título de *Avanguardia – Transavanguardia*⁴⁹ aconteceu em Roma, na mura Aureliane (hoje Museo della Mura), em abril de 1982 e de acordo com Oliva (apud ARISA, 1989, n. p.), a “transvanguarda foi uma mudança importante que permitiu sair do impasse que a academia propunha falsamente experimentalista da segunda metade dos anos setenta”.⁵⁰ Em suas palavras,

eu diria que a Transvanguarda foi a reação da arte meridional⁵¹ às crises social, cultural e econômica desses anos, desde o momento que se propôs uma recuperação ao manual, de uma premissa na arte para o aspecto artesanal e da liberdade do indivíduo frente às escolas e as filosofias coletivas ou uniformizadoras. [...] (OLIVA apud ARISA, 1989, n. p.)

Oliva não viu a transvanguarda como um estilo, pois para ele o ‘movimento’ não pertencia a uma academia, e sim como um “trem que transpassa as vanguardas.” (OLIVA apud ARISA, 1989, n. p.)

O que se percebe é que o curador formulou um conceito a respeito das características visíveis nessa nova pintura, em efervescência na época, e desenvolveu um texto crítico extremamente conciso, proporcionando que os artistas pertencentes ao ‘movimento’ se vissem fortalecidos obtendo rápida projeção internacional. O conceito da *Transavanguardia Internazionale* se propagou de tal maneira que foram

⁴⁹ POINSOT, Jean-Marc. *Large exhibitions: a sketch of a typology*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. (ed.) *Thinking about exhibitions*. New York: Routledge, 1996. p. 53.

⁵⁰ Cf. cit. de OLIVA, A. Bonito em entrevista a ARISA, J. J. Navarro. “*La transvanguardia soy yo*”, dice el crítico Achille Bonito Oliva. *El país*. Madrid, 15 feb. 1989, n. p. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/BONITO_OLIVA/_ACHILLE_/CRITICO_DE_ARTE/ITALIA/FERIA_I_NTERNACIONAL_DE_ARTE_CONTEMPORaNEO_/MADRID/transvanguardia/soy/dice/critico/Achille/Bonito/Oliva/elpepicul/19890215elpepicul_12/Tes/> Acesso em: 26 set. 2008.

⁵¹ Pelo fato de a Itália ser meridional em relação à Europa.

feitas exposições com curadoria de Bonito Oliva em Shangai, Madri e mais recentemente em Buenos Aires, todas seguindo um modelo semelhante de apresentar os artistas italianos citados ao lado de outros artistas que estariam utilizando a pintura de forma análoga.

No Brasil, o conceito da transvanguarda de Oliva chegou através de artistas como Nicola De Maria, que teve pinturas suas apresentadas na 16ª Bienal de São Paulo (1981) e as pinturas de Sandro Chia, presente na 17ª Bienal de São Paulo (1983) (img. 48). As telas de artistas da transvanguarda e do neo-expressionismo acabaram por influenciar alguns artistas brasileiros.

Daniel Senise comentou, em entrevista a Agnaldo Farias, o impacto que as pinturas neo-expressionistas, principalmente as do alemão Markus Lüpertz (1941) e do norte-americano Philip Guston (1913-1980), entre outros, tiveram sobre sua produção: “serviu como um processo desencadeador de como entender a pintura. Não se trata de cópia de temas ou técnicas e sim de esclarecimento do rumo a tomar diante de tantas possibilidades que a tinta oferece.”⁵² Senise foi um dos jovens artistas brasileiros que participaram da Bienal seguinte, com pinturas em acrílico sobre tela em grande formato (img. 49). Nessa 18ª Bienal, dos cinco artistas iniciais da *transavanguardia*, apenas Enzo Cucchi esteve presente, apesar do conceito da mostra ter buscado referências nesta tendência.

⁵² Entrevista de Daniel Senise a Agnaldo Farias, realizada em abril de 2006, disponível no site do artista: <http://www.danielsenise.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=4> Acesso em: 20 mar. 2009.



*Imagem 135 Sandro Chia, Como é o olhar de Brueghel sobre Michelangelo, 1983.
Foto em P&B: Leonardo Crescenti Neto. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo.*

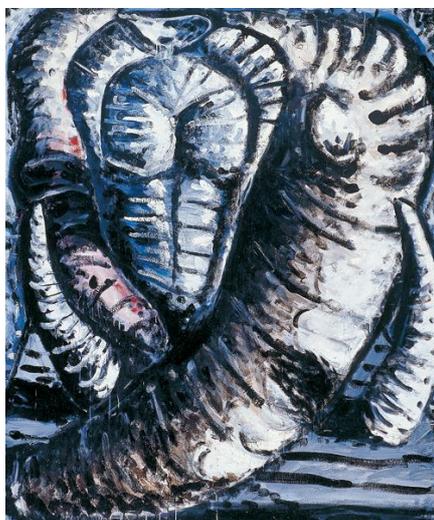


Imagem 136 Daniel Senise, Sem título, acrílico sobre tela, 220 x 190 cm, 1985, Grande Tela, 18ª BSP

No raciocínio de Bonito Oliva, neo-expressionismo e transvanguarda não seriam sinônimos do mesmo tipo de arte, porque o primeiro seria uma retomada da pintura expressionista alemã, com sua pintura gestual, presença de cores exageradas ou contrastantes e temas relacionados à crítica social, e o segundo, buscaria uma

identidade italiana, com referências na pintura de séculos anteriores, apresentando narrativas subjetivas e pessoais (OLIVA apud URRUTIA, 2003). A semelhança entre os dois movimentos (ou tendências) estaria no fato de terem uma postura pós-moderna, ou seja, o resgate da arte feita no passado, embora com uma nova leitura. Por outro lado, Oliva explica que há aproximações, como uma familiaridade formal entre um e outro, além do uso da “manualidade” nas pinceladas, “da cor, do contraste temático” e da figuração. A ironia, inspirada na *Comedia dell’arte*, e o erotismo, natural do mediterrâneo, só poderiam aparecer na *transavanguardia*, sendo por isto, impossibilitados de estarem presentes na pintura neo-expressionista, complementa Oliva (apud URRUTIA, 2003).

2.2 Sheila Leirner: a *Grande Tela* e a Bienal de 1985.

[...] ao invés de ser o “eco sonoro” no centro de tudo, diria ser uma espécie de grilo chato que não pára, num canto da sala grande social, de dar o sinal de sua presença, testemunhando que a noite chega, mas é sempre verão.

Mário Pedrosa, definindo a posição crítica.⁵³

Na 18ª edição da Bienal de São Paulo (1985), o tema desenvolvido pela curadora geral, a crítica de arte Sheila Leirner (1948), foi *O Homem e a vida*. Esta denominação, segundo texto do catálogo, remetia a um posicionamento contrário às mostras anteriores, em que foram ressaltadas as questões relativas à “Arte sobre Arte” (LEIRNER, 1985, p. 13), numa referência à arte conceitual e suas variantes dos anos sessenta e setenta. A curadoria de Leirner dava ênfase na produção recente da época, início dos anos 1980, o que acabou resultando numa mostra que consagrou a pintura e o período em que os artistas buscavam a revalorização dela no campo artístico.

A ideia, de acordo com Sheila Leirner, era criar um espaço metafórico, em que Neo-expressionismo e a *Transvanguarda* seriam palavras-chave (LEIRNER, 2009). As pinturas, a maioria em grande formato, de diversos artistas e países, foram colocadas lado a lado com uma distância mínima entre elas⁵⁴, formando três grandes corredores, muito longos (img. 50) de cem metros de comprimento, por 5 m de altura e por 6 m de largura, que recebeu a designação de *Grande Tela*. Ao todo, os corredores formaram 600 m de paredes repletas de pinturas e o conjunto funcionaria como a “nave central de um templo, construído para o culto litúrgico de celebração da arte, Homem e Vida” (LEIRNER, 1985, p. 16).

Com essa solução ousada, a curadora [...] mostrou à exaustão um movimento que dominou por mais de cinco anos o circuito internacional. O imenso *patchwork* deflagrou, no entanto, as mais iradas reações. Os alemães, habituados a ganhar

⁵³ PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. In: FERREIRA, Glória (org.) **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 208.

⁵⁴ As distâncias eram variadas, mas pelas imagens calcula-se que entre as pinturas havia uma média de 30 cm de afastamento, exceto em alguns casos em as telas pertenciam ao mesmo artista, ficando praticamente coladas lado a lado.

destaque em grandes exposições, foram os que mais reclamaram, dizendo que suas telas se diluíram entre as demais – alguns até tentaram retirá-las. (AMARANTE, 1989, P. 324-25)



Imagem 137 Corredor central da Grande Tela, 18ª Bienal de São Paulo, 1985

Sheila Leirner foi firme em sua proposta curatorial e expositiva, criada em conjunto com a equipe de arquitetos, e não autorizou a retirada das telas, tendo apoio do presidente da Fundação Bienal, Roberto Muylaert, mesmo após algumas ameaças. Sendo uma delas feita pelo crítico Jürgen Harten, diretor da *Kunsthalle* de Düsseldorf, de que tiraria as telas dos artistas da Alemanha, pois não possuíam a distância visual necessária tanto em relação à visibilidade frontal, quanto à proximidade lateral entre as obras. (AMARANTE, 1989).⁵⁵ Alan Riding (apud POLO, 2006) comentou em reportagem na imprensa que apenas o artista alemão Bernd Koberling conseguiu retirar duas telas de suas nove expostas, justamente as das pontas, para conseguir um distanciamento físico em relação aos artistas ‘vizinhos’. A tendência da expografia moderna tradicional, difundida pelos museus de arte moderna, com paredes brancas e ampla distância visual entre os quadros, alguns sem moldura, vinha sendo aplicada desde a IV Bienal de São Paulo, principalmente após a inauguração do Pavilhão das Indústrias (hoje Pavilhão Cicillo Matarazzo), conforme pode ser observado no estudo de Maria Violeta Polo.⁵⁶

A proposta ousada da expografia da *Grande Tela*, que apesar das paredes brancas não ‘respeitava’ a distância mínima, também evidenciou outro fator, um

⁵⁵ O próprio regulamento da mostra impedia a retirada de obras antes de seu término.

⁵⁶ Maria Violeta Polo descreve os tipos de painéis e detalhes arquitetônicos dos expositores da primeira Bienal de São Paulo até a 18ª edição em sua pesquisa *Estudos sobre expografia – quatro exposições paulistas do século XX*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2006.

caráter democrático em que não havia um pintor com mais destaque do que os outros, possibilitando que jovens artistas ainda desconhecidos do grande público ou conhecidos apenas pelos críticos, como os brasileiros da “Casa 7”⁵⁷, por exemplo, ficassem lado a lado com artistas consagrados no circuito internacional⁵⁸ Enzo Cucchi, Salomé (1954) e Helmut Middendorf (1953).

Jorge Glusberg⁵⁹ comentou que a imponência dos corredores no segundo andar da bienal, era comparável à Galeria de Espelhos do Palácio de Versailles (com 75m de comprimento) formando o que ele chamou de “antimuseu ou antigaleria”, impregnando às obras um tom ainda mais dramático (apud AMARANTE, 1989, p. 329). De acordo com Tadeu Chiarelli (2001, n. p.), optar por este formato “foi um ato de coragem da curadora.”

Leirner (2006, n. p.) contou numa entrevista como surgiu a ideia dos corredores, explicando que em 1985: “a pintura renascia de todas as maneiras”, chegando às centenas e se acumulando no prédio da Bienal. “Tal fenômeno de multiplicação de imagens impedia a visão individual e propunha uma abordagem radicalmente coletiva.” (LEIRNER, 2006, n. p.). Leirner enfatizou que a Bienal não se propunha a ter um caráter museológico e a liberdade crítica estava assegurada, possibilitando ao crítico (atuando como curador), inclusive ser “um artista.” (LEIRNER, 2006, n. p.). Continuando, a curadora comentou que todos os dias ia até o Pavilhão do Ibirapuera, seguindo de carro pela avenida 23 de Maio,

“mas estava dominada pelas sensações que me causavam aquela invasão pictórica, plena de luz e de sombras. Como um desfile de almas, emanavam delas (as telas) umas energias mescladas, estranhas. Todas as problemáticas do mundo pareciam se espelhar naquela produção feérica. Não se podia compreendê-la ou exprimi-la espacialmente senão pela figura de um grande e único conjunto. Eu olhei para a avenida que eu percorria com o carro e imaginei o grande tecido esticado em chassi, cujas imagens vistas em alta velocidade animavam-se em toda a sua extensão. Essa instalação imaginária praticamente se nomeou por si própria: “Grande Tela.” (LEIRNER, 2006, n. p.)

⁵⁷ Casa 7 era o grupo formado pelos artistas Rodrigo Andrade (1962), Carlito Carvalhosa (1961), Fábio Miguez (1962), Paulo Monteiro (1961) e Nuno Ramos (1960). Criado em 1983 na cidade de São Paulo, funcionando até 1985. Suas pinturas eram denominadas “matéricas” devido ao acúmulo de camadas de tintas e outros materiais sobre a tela ou papel.

⁵⁸ Apesar de jovens, estes artistas conseguiram participar de exposições com visibilidade internacional na Europa, como a Bienal de Veneza (1980) e a *Documenta 7* de Kassel (1982), entre outras.

⁵⁹ O crítico argentino foi curador/comissário da Argentina e da Exposição Especial *Vídeo Arte uma comunicação criativa*, na 18ª Bienal de São Paulo.

A *Grande Tela*, ao qual a curadora se refere, foi uma expressão usada pelo crítico, e também curador, Germano Celant (apud LEIRNER, 1991, p. 94) em um artigo escrito para a revista *Artforum*, *Framed: innocense or guilt?* (1982), no qual o crítico comenta que a pintura seria “pensada como um enorme rolo de pano diversificado, tecido numa única peça e desenrolado no tempo e no espaço”.⁶⁰ Leirner acrescentou que a expografia da *Grande Tela* teria uma analogia com “a visão do anel de Moebius que Lacan chamava de ‘oito interior’ e que nos mostra uma superfície para a qual as noções de lado direito e avesso não existem, quer dizer, um anel infinito” (LEIRNER, 2006, n. p.).

Conversando com os arquitetos da mostra, Haron Cohen e Felipe Crescentti, surgiu a ideia de “um espaço contínuo, horizontal e reto - uma instalação que representasse uma grande tela real, na qual os trabalhos ficariam separados por alguns centímetros” (LEIRNER, 2005, n. p.) e que passaria a ‘ilusão ótica’ de infinito como é possível ver nas fotos (img. 50). Esta foi a solução encontrada já que a execução do “anel de Moebius” seria inviável. Sheila (2005, n. p.) comentou que devido à quantidade de telas foi necessário construir mais dois corredores, pois um não daria conta e a solução óbvia, labiríntica, que talvez reduzisse o passo do espectador, não causaria o impacto da reflexão sobre a intensa produção de pinturas na época. Nem sempre as pinturas eram feitas sobre ‘telas’, algumas eram sobre papel Kraft, em lona sem bastidor, madeira, metal e outros suportes (POLO, 2006).

A colocação dessas telas, de acordo com Polo (2006), respeitava poucas premissas: as obras de um mesmo artista deveriam ficar expostas no conjunto e as pinturas maiores ocupariam o corredor central, sendo que as menores ocupariam os corredores laterais, porque estes possuíam a desvantagem de terem pilares em toda a sua extensão, o que dificultaria a visão das telas maiores. O conjunto de cada artista era colocado aleatoriamente, sem “classificações geopolíticas” ou relacionadas ao “reconhecimento no circuito artístico” (POLO, 2006, p. 231), no sentido linear / horizontal das paredes.

Alguns países convidados enviaram obras de artistas ‘representantes’ do neo-expressionismo sendo expostas na *Grande Tela*, como as da inglesa Paula Rego

⁶⁰ Cf. cit. Germano Celant, in: LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 94.

(1935), apresentando pinturas mais claras e coloridas, com referências ao universo familiar misturado com elementos fantasiosos; de Juan Navarro Baldeweg, Menchu Lamas e Juan Uslé da Espanha; de Juan José Cambre (1948), apresentando figuras humanas delicadas apesar das pinceladas largas e borradas, os cenários de dramas íntimos de Guillermo Kuitca (1961), as pinceladas que buscam a ilustração simplória de Ana Eckell (1947) e os personagens caricatos de Pablo Suarez (1937) da Argentina e Magnus Kjartansson da Islândia, apenas para citar alguns. Os artistas alemães apresentaram muitas pinturas, como Jiri Dokoupil que pintou marcas famosas como Krupp e Deutsche Bank, e algumas do universo consumista, como Nívea, Maggi e Pepsi, numa 'livre adaptação', sem lembrar em nada os logotipos originais (img. 51);



Imagem 138 George Jiri Dokoupil, *Pepsi* - pigmento s/ juta, 231 x 390 cm e *Rolex* - pigmento s/ juta, 230 x 390 cm, Grande Tela, 18ª BSP

Além dos três corredores, foi necessário criar "salas anexas", interligadas à *Grande Tela* que abrigaram a produção de artistas com situações especiais, como o dinamarquês Ole Sparring, por enviar cinquenta obras entre pinturas de grande formato e desenhos, e o artista convidado Hirokazu Kosaka, que apesar de mostrar apenas três pinturas sobre papel, cada uma medindo 2 m de largura por 4 metros de altura, também apresentou um vídeo e

uma quinta passagem aberta nos corredores da Grande Tela dava acesso à região das naves laterais onde se localizava o grafite de Carlos Matuk (brasileiro). Esta obra encontrava-se entre as naves com obras de outros dois grafiteiros [...], Waldemar Zaidler e Alex Vallauri com sua instalação *Rainha do frango assado*, uma das obras da XVIII Bienal mais destacadas pela mídia. (POLO, 2006, p. 233)

O sucesso na mídia não foi por acaso, a instalação de Vallauri contou com a presença da atriz de novelas da Rede Globo, Claudia Raia, que atuou como *performer* de *Rainha do Frango*. O público paulista também reconheceu a personagem grafitada que freqüentava as paredes da cidade, só que na Bienal ela se tornou tridimensional, 'vivendo' num espaço de 88m², com direito a carro e móveis de verdade pintados (img. 52).



Imagem 139 Alex Vallauri, *Festa na Casa da Rainha do Frango Assado*, 1985, instalação com mobiliário pintado e carro Monza, 18^a BSP.

Ao lado do espaço de Vallauri no segundo andar, estavam as salas com os *graffittis* de Waldemar Zaidler; as performances 'eletrônicas' de Guto Lacaz; o teatro de luzes e sombras do francês Christian Boltanski; mais adiante a sala de Per Inge Bjorlo, com gravuras em linóleo colocadas entre superposições de metros e metros de borracha escura e a instalação (ou uma imensa escultura) feita com 10.000 sarrafos de pinho, cedro, bétula, *Última Thule*, do norte-americano Edward Mayer (1942). Do outro lado havia a *Cachoeira* de Leda Catunda com 600 x 400 x 700 cm, assim como duas outras pinturas sobre tecido e plástico; a instalação com circuito fechado de TV de Rafael França e as pinturas em objetos do francês Bertrand Lavier (img. 53), entre outros. Ao analisar a planta baixa da exposição, percebe-se que houve a construção desta "nave-central" a que se refere Leirner, com o grande corredor no centro, dedicado à pintura, e ao redor, foram dispostas as instalações em montagens separadas por 'salas' ou divisórias, formando as "naves-laterais". Algumas foram dedicadas à pintura, mais fechadas, com entrada e saída apenas pela *Grande Tela*, como as dos artistas Damish, Bömmels e Sporring; e outras, mais abertas, com artistas como Kosaka, que além das pinturas mostrou um vídeo, Leonilson com objetos e Carlos Matuck com um painel gigante de 600 x 1800 cm mostrando a

imagem de poetas brasileiros facilmente identificados, só que com distorções de perspectiva.

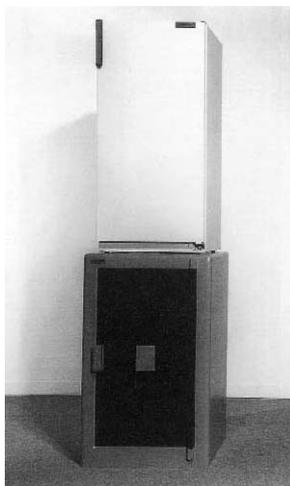


Imagem 140 Bertrand Lavier, *Geladeira e cofre*, 1984, 251 x 70 x 65 cm, 18ª Bienal de São Paulo.

A descrição de Sheila Leirner a respeito do processo de formulação da *Grande Tela* é um exemplo de como a curadoria pode desenvolver um conceito crítico aliado a uma expografia inovadora objetivando explicitar uma questão contemporânea. A farta produção de telas na década de oitenta chegando de diversos países à Bienal e de artistas que não estavam necessariamente engajados em algum movimento ou grupo, aliada a particularidade de serem pinturas em grande formato, favoreceu a curadora em concentrá-las dentro de um mesmo propósito, exagerando ainda mais o apelo visual desta produção artística recente. Disponibilizando as obras de tal maneira para que fossem, não só ‘apreciadas’ pelo público, mas também passíveis de crítica frente à multiplicação visível dessa tendência pictórica, onde abstratos e figurativos, estavam unidos por aspectos da subjetividade.

A discussão entre abstracionismo e figurativismo, recorrente nas bienais de São Paulo e que atravessou várias edições, dividindo prêmios e polêmicas, estava encerrada. A escolha da curadora em apresentar o *Movimento Cobra* em uma das exposições especiais, na busca por um referencial histórico para a produção contemporânea, exemplifica bem essa discussão com relação ao caminho que a pintura iria tomar. O *Movimento Cobra* iniciou em Copenhague (Dinamarca) em 1948, e:

estes artistas buscam: ultrapassar a distinção entre a abstração e a figuração. Chegarão a este resultado com mais ou menos rigor, mas isto permanece a sua intenção profunda. A partir de um certo momento, não serão mais abstratos, mas sua figuração bastante particular não terá nada de anedótico, nem ao menos conservará nada do mundo contemporâneo, nem mesmo do seu ambiente cotidiano. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1985 p. 122)

Evidentemente que optar pela estrutura da *Grande Tela* fez com que os próprios artistas se confrontassem com sua produção frente aos demais, o que causou satisfação para alguns, que tiveram sua produção valorizada no mercado e dissabor para outros. Comenta-se que o ateliê Casa 7 teria sido fechado após a participação dos artistas na 18ª Bienal⁶¹ e, especificamente, Nuno Ramos (apud ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 178) se colocou contrário a esta estrutura expositiva, criticando a curadoria: “o curador, hoje, é o grande autor, a autoria migrou do artista para o curador. O primeiro rebaixamento estilístico ocorreu na Bienal da Grande Tela, em 1985. Foi uma instância muito impositiva e hoje penso que não briguei contra ela como devia.” Será mesmo que a “imposição” veio apenas da curadoria? Até que ponto o que foi exposto na Bienal não foi o reflexo da produção emergente que estava sendo produzida à época?

Essa retomada da pintura pelos artistas foi motivada por muitos fatores. Além de ser uma tendência contrária à arte conceitual produzida intensamente nas décadas de 1960 e 1970, outras questões podem ser levantadas: a revalorização do mercado da arte através de um item facilitador de vendas: a tela, em contraposição à arte conceitual⁶² com sua venda muitas vezes dificultada; um resgate da “autobiografia” (LEIRNER, 1985, p. 14) e da visão particular do artista quanto ao mundo e suas experimentações pictóricas, e a definição de conceitos teóricos formulados por críticos e curadores que ajudaram a alavancar o potencial da pintura. Cada uma destas questões, ou mesmo combinadas, parece que reforçaram a tendência dos anos 1980 a conduzirem a pintura para um patamar de visibilidade maior do que o restante da produção que estava sendo feita no período, como

⁶¹ Programa Acervo: Roteiro de visitas. São Paulo: MAC-USP, 2004. Ficha 39. Disponível em: < <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/39.pdf> > Acesso em: 12 dez. 2009.

⁶² Arte conceitual no sentido amplo de desmaterialização do objeto.

vídeos, *performances*, fotografia, instalações, *site-specifics*, arte pública e etc. que, a propósito, não deixaram de ser produzidos.

É fato que pintores como o norte-americano Julian Schnabel (1951) tiveram uma ascensão comercial repentina, tendo suas telas de grandes formatos, vendidas por até U\$ 75,000.00 em 1982⁶³, apenas 3 anos após sua primeira exposição individual na Mary Boone Gallery, de Nova York. Outras mostras tiveram a pintura neo-expressionista como destaque, entre elas, duas foram com a curadoria de Christos M. Joachamides e Norman Rosenthal, a *A new Spirit in Painting*, na Royal Academy of Art, em Londres (1981) e a *Zeitgeist*, no Edifício Martin Gropius, em Berlim (1982) (BARENBLIT, 2003).

O crítico Douglas Crimp (2005) comentou de forma irônica a maneira como estes curadores conduziram a mostra. Eles solicitaram que oito dos 38 artistas participantes produzissem quatro pinturas cada, com a medida fixa de três metros por quatro, no intuito de criar uma “uniformidade imponente” no átrio do museu, obtendo total consentimento por parte dos artistas (CRIMP, 2005, p. 223). A atitude destes dois curadores visando este tipo de solicitação poderia, aparentemente, se assemelhar à solicitação de Szeemann aos artistas para *tomarem conta da Kunsthalle* em 1969.

Apesar de ambos os curadores intencionarem que os artistas seguissem seus preceitos, os primeiros visaram à adaptação da criação ao suporte sugerido para benefício de uma ideia pré-visualizada de expografia. O segundo propôs uma nova leitura das possibilidades do local expositivo, deixando o artista livre para aceitar ou não a sugestão (quase uma provocação) já que a exposição tratava de processos e questionamentos quanto às convenções e os limites físicos da arte. O fator ‘liberdade criativa’ parece fazer toda a diferença. Se há um exemplo para uma curadoria impositiva, certamente, Rosenthal e Joachamides seriam citados por ‘sugestões’ aos artistas em *Zeitgeist*.

Ainda em 1982, a sétima *Documenta* teve curadoria geral do holandês Rudi Fuchs, que trabalhou em conjunto com outros críticos e artistas: Coosje van Bruggen,

⁶³ Informações obtidas no artigo *Art: Expressionist Bric-a-Brac*, de Peter Hughes, 01 nov. 1982, *Time Magazine*, NY. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,923066,00.html>> Acesso: 07 fev. 2010

Germano Celant, Johannes Gachnang e Gerhard Storck. A edição teve uma inclinação especial para a pintura neo-expressionista com destaque para os *Novos Selvagens* da Alemanha. Conforme aparece em *Arte e seu tempo*, Sheila Leirner cita em diversos momentos de seu livro o impacto desta mostra, que certamente viria a influenciar sua curadoria pouco tempo depois.

Leirner (1991, p. 86) escreveu que a *Documenta 7* havia rompido de forma inteligente “com a tradição das exposições temáticas”, sem “renunciar à mostra teórica.” Substituindo a pesquisa, “pelos procedimentos empíricos, cujo único critério foi a vivacidade da obra hoje.” E que o objetivo da curadoria teria sido “traçar uma espécie de corte transversal na produção artística de 1982 e também colocar em evidência as contradições” que agitavam a época, respeitando “o seu caráter vigoroso, espontâneo e sintético.”⁶⁴ Szeemann e Manfred Schneckenburger foram os curadores das duas *Documentas* anteriores, sendo que ambas as edições tiveram temas e o primeiro organizou uma exposição mais voltada para a arte conceitual, transformando a mostra em ‘100 dias de eventos’ e *performances*, e o segundo deu destaque à fotografia, ao filme e à vídeo-arte.

Leirner não estava mais vendo a importância de oferecer um tema preciso aos artistas convidados e sim, propor um posicionamento crítico que instigasse a formação de uma metáfora para a produção contemporânea. Essa posição talvez explique a amplitude proposital do tema *O homem e a vida*. Leirner (2010, n. p.) complementa:

Naquela época, nem se adivinhava que se pudesse contribuir para transformar uma exposição numa experiência cheia de suspense, emoção e prazer. Teoricamente, um sonho como esse, quando a gente realiza, torna-se uma metáfora. [...] A curadoria era o sonho de realizar no espaço as ideias críticas que antes eu colocava só no papel. Tratava-se de uma espécie de crítica tridimensional, trabalho de arte sobre arte, como uma ópera, uma peça, um concerto.

Apesar da intenção evidente na curadoria de Sheila Leirner de buscar uma equiparação entre a produção internacional e a nacional, como bem citou a crítica

⁶⁴ LEIRNER, Sheila. *Crise? No mundo sim. Na arte, anuncia-se o futuro*. In: LEIRNER. S. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1991, p. 86

Lisette Lagnado (2003) sobre a *Grande Tela*⁶⁵, havia no processo de curadoria outra intenção menos óbvia. Se por um lado estavam os artistas que trabalhavam a pintura como meio expressivo, que foram convidados a participar da mostra pela curadora, por outro, as inscrições deixavam em aberto quais os suportes que seriam usados pelos artistas dos países convidados. Inclusive no ano anterior, 1984, foi aberta pela Fundação Bienal um

concurso no Brasil para que os artistas pudessem inscrever suas obras para seleção, propondo pela primeira vez na história da Bienal um tema com intenção de criar uma unidade na exposição. [...] À medida que as obras foram submetidas, Sheila Leirner pôde constatar que a grande maioria das obras enviadas era, coincidentemente ou não, relacionada com a pintura neo-expressionista. [...] Se a curadora não aprovou todos, aprovou a participação de quase todos os trabalhos inscritos. (POLO, 2006, p. 216-17)

Continuando na citação de Lagnado (2003, n. p.), “quanto à *Grande Tela*, sabe-se que foi muito mais uma afirmação curatorial, municiada de montagem competente, do que um debate estético”. A “afirmação curatorial” que partiu realmente do conceito transvanguarda/neo-expressionismo, na verdade, foi fortalecida pela resposta à produção enviada à Bienal. Além da imposição dos conceitos da curadoria, houve a imposição dos artistas participantes.

Nesse sentido, ao colocar as telas lado a lado, a curadora, através da expografia, estava propondo a abertura do debate daquilo que vinha sendo produzido. O debate não precisa vir apenas da confrontação de estilos ou movimentos, pode surgir da afirmação e multiplicação de uma tendência, visível em diversos países: o ‘retorno’ da pintura. Leirner (2010, n. p.) comentou posteriormente sobre a ausência do ‘debate’ conforme citação recente de Lagnado,

quem não aproveitou a ocasião porque se extraviou nos meandros da “novidade”, convenhamos, com todo o material que ela (a *Grande Tela*) continha, perdeu uma boa oportunidade para uma ampla investigação estética de todas as ordens, desde as mais filosóficas até as mais empíricas.

⁶⁵ LAGNADO, Lisette. 2080: o futuro da história. [2003]

Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1585,1.shl>> Acesso: 21 jan. 2010.

O “debate estético”, ao qual se refere Lagnado, talvez tivesse acontecido se as obras que chegassem ao Pavilhão fossem outras. A busca pela universalidade, comentada pela curadora no catálogo da mostra, afinal, foi alcançada.

Embora as definições mundialização e universalidade possam se confundir em eventos da escala de uma bienal, a “visão universalista”, citada por Leirner, seguiu a definição de Jean Baudrillard. O filósofo selecionado pela curadora pensa que “universalidade” estaria relacionada aos valores, direitos do homem, cultura, democracia e liberdade, em processo de desaparecimento, e que “mundialização – realidade irreversível – é aquela das técnicas, do mercado, do turismo, da informação.” (BAUDRILLARD apud LEIRNER, 2003, p. 116). De fato, a exposição mostrou o desejo de liberdade quanto ao processo artístico, presente em toda a mostra, através da pintura (matérica, gestual, primitiva, subjetiva, selvagem, sem esboço prévio, despreocupada com a anatomia humana) e da democracia, concentrada principalmente na *Grande Tela*, sem privilegiar hierarquias artísticas ou geopolíticas.

Leirner (1985, P. 13) comenta no texto de abertura do catálogo:

Por um fator sincrônico, as ações na época atual seriam as mesmas em diversas partes do mundo. O artista individual, em qualquer parte, NY, Berlim, Tóquio, Belo Horizonte, Paris, confrontar-se-ia não com imposições externas, mas sim com a própria atividade artística, o pensamento, a fé e as realizações humanas. A internacionalização da arte não se daria através da obra de um único artista e sim pela fragmentação de vários artistas (anônimos) representados coletivamente.

Parece que neste parágrafo Leirner quer explicar a *Grande Tela* pela ótica que artistas de diferentes lugares do mundo estariam produzindo um tipo semelhante de arte, no caso a pintura neo-expressionista, sem haver um artista em destaque, mas próximos entre si por suas propostas de produção e suporte utilizado. Proporcionando o que ela chama de uma visão “anti-historicista em relação à identidade do próprio homem” (1985, p.13).

O que não quer dizer que a curadoria tenha sido absoluta ou plena em termos de representatividade desta tendência em destaque na arte. Artistas neo-expressionistas conhecidos pela curadora como os norte-americanos Jean-Michel Basquiat e Julian Schnabel, por exemplo, não estavam presentes na mostra. Isto

indica que a curadoria seguiu, antes de mais nada, suas próprias regras. Leirner (1991, p. 236), de certa forma, explica este fato ao escrever para o catálogo da 19ª edição da Bienal de São Paulo, sendo novamente curadora, que “democracia em arte não é possibilitar uma participação maciça de artistas. É criar condições para que a arte seja representada de uma forma fiel à sua realidade”. Utilizando, “paradoxalmente”, uma orientação “discriminatória e crítica”, quanto aos critérios da curadoria, “para o que está realmente ocorrendo no mundo da arte”.

As inúmeras críticas feitas à proposta expositiva da *Grande Tela*, por artistas e pela imprensa, demonstram que a *expografia tradicional moderna*, como cita Polo, estava muito sedimentada. Talvez, por não terem à época subsídios sobre as questões da pós-modernidade e nem perceberem a intenção de releitura do modelo expositivo utilizado não só no passado, quando as exposições apresentavam apenas telas e esculturas, mas também como certos museus expõem seus acervos. É corriqueiro o comentário, por parte de certos visitantes, sentirem náusea ou tontura devido ao exagero de imagens que preenchem as paredes do Museu do Louvre, por exemplo, dificultando a escolha do olhar numa imagem entre tantas.

A ausência de moldura na maioria das pinturas da *Grande Tela* (img. 54), uma ‘herança’ do modernismo, foi um fator complicador para aqueles que estavam acostumados com este recorte visual da imagem, mas mais do que isso, o abandono da técnica *expografia tradicional moderna*, em troca “da teatralização, do *show*, da exposição-espetáculo” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 179) promoveu críticas. Para entender do que se trata esta técnica expositiva e a exposição-espetáculo é importante explicar as diferentes tendências, tanto na *expografia* – com o aspecto físico da montagem, quanto o aspecto conceitual, com o surgimento da exposição pós-moderna.

Alguns autores utilizam o termo *cenografia*, que pode ser aplicado em uma exposição dentro de um museu ou galeria, e outros, preferem os termos: *museografia*, para montagens especificamente em museus, e *expografia*, para outros espaços. A diagramação das peças no local, a estrutura dos expositores, o estudo das cores, da iluminação e até da circulação do público, conforme as indicações de um projeto definem ambas as atividades. As pesquisadoras Sonia Del Castillo e Maria Violeta Polo empregam tanto o termo *museografia*, como *expografia*, podendo

ambos em determinado momento ser 'neutros' ou 'cenográficos'. Sendo este último, quando há complementação de recursos cênicos do teatro no intuito de contextualizar um ambiente histórico ou temático. As palavras *museografia* e *cenografia* estão catalogadas no dicionário Houaiss, mas *expografia* ainda não.



Imagem 141 A Grande Tela, 18ª Bienal de São Paulo. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo.
Autor: desconhecido.

Maria Violeta Polo explica que nas edições das bienais (até 1983) foram sendo aplicados projetos de expografia que respeitavam a tendência 'cubo branco', desenvolvida na Alemanha e difundida pela Bauhaus, que ela denomina de *expografia tradicional moderna*, no qual o fundo deve ser "anulado", de cor "clara", oferecendo destaque ao objeto exposto. Os espaços devem ser cada vez maiores e conter menos "ornamentos" na decoração (POLO, 2006, p. 28), as obras passam a ter um 'respiro' ao seu redor, mantendo distância umas das outras. Quando há molduras o *passé-partout* fica cada vez maior e as paredes do fundo, mais lisas. As esculturas afastam-se das paredes e ganham mobiliário próprio, como os pedestais que facilitam sua visualização na altura dos olhos e propiciam que o visitante possa circular ao redor da peça (POLO, 2006). A iluminação ideal deve ser 'difusa e homogênea' para eliminar sombras 'duras' ou excessivas.

Polo (2006) também definiu a *expografia moderna italiana*, no qual o fundo “neutro” seria sinônimo de “transparência”, sendo eliminadas as paredes ou painéis, permanecendo apenas uma estrutura em metal ou um painel feito de vidro, oferecendo ao objeto uma sensação de estar suspenso.⁶⁶ Estes dois estilos foram se mesclando ou, conforme a cada edição da Bienal, ganhando maior ou menor destaque de um e de outro. O modelo de *museografia clássica*, com sobreposição das telas do chão ao teto, paredes com fundos coloridos ou com frisos e esculturas muito próximas umas das outras, colocadas sobre as mesas ou próximas às paredes, não foi utilizado nas Bienais de São Paulo por trazer referências à expografia utilizada nos museus antigos.

No entanto, as primeiras edições da Bienal recebiam, na sua grande maioria, telas, mas também gravuras, desenhos, litografias, etc., fazendo com que a arte estivesse formatada em ‘quadrados e retângulos’, ou seja, a forma mais visível, seguida pelas esculturas, que seriam orgânicas ou multiformes. A primeira Bienal de São Paulo recebeu 1.800 obras e a IV Bienal, no novo Pavilhão, 3.800 obras (POLO, 2006). Pode-se ver nas fotos destas primeiras bienais a quantidade de ‘telas’ colocadas lado a lado linearmente ou mesmo bem próximas, sobre expositores relativamente pequenos (img. 55), como precursores do conceito *expositor-parede* utilizado com mais frequência da década de 1960 em diante.

⁶⁶ Um bom exemplo deste tipo de expografia foram os painéis de vidro com base de concreto, projetados pela Arq. Lina Bo Bardi para expor as telas na abertura da sede do MASP, em 1968.



Imagem 142 Vista Geral da III Bienal de São Paulo, 1955, onde pode ser visto a proximidade das obras nos painéis expositivos. ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004.

Outro tipo de expografia é a cenográfica ou *expografia cênica* e valoriza alguns aspectos: iluminação dramatizada com focos direcionados ao estilo de lâmpadas dicróicas e *pin-bin*, luzes negras, coloridas e saturadas; ambientes escurecidos com paredes pintadas de grafite ou preto, para desestabilizar o visitante quanto às proporções do espaço, também muito usado para apresentações de vídeo-arte; inclusão de música, ruídos e sons, aromas e cheiros; sensações térmicas díspares e a participação de atores ou outros profissionais que dinamizam os espaços e propiciam a interação com o público.

Os aspectos citados foram aos poucos sendo incrementados ao espaço expositivo, proveniente ou influenciado pelas instalações dos artistas. “Apela-se para a cenografia quando existe a preocupação de se reforçar alguma ideia inserida no discurso do curador” (POLO, 2006, p. 42) e do artista. Ou ainda visando o conforto do visitante-espectador, no caso da inclusão de poltronas, pufes ou bancos para assistir vídeos com mais de três minutos. Este aspecto cenográfico utilitário, mas não dramatizado, auxilia na visualização da obra, tanto quanto uma boa iluminação no caso de se expor uma escultura. Se o assento terá a aparência de uma confortável

poltrona de cinema ou um sofá surrado irá depender das intenções do artista ou da curadoria em relação ao próprio conteúdo do vídeo.

A expografia da *Grande Tela*, apesar de promover uma aproximação entre as pinturas e juntá-las num mesmo “bloco simbólico real” (LEIRNER, 1985, p. 16), em uma referência à museografia clássica, tinha como base as paredes brancas e lisas da *expografia tradicional moderna*, acompanhada de uma iluminação homogênea e neutra. O impacto da expografia derivou tanto do conteúdo das imagens pictóricas, com contraste de cores, tamanhos exagerados e a concentração de pinturas, quanto pela própria disposição das telas. Leirner e a equipe de arquitetos ao provocar este impacto fogem por centímetros, da expografia tradicional moderna, que incorreria no risco de ‘designar’ as telas como sendo arte moderna, o que afinal não eram. Embora ffo que separa certos artistas da *Grande Tela* entre contemporâneos e modernos é tême.

Há que se lembrar que o país vivia um momento de abertura política, com a presença do presidente ‘eleito’ por voto direto José Sarney na inauguração do evento, o que de certa forma, deixava no ar o sentimento de uma ‘grande festa’ com o encerramento definitivo da ditadura militar. Este sentimento estava presente tanto no texto do catálogo, como no *slogan* “*A Bienal é uma festa*”, definido desde o início pela organização da Bienal, que deveria refletir o “espírito da mostra”, como citou seu diretor Roberto Muylaert (apud FUNDAÇÃO BIENAL, 1985, p. 11). Houve a solicitação à curadoria de apresentar a produção nacional na mostra:

Outra definição importante, estabelecida desde o projeto original, foi de que a 18ª Bienal seria antes de tudo brasileira, mas não só na concepção, projeto e montagem, como no sentido de reservar a maior área possível aos artistas nacionais e às nossas manifestações culturais vinculadas ao espírito da mostra. / Foi assim que surgiram as exposições *Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*, *Turista Aprendiz*, *A criança e o jovem na Bienal*, *Xilogravuras Populares Contemporâneas de Cordel – anos 60/70*, além de uma importante programação musical, integrada ao espírito da exposição.

As quatro exposições citadas ficaram concentradas no terceiro andar. Se comparadas à ‘imponência’ da mostra do segundo andar *Núcleo I – Contemporâneos 2*, com o contraste entre a *Grande Tela* e as instalações ocupando amplos espaços, as outras ficaram ‘minimizadas’. Contudo, as mostras históricas demonstram uma das

atividades específicas da curadoria mais facilmente compreendidas, que é a de formular uma exposição através do recorte na história da arte, definindo tempo, espaço e artistas sob uma mesma característica, seja estilo, movimento, técnica ou referências culturais, decorrentes da localização geográfica e suas influências externas.

A importância das mostras históricas nas Bienais é uma forma de complementar, muitas vezes, a incompreensão decorrente do impacto das mostras contemporâneas: Sheila Leirner explica que “nosso intuito sempre foi estabelecer uma ponte entre o passado e o presente, para possibilitar uma prospecção em direção ao futuro” (LEIRNER, 2010, n. p.), explicando que a Bienal não se resumia à *Grande Tela* e aos *Núcleos Contemporâneos*. Para preencher uma lacuna histórica foi criada a mostra *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades* (LEIRNER, 1985), que de acordo com a curadora conversou com a pintura produzida no período e que o público (das bienais) ainda não tinha tido a oportunidade de ver uma exposição completa do movimento no Brasil, como ocorreu com o construtivismo/concretismo. Estavam presentes na mostra obras de artistas de várias gerações: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Cândido, Portinari, Victor Brecheret, Francisco Brennand, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Iberê Camargo, Xico Stockinger, Carlos Vergara, Vasco Prado, Ivan Serpa, Maria Magliani, Marcelo Grassmann, Jorge Guinle Filho, Renina Katz, Siron Franco, Darel Valença, Glênio Bianchetti, Wesley Duke Lee, Karin Lambrecht, *Fábio Miguez*, *Daniel Senise*, *Luis Gê*, *Nuno Ramos*⁶⁷ e Mario Cravo Júnior, entre 78 artistas.

O público também pode tomar conhecimento que o autor de *Macunaíma* organizou “uma documentação de fôlego sobre a música, as danças, a indumentária e as tradições brasileiras” (BISILLIAT apud FUNDAÇÃO BIENAL, 1985, p. 156) em suas viagens ‘etnográficas’ datadas de 1927 e 1928/29, na companhia da Dona Olívia Guedes Penteado, nome importante para o início do modernismo no país, numa sala especial: *O Turista Aprendiz*. Homônimo ao livro de crônicas de Mário de Andrade, o público teve acesso a 50 fotografias que ele tirou durante suas viagens percorrendo a Amazônia, chegando até os limites do Peru e da Bolívia, e a diversos objetos adquiridos por ele em sua viagem ao Nordeste. Junto com 400 fotos da fotógrafa e

⁶⁷ Os nomes em itálico são de artistas que também estavam presentes na *Grande Tela*.

pesquisadora Maureen Bisilliat foram exibidas a restauração de um filme de quatro minutos feito por Andrade e o documentário *Uma Reviagem à Amazônia 60 anos depois*, dirigido por Bisilliat (1985, p. 156) e rodado por Lúcio Kodato que retrçou “a linha mestra da viagem de Mário de Andrade de 1927”, buscando conhecer como viviam as populações ribeirinhas.

A curadoria da 18ª Bienal enviou aos países convidados o regulamento para participação da mostra em abril do ano anterior, contendo as regras e a ficha de inscrição. Além disto, dezessete artistas foram convidados a participar da bienal: o casal Marina e Ulay Abramovic⁶⁸; os mexicanos Carlos Aguirre, Alejandro Arango, Alberto Gironella com pinturas, Manuel Alvarez Bravo com fotografias e Ricardo Rocha com gravuras; o japonês Hirokasu Kosaka (pintura e vídeo); os norte-americanos Jonathan Borofsky (escultura) (img. 56), John Cage (composições/performance), Ellen Lampert (instalação); os alemães Bernd Koberling, Helmut Middendorf, Hella Santarossa e Salomé (img. 57), todos com pinturas; o argentino Osvaldo Romberg (pinturas) e a iugoslava (croata) Duba Samolec (desenhos e esculturas); distribuídos nos diferentes espaços da mostra, sendo a maioria no *Núcleo I – Contemporâneos 2*, onde estava a *Grande Tela*.



Imagem 143 Visão geral da 18ª Bienal de São Paulo, com destaque para as esculturas de Jonathan Borofsky. Cortesia Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: desconhecido.

⁶⁸ Marina nasceu na Iugoslávia e Ulay na Alemanha.



Imagem 144 Salomé, *Big Surfer* (tríptico), acrílico s/ tela, 250 x 500 cm, 1985 – Grande Tela - 18ª BSP

A coordenação dos Eventos Musicais ficou por conta de Anna Maria Kieffer, que através do conceito *4'33"* de John Cage, elaborou a curadoria *Música e Vida* em torno “das obras interdisciplinares onde gesto, traço e som guardam uma equivalência de valores tão grade a ponto de fazê-los se fundirem entre si”, agitando a programação com shows e palestras no teatro do MAC durante o mês de outubro, no terceiro andar do Pavilhão.

Apesar das *performances*, como *Nightsea crossing*, na qual o casal Abramovic ficou sete horas frente a frente, sentados em uma mesa (img. 58), as intervenções de John Cage e as diversas instalações nas “naves-laterais”, a curadoria de Sheila Leirner colocou a pintura novamente em destaque na arte brasileira, assim como outras iniciativas paralelas praticadas por galerias e coletivos de artistas.



Imagem 145 Marina e Ulay Abramovic, da série *Nightsea crossing* 1981-1986, performance. Fotos John Lethbridge

Além da 18ª Bienal, podem ser citadas outras exposições no período, que foram de extrema importância no país: *Pintura como meio* (1983), no MAC-USP, *Como vai você Geração 80?* (1984) no Parque Lage, no Rio de Janeiro e *Imagens de Segunda Geração* (1987) com curadoria de Tadeu Chiarelli, no MAC-USP (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 172). Em Porto Alegre, a mostra itinerante *Arte atual de Berlim 1987*, pertencente ao Staatliche *Kunsthalle* de Berlim e patrocinada pelo Goethe Institut, foi exibida no MARGS e em outras quatro cidades brasileiras, apresentando pinturas e esculturas de jovens artistas alemães. Algumas telas eram imensas, chegando a oito metros de comprimento, sendo que a maioria delas de artistas neo-expressionistas e dos chamados 'novos selvagens'. A exposição foi muito significativa para a revalorização da pintura no meio artístico, principalmente para aquelas cidades afastadas do centro Rio - São Paulo.⁶⁹

Em artigo sobre os 50 anos da Bienal de São Paulo, Sheila (2002, n. p.) comenta a arte contemporânea e sua relação com a curadoria.

Diante do pluralismo e da interdisciplinaridade da obra de arte, do hedonismo individualista e do fragmentário que transformou a totalidade da arte contemporânea numa espécie de diáspora estética nos anos 80 e 90, uma exposição já não podia ser uma plataforma neutra. Esse chamado "pós-modernismo" trouxe a necessidade de uma compensação curatorial. Era necessário contrabalançar o estilhaçamento que substituiu os movimentos individuais e coletivos de fé com uma orquestração crítica, legível e legítima. Como forma de restabelecer, entre outras coisas, a energia e o entusiasmo extraviados.

Leirner diz, em outras palavras, que se antes os artistas participantes de um movimento poderiam ser facilmente definidos e reunidos sob uma mesma 'vanguarda', com o pós-modernismo, essa habilidade se desfez e aos poucos a figura do curador passou a ser necessária para reagrupar dentro de novos parâmetros, afinidades artísticas. O que irá definir o aumento da atuação de curadores pelo mundo, tanto nas exposições locais ou menores, quanto nas exposições internacionais.

⁶⁹ A exposição também passou por João Pessoa (Espaço Cultural), Brasília (Museu de Arte de Brasília), Blumenau (Fund. Promotora de Exposições) e São Paulo (MASP) entre 1987 e 1988. Um dos aspectos marcantes da mostra foi o container de ferro colocado à frente do MARGS, marcando o aspecto itinerante da mostra e fazendo uma alusão aos grandes formatos das obras.

Apesar de ambos valorizarem a pintura produzida nos anos 1980, há uma grande diferença entre as curadorias de Sheila Leirner, para a 18ª Bienal de São Paulo, e as diversas exposições organizadas por Achille Bonito Oliva, com o tema da *Transavanguardia Internazionale*. Bonito Oliva moldou, através da produção de artistas italianos, seu conceito crítico, adaptando-o para exposições com ênfase na nova pintura que estava sendo produzida, indo na corrente contrária às manifestações conceituais estabelecidas na década de sessenta e setenta. Leirner optou por mostrar na bienal a produção que estava sendo feita à época, contudo, oferecendo uma nova leitura para esta produção através de uma expografia específica para as pinturas na *Grande Tela*⁷⁰. Ao contrário de Oliva, ela não descartou outras produções contemporâneas, propondo que também estivessem presentes na mostra, embora ocupando espaços com menos destaque, como por exemplo, *Entre a Ciência e a Ficção* e *Vídeo Arte uma Comunicação Criativa*. Outros exemplos, como instalações e *performances*, estavam diluídos entre as pinturas, que não estavam concentradas apenas nos três corredores do segundo andar, mas ocuparam uma grande parte do térreo e primeiro andar do Pavilhão da Bienal.

Vendo o catálogo da exposição desta 18ª edição, calculando que foram expostas em torno de 2.400 obras, contando com a participação de 400 artistas⁷¹ de 46 países, pode-se perceber que uma mostra nestas proporções possui um fator de risco elevado quanto a sua proposta curatorial. Se fosse possível quantificar um índice de variação entre as expectativas formalizadas pelo regulamento da curadoria e o resultado obtido, talvez este índice fosse alto. Explicando melhor, o regulamento da Bienal sugere uma reflexão sobre *O Homem e a Vida*, através das “tendências significativas da arte atual”, separando a mostra em dois núcleos. O primeiro, *Núcleo I*, propõe uma confrontação sobre a “pluralidade dos *media* e linguagens”, e o segundo, *Núcleo II*, “destinado a apresentação de exposições de artistas ou movimentos que trouxeram uma contribuição significativa ao desenvolvimento da arte contemporânea” (FUNDAÇÃO BIENAL, 1985, p. 260).

⁷⁰ A Grande tela está presente no Núcleo I – Contemporâneos 2, conforme o catálogo. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **18ª Bienal Internacional de São Paulo**. Catálogo geral. São Paulo, 1985.

⁷¹ Id. *ibidem.*, p. 11.

O tema *O homem e a vida*, por si só é bastante abrangente. Embora o regulamento esteja claro, o caminho que a ficha de inscrição irá percorrer até a montagem da exposição, passará por filtros interpretativos dos curadores e das comissões organizadoras dos países convidados, que por sua vez irão determinar quais artistas se 'encaixam' na reflexão sugerida e quais serão as obras escolhidas. Curiosamente a curadoria se fragmenta para depois ser reconstruída. Um jogo de quebra-cabeças complexo no qual as 'peças em branco' serão enviadas, desenhadas e, posteriormente, devolvidas e montadas.

Os três corredores da *Grande Tela* contabilizaram por volta de 222 telas⁷². A intenção da expografia foi agregar nela artistas que estavam alinhados com o neo-expressionismo, mas como também havia telas distribuídas no primeiro andar, no *Núcleo I Contemporâneos 1*, e no segundo andar, *Núcleo I Contemporâneos 2*, algumas facilmente confundidas com o neo-expressionismo, a disposição geral propiciou certa confusão de quais os artistas faziam ou não parte deste movimento. Provavelmente o folheto distribuído na entrada da mostra, que apresentava o circuito sugerido para o visitante explicasse melhor a disposição das obras e suas relações com os movimentos artísticos.

A curadoria de Bonito Oliva para a *Transavanguardia* com seus cinco artistas teve um fator de complexidade diferente em relação à de Sheila Leirner. Não só pela proporção das mostras e pelo número de participantes, mas pela reduzida interferência externa de opiniões e interpretações. A complexidade da exposição de Oliva está em sua inovação teórica a respeito dos artistas aos quais ele inseriu num 'movimento'. É uma prática curatorial pré-definida, em que o curador tem plenos poderes sobre a definição dos artistas e de suas obras na exposição, diferente do que uma prática em que o curador necessita reagrupar ou remanejar as obras, trabalhos, instalações, etc. adequando-as a um conceito, conforme elas chegam ao local expositivo. São duas formas diferentes de conduzir uma curadoria. Leirner, em conjunto com a Fundação Bienal, convidou ainda dezessete artistas para participarem da mostra, numa forma de garantir a presença destes artistas, independente das

⁷² Número aproximado, pois esta informação não se encontra no catálogo.

escolhas feitas pelos países convidados. Isto demonstra uma intenção de fechar um conceito e proporcionar uma visualidade da ideia central da exposição.

As curadorias propostas por Walter Zanini e Sheila Leirner para as Bienais, assinalam um período de transição em que o curador se liberta do modelo expositivo de representações por países e começa a se encaminhar na direção da prática curatorial fundamentada na autoria. Na qual o curador exerce livre-arbítrio sobre suas posições conceituais, definindo não só os temas, mas também os artistas e até obras específicas. Hoje, é possível observar essa autonomia nas inúmeras curadorias de bienais pelo mundo, que abandonaram o modelo de representações artísticas, apresentando a concepção do curador ou da equipe de curadores.

Essas bienais se aproximaram da proposta da *Documenta*, não necessariamente da primeira, em 1955, com caráter mais histórico, quando Arnold Bode buscou resgatar a importância da vanguarda modernista considerada “arte degenerada” pelo nazismo, mas das subseqüentes e, sobretudo, da quinta, de 1972, com curadoria de Harald Szeemann. As bienais adquiriram um formato menos ‘exposição universal’, para tornarem-se mais conceituais, apresentando as tendências da arte através de critérios expositivos complexos e metáforas críticas. “[...] a década de 1980 é lembrada pela ascensão da figura do curador – que nos anos 1990 iria consolidar seus superpoderes, de par com o aumento do número de ‘exposições assinadas’, no Brasil e no mundo.” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 173).

2.3 Jean-Hubert Martin: tentativa de subverter a ordem.

As bienais, desde seu início em Veneza, tinham o propósito claro entre tantos outros, de apresentarem a nova arte que estava sendo produzida não só no país anfitrião da mostra, como também dos convidados. Esta aceção 'internacional' esteve presente e acabou por gerar novos mercados de arte em países que antes não tinham uma formatação específica voltada para o circuito internacional. Por outro lado, a partir do final dos anos 1970, começaram a surgir exposições com caráter internacional, no sentido de expor artistas de outros países, embora suas curadorias não visassem uma abrangência mundial. A intenção era trabalhar os conceitos críticos ao redor de um tema apresentando artistas que se aproximassem do tema, sem preocupação com a origem dos artistas.

A própria *When Attitudes Become Form* pode ser um exemplo deste tipo de exposição, pois havia artistas europeus junto com norte-americanos, mas nenhum artista conceitual da América Latina entre os participantes. Não era a intenção de Szeemann fazer um mapeamento dos artistas conceituais dispersos pelo mundo, mesmo assim, sua exposição contou com mais de sessenta artistas, número bem elevado para uma exposição relativamente pequena.

Esse condicionamento de muitas exposições apresentarem apenas artistas do eixo-internacional, restrito à América do Norte e alguns países da Europa, tem uma relação direta com a hegemonia cultural. Mas outros fatores foram determinantes na época (para que as exposições fossem mais concentradas): a dificuldade de deslocamentos para países mais afastados do 'eixo'; desequilíbrio quanto ao volume de informações (revistas, catálogos, livros, artigos) sobre a atuação dos artistas em países do 'centro', comparados aos residentes nos países 'periféricos'⁷³ (designados terceiro mundo até a década de 1990); restrições políticas, como as ditaduras na América Latina e o fechamento dos países do bloco comunista-socialista impedindo contatos, informações e participações presenciais; reduzida participação dos países

⁷³ O termo *periférico* sempre possui alguma relatividade. Aquele que está no centro, pode ser periférico em relação à outra instância, por isto as aspas. Nesta pesquisa, buscou-se empregar os conceitos de *centro* versus *periferias* geopolíticas do que *ocidentais* e *não-ocidentais* utilizados por Jean-Hubert Martin e outros autores.

'periféricos' no mercado de arte internacional, em termos de aquisições em leilões e galerias; cotações mais baixas de artistas fora do 'centro' e, conseqüentemente, menos interesse por colecionadores e museus, assim como, menos peças desses artistas nos museus mais visitados ou com as maiores coleções. Estes fatores evidenciaram que nos países dos centros econômicos, o campo da arte se encontrava em situação de autonomia, e que nos países 'periféricos', a situação era de fragilidade, ou melhor, de autonomia relativa.

O mecanismo que foi articulado nos EUA dentro do campo da arte para propiciar que um artista norte-americano, no caso Robert Rauschenberg, ganhasse pela primeira vez o Leão de Ouro na Bienal de Veneza em 1964, demonstrou o quanto foram necessárias conexões, entre galerias do EUA e Europa (BUENO, 1999). Auxiliaram neste mecanismo, o apoio financeiro de órgãos governamentais, através do NEA, para estimular a produção e a crítica de arte, e as aquisições, por parte de colecionadores e museus, não só de arte moderna européia, mas também dos artistas nacionais, principalmente depois da celebração do expressionismo abstrato e da arte *pop*. Se não fosse pelo fortalecimento do campo artístico nos EUA, provavelmente, as exposições 'internacionais' continuariam tendo, em sua maioria, apenas a participação de artistas europeus.

O Brasil fortaleceu seu campo da arte, efetivamente, com o modernismo, desencadeado pela Semana de Arte de 1922. A criação dos museus voltados para a arte moderna; a ampliação do número de colecionadores; o estabelecimento do evento Bienal de São Paulo; a ampliação dos cursos acadêmicos de arte; a inauguração de algumas galerias; a força dos grupos artísticos e a atuação da imprensa, divulgando e criticando os acontecimentos relacionados à arte no país, propiciaram que o campo da arte fosse constituído por uma diversidade de agentes. Quanto maior a diversidade de papéis no campo, de forma a criar uma rede estruturada de instituições e agentes atuantes, maior sua possibilidade de autonomia (HEINICH, 2008).

Apesar de toda esta movimentação nas artes propiciando uma autonomia relativa do campo, o destaque alcançado por artistas brasileiros, através de reconhecimento e premiações fora do país, foi mínimo se comparado à repercussão dos artistas norte-americanos no mesmo período. Exceto por alguns nomes, não

houve uma maior inserção de artistas brasileiros no mercado de arte internacional, demonstrando uma dificuldade da arte produzida nos países considerados 'periféricos' atingir uma equiparação no circuito internacional da arte.

Pode-se dizer que além das questões citadas anteriormente e as relacionadas à autonomia do campo artístico, o próprio cenário da arte ainda estava delimitado por circuitos mais fechados, propiciando poucas trocas internacionais entre os artistas. As vanguardas artísticas em torno das questões do modernismo estavam restritas aos ambientes onde elas estavam acontecendo. As distâncias geográficas delimitavam os contatos, tanto quanto às divergências políticas. Com exceção das bienais e da *Documenta*, as exposições de artistas modernos, mesmo as poucas de inclinação internacional, como as mostras dos Surrealistas em Paris e Nova York, por exemplo, não tinham a intenção de apresentar a produção mundial ou periférica até a década de 1970.

O crítico Thomas McEvilley (2000, p. 358) comentou que havia uma tendência de as exposições seguirem o modelo preponderante das exposições 'modernistas' nos espaços tidos como "cubo branco". Se no modernismo havia a intenção de expor apenas uma ideologia, de caráter universalista, com o surgimento das questões levantadas pela pós-modernidade, o relativismo "das atitudes ocidentais" e o pluralismo existente na arte de diversos países, poderiam ser apresentados em uma mesma exposição, não universalista, e sim, de caráter global. McEvilley usou como exemplo de exposição pós-moderna *Magiciens de la Terre*.

2.3.1 *Magiciens de la Terre* e as fronteiras (in)visíveis.

A exposição citada por McEvilley aconteceu no Centre Georges Pompidou e no Grande Halle - La Villette, em Paris, de maio a agosto de 1989. A mostra teve curadoria do francês Jean-Hubert Martin, auxiliado por uma equipe de curadores, entre eles Mark Francis, apresentando trabalhos de 50 artistas dos chamados 'centros' da cultura contemporânea e 50 artistas das margens culturais. Muitos desses trabalhos foram produzidos especialmente para a exposição.

O conceito para a exposição de Jean-Hubert Martin (2000, p. 348) partiu da constatação dele sobre a arrogância impregnada na cultura ocidental de ter como certo que só existe criação em artes plásticas no ocidente e que, sendo este o detentor de tecnologias de ponta, deveria ser considerado superior aos demais povos. Ao mesmo tempo em que o discurso dos ocidentais fala em não haver diferenças entre as culturas, não aceita a produção procedente do 'Terceiro Mundo' ou dos países 'periféricos' como estando "em pé de igualdade com nossas vanguardas", principalmente no caso das artes, sendo que em outras instâncias da cultura, como música, teatro e literatura, estas seriam mais facilmente aceitas.

Outra questão recorrente salientada por Martin é que nas exposições de outros povos não ocidentais, a tendência era mostrar objetos de culturas já extintas. Por exemplo, apresentando a arte pré-colombiana quando a exposição tratasse de arte latino-americana, como se não existisse produção atual. Martin (2000) percebeu a negação do termo "contemporâneo", como se seus autores não estivessem vivos e a única arte de países 'periféricos' que interessaria ao ocidente seria aquela dos antepassados, exceto para alguns poucos 'intelectuais e estudiosos' que ainda teriam interesse em pesquisar as produções recentes de determinados países

Martin (2000, p. 348-49) comentou que poderia ter articulado uma exposição em que a abordagem seria feita apenas com artistas "não-ocidentais", mas para ele isto incidiria em se juntar àqueles que "criam guetos e categorias etnográficas quando o que importa é afirmar sua existência no presente." Por isto definiu esta repartição por artistas com produção contemporânea, sendo 50 'ocidentais' e 50 em situação 'periférica', justificando que a escolha dos ocidentais, tentou privilegiar artistas desconhecidos (apud BUCHLOH, 1989), embora esta definição seja muito relativa no sistema da arte. Pode-se dizer que eram desconhecidos do grande público, acostumados aos artistas modernos, mas não dos críticos, já que alguns artistas tinham participado de mostras importantes.

Essa separação prévia entre os artistas "ocidentais" e "não ocidentais" foi um reflexo da divisão geopolítica do mundo estabelecida após a Segunda Guerra, entre os blocos comunista e capitalista, ou em primeiro, segundo e terceiro mundos. Como um bom exemplo de que estas premissas não funcionam, McEvelley (2000) citou a situação do Japão na época, participando geograficamente do bloco oriental, mas

não sendo do segundo mundo, seus artistas ficariam situados em qual dos segmentos? E além das questões geopolíticas, haveria as questões de mestiçagem cultural, que impossibilitariam esta divisão bipartida de funcionar (McEVILLEY, 2000).

De certa forma, Jean-Hubert Martin (apud BUCHLOH, 1989) tentou explicar que esta capacidade de conseguir ser totalmente isento de parcialidade na definição dos artistas, estando ele numa situação central, seria impossível de ser realizada. Haveria aspectos de sua sensibilidade artística incutidos em sua própria história, tanto quanto na história de cada um dos especialistas que colaboraram na curadoria e ele ainda justificou que, por se tratar de arte, envolvendo aspectos visuais e sensoriais, sempre se estaria olhando através da perspectiva cultural de cada um.

Ferràn Barenblit (2003, p. 275) comentou, que “Jean-Hubert Martin foi o primeiro curador que, numa escala ambiciosa, deu uma visão elevada da criação global superando a hegemonia da arbitrariedade do ocidente”, explicando que a exposição abandonou o modo de ver os artistas de outros países através da visão colonialista, usual até então, promovendo uma igualdade de condições expositivas.

Essa exposição, e sua tentativa explícita de propor um novo modelo expositivo, foi marcante sob muitos aspectos. Entre eles, definiu a importância do papel da curadoria, como sendo necessária para exposições regidas pelo pluralismo (religioso, artístico, político), nas quais não haveria apenas uma ideologia presente, representada por uma vanguarda artística, mas, através das obras, diferentes ideologias seriam colocadas lado a lado, como foram na de Jean-Hubert Martin.

Outro aspecto relevante, é que a exposição apresentou a produção de artistas que estavam à margem do circuito internacional da arte, provenientes de países da África, da Ásia, América Latina e da Oceania. A escolha destes artistas foi propositalmente diferente do formato utilizado pelas bienais, que aplicam o modelo de representações artísticas, em que os comissários ou os comitês organizadores de cada país são os responsáveis por decidir quais os artistas que irão participar da mostra. Os artistas foram definidos de forma conjunta entre os curadores da mostra e *experts* das localidades onde os artistas viviam. Martin (2000) salienta que haveria um ‘risco’ nessas escolhas feitas pelos especialistas locais, mas que isto estava previsto no projeto. O curador estava querendo fugir de uma situação recorrente percebida por

ele nas bienais⁷⁴ em que os comitês enviavam artistas que eles achavam ser interessantes ou adequados para serem expostos em exposições com visibilidade internacional. Havia uma mediação com intenções ideológicas que Martin gostaria de minimizar, através de conversas e trocas com esses especialistas, no qual as decisões seriam tomadas em conjunto.

A situação delicada que envolve arte e religião foi um dos aspectos centrais da curadoria. Nas palavras de Martin: “quando é antiga, a arte religiosa é valorizada. É pacífico o reconhecimento de haver ela engendrado as maiores obras-primas da humanidade. Em compensação, é suspeita quando contemporânea.” (1998, p. 519). Martin quis questionar a visão modernista que, decorrente do pensamento marxista, eliminaria superstições e religiosidade não oferecendo espaço para a arte produzida com intenções religiosas na atualidade. De acordo com ele, o museu de arte moderna havia se tornado um obstáculo para apresentar a arte produzida em locais “não-ocidentais”, por não estar em sintonia com as intenções de ruptura (religiosa e política) da modernidade. Martin (1998, p. 520) ainda complementa que “quando os aborígenes vêm ao museu executar um ritual, sabem perfeitamente o que fazem e o fazem com a convicção de que a defesa de seus direitos passa pelo reconhecimento cultural”⁷⁵, a propósito de certas críticas recebidas por ele, quanto a esses artistas estarem sendo “pobres vítimas do consumo cultural” pelos ocidentais.

Um último aspecto peculiar dessa exposição, dizia respeito, justamente, à situação de exotismo que certos objetos de culturas ‘não-ocidentais’ alcançam em culturas ‘ocidentais’, demonstrando, em geral, um ponto de vista do ‘colonizador cristão’ que, por não aceitar outras formas de religiosidade, classifica como sendo exótico tudo aquilo que faz parte de outros cultos ou, simplesmente, daquilo que não compreende. Deste modo, o objeto produzido com duplo sentido, religioso e artístico, na pós-modernidade, poderia ‘ser aceito’ como tal e exposto em museus, distanciando-se do sentido de exótico. Evitando a tendência de atribuir a esses objetos qualidades apenas estéticas, através do julgamento formalista baseado na

⁷⁴ Jean-Hubert Martin foi curador geral da Bienal de Paris em 1985.

⁷⁵ Em 1982, a Bienal de Sidney apresentou um ritual de vários dias com ‘aborígenes’ australianos, seguido de uma pintura feita com areia sobre o chão. Este ritual chamou a atenção de críticos e curadores presentes, que acabaram convidando-os a participarem de outras mostras, como a 17ª Bienal de São Paulo (1983), esta através do comissariado australiano, e a *Magiciens de la Terre* (1989) e a *5eme Biennale d’Art Contemporain de Lyon* (2000), ambas com curadoria de Jean-Hubert Martin.

cultura do ocidente, como aconteceu em muitas exposições. De acordo com Thomas McEvelley (2000, p. 363-4):

A sensação de que sua própria cultura não define um modelo válido para todas as culturas restantes, e que este não é mais do que uma postura entre outras (tantas), constitui a essência da mudança de opinião que se chama pós-modernismo, pelo qual todas as comunidades de gosto se relativizam.

Em 1984, o MoMA-NY organizou a mostra *Primitivism: in twentieth century art*, com artistas europeus que teriam recebido influência da 'arte tribal' através da produção de artistas da África e da Oceania, exibida numa mostra ocorrida na Europa em 1906, em que as obras, a maioria delas, não tinham data nem assinatura. Entre os artistas influenciados pela 'arte tribal' estavam Gauguin, Picasso, Brancusi, Klee, Modigliani, Giacometti, Moore e Lipchitz. O que se percebe neste tipo de curadoria é uma necessidade de rotular aquilo que vem de fora como sendo 'primitivo', 'selvagem' e 'exótico', que na visão do europeu 'colonizador' e 'civilizado', seriam os outros povos. McEvelley ressalta que esse tipo de abordagem é determinante para definir a ideologia contida na exposição, que neste exemplo, seria modernista, por sua visão unilateral de definições sobre arte e a incompreensão das origens de onde ela é produzida. Para McEvelley (2000, p. 365) existiria outra abordagem de exposição, a pós-moderna:

a estratégia da exposição pós-moderna parte do descobrimento de que as categorias e os critérios não possuem validade inata - e sim que a validade lhes é atribuída - e que sua transgressão pode ser, por tanto, um caminho até a liberdade. Em termos de cultura da exposição, revisita a possibilidade de que os homens exponham a outros homens o que seja, e pelos motivos que sejam, sempre que os motivos encontrem eco no grupo ao qual se dirige. A exposição pós-moderna não intervém nas lutas sobre as ideias de qualidade, de prioridade ou de centralidade histórica. Graças a ela, diferentes designios, diferentes designações e padrões de qualidade podem se juntar sem que um predomine ou se imponha sobre o outro.

O projeto de apresentar trabalhos de artistas de países 'periféricos', sem transformar a exposição num panorama de objetos simplesmente exóticos (visto que este critério parte do olhar de quem vê a exposição) deve ter sido um desafio para a curadoria de Jean-Hubert Martin. *Magiciens de la Terre* se transformou numa

experiência expositiva que acabou gerando diversas polêmicas, justamente por apresentar uma visão pluralista da arte.

Ao incluir, no catálogo da exposição, o artigo escrito por McEvelley, *Abrir a armadilha. A exposição pós-moderna e Magos da Terra*, o curador resolveu uma parte desse desafio, uma vez que o crítico norte-americano apresentou as diferenças entre dois modelos expositivos, o moderno e o pós-moderno, e ainda explicou o importante papel da exposição dentro das sociedades.

A outra solução que Martin apresentou, foi quanto ao próprio tema da exposição, centrado na magia da arte. Seguindo no seu raciocínio, esse universo relacionado ao misticismo, superstição e religiosidade, em teoria, não poderia ser incluído na exposição moderna, pois iria contra seus preceitos ideológicos. Porém, ao apresentar diferentes manifestações artísticas vinculadas aos códigos de acesso, pertencentes e compreendidos por um grupo social, ele resolveu a outra parte do desafio, propondo uma exposição pós-moderna com obras de cunho místico ao lado de outras, sem esta conotação.

Para Martin (2000), o momento de criação no qual o artista está envolvido, circunda questões 'ritualísticas', fornecendo transcendência aos objetos criados. A arte, segundo ele, seria uma atividade que ocupa em nossa sociedade o lugar consagrado ao espiritual e ao metafísico, aquilo que transcende o material ou o racional. O artista estaria então, trabalhando com questões metafísicas.

Por isso, não houve a intenção de Martin em incluir objetos folclóricos ou de artesanato na exposição, porque estes seriam resultado das repetições de algo previamente definido como tal, seguindo um padrão de execução, que justamente evitaria proposições criativas. Reside nesta questão, a grande dificuldade de quem não conhece uma cultura, ao entrar em contato com ela, conseguir identificar a diferença entre aquilo que é reproduzido, daquilo que é criação individual ou coletiva, ainda mais em culturas que não diferenciam artista de artesão.

Martin sabendo disso buscou informações junto a antropólogos e etnógrafos, para evitar que a exposição mostrasse objetos de caráter artesanal (apud BUCHLOH, 1989) ou ainda, que os objetos relacionados a determinados cultos fossem mal-entendidos, visto que a exposição não se propôs em apresentar muitas explicações

didáticas. Quanto à museografia, exceto as informações no catálogo, não havia dados técnicos ao lado das obras.

Perguntado por Buchloh sobre a questão da contextualização dos objetos, retirados de seus locais originais e apresentados no Centro Gerorges Pompidou, Martin (1989), explica que uma pintura de Rembrandt também foi deslocada de seu contexto, ao ser exposta em um museu Francês, ou seja, o ocidental também utiliza práticas de deslocamento no tempo e no espaço de sua própria produção artística.

Mesmo assim, como uma forma de resolver a apresentação de trabalhos de outras culturas, a curadoria se preocupou em convidar artistas que pudessem realizar seus trabalhos ou seus projetos nos dois locais expositivos. Citando, por exemplo, a sul-africana Esther Mahlangu (1935) (img. 59), que executou sua pintura em uma casa especialmente montada na exposição, semelhante às de sua comunidade, e um grupo de artistas da comunidade Yuendumu, da Austrália, que realizaram uma pintura de chão com areias coloridas. Estes dois trabalhos ficaram próximos de um círculo pintado com terra, feito por Richard Long em uma parede.



Imagem 146 Esther Mahlangu, executando a pintura de uma casa, (esq.). Bowa Devi, Nahini-Womem Serpents, 1988 (dir.), guache sobre papel, 22 x 30 inches, Magiciens de la Terre.

Dos cem artistas participantes da mostra⁷⁶, muitos já tinham sido incluídos nas Bienais de São Paulo da década de 1980: o casal Marina e Ulay Abramovic, Jean-Pierre Bertrand, Christian Boltanski, Daniel Buren, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Hans Haacke, Anselm Kiefer, Cildo Meireles, Miralda, Nam June Paik, Sarkis, Krystof Wodiczko. Pela lista de nomes é possível perceber uma variedade de suportes utilizados pelos artistas, assim como linhas de trabalho bem diferenciadas: pintores

⁷⁶ Alguns artistas estavam participando em sistema de dupla e trio, somando no total 106 artistas.

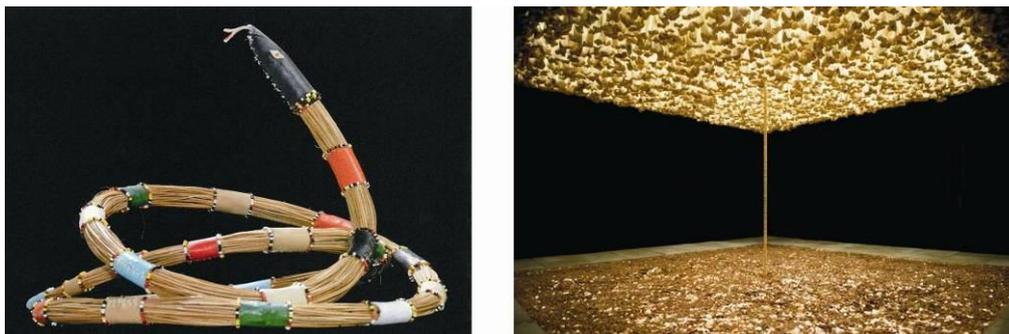


Imagem 148 Mestre Didi, escultura (esq.). Cildo Meireles, *Missão/Missões: como construir uma catedral*, 1987 (dir.), aproximadamente 600 mil moedas, 800 hóstias, 2.000 ossos, 80 pedras e tecido; 235 x 600 x 600 cm; Daros Latinamerica Collection, Zurique; © Cildo Meireles, foto: Tate Photography

Além do posicionamento crítico de Cildo Meireles sobre a religião cristã, o suíço Daniel Spoerri (1930), também apresentou um trabalho irônico, na obra *The Hidden God* (1987) (img. 62), que mostrou uma tapeçaria modificada com a imagem de Jesus, no qual o sangue de suas mãos sairia por uma torneira, desmitificando a imagem de santos que choram em quadros e esculturas de certas igrejas.



Imagem 149 Daniel Spoerri, *The hidden God*, 1987, materiais diversos sobre tapeçaria, 47 x 49 x 13 inches, *Magiciens de la Terre*. Foto: Art in America.

Alguns artistas alcançaram reconhecimento internacional, após a visibilidade que *Magiciens de la Terre* obteve, sendo convidados por outros curadores para participarem de exposições e bienais, como os zairenses Bodys Isek Kingelez (1948) e

Chéri Samba (1956) (img. 63), os chineses Huang Yong Ping (1954) e Dexing Gu (1962) e o russo Ilya Kabakov (1933) (img. 64).



Imagem 150 Chéri Samba, *Le espoir fait vivre*, 1988, óleo sobre tela, 45 x 57 inches, *Magiciens de la Terre*.

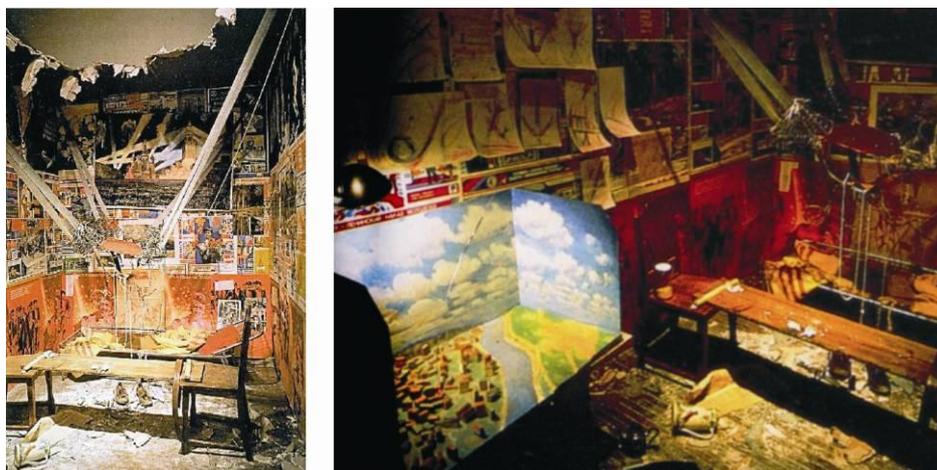


Imagem 151 Ilya Kabakov, *The man that flew into space from his apartment*, 1981, materiais diversos, *Magiciens de la Terre*. Foto: Art in America.

Enquanto Marina Abramovic caminhou pela milenar Muralha da China em seu vídeo *Grey, Grey is the Sky, are you riding a jade dragon in the void* (1988) (img. 65), outra muralha, bem mais jovem, de Berlim, se desmanchou num simbólico fim do comunismo em 1989, no mesmo ano da exposição. Estas divisões geopolíticas foram sendo deixadas de lado e hoje, parecem até caricatas, embora ainda persistam através de novas 'demarcações geográficas'. Cai o muro de Berlim, mas os aeroportos da Europa e EUA se fecham cada vez mais para estrangeiros dos países economicamente instáveis. As cercas de San Diego – Tijuana erguem-se e espalham-

se pelo mundo, como bem presenciou o artista Geoffrey James em seu díptico *The fence at Tijuana*, 1997.



Imagem 152 Marina Abramovic, *Grey, grey is the sky. Are you riding a jade dragon in the void*, 1988, parte da performance, *Magiciens de la Terre*.

Por sua tentativa de subverter uma ordem estabelecida quanto ao formato das exposições e apresentar a arte contemporânea por uma visão “não-eurocêntrica” (BARENBLIT, 2000, p. 275), a mostra com curadoria de Jean-Hubert Martin foi o ponto de partida para que outros curadores passassem a incluir a produção da África, América Latina, Ásia, Oceania e Oriente Médio em suas pesquisas e exposições.

2.3.2 *Partage d’Exotismes*, a questão do olhar.

Dez anos depois de *Magiciens de la Terre*, Jean-Hubert Martin foi convidado a conceber a curadoria da 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, em 2000. Nesta edição, o curador desenvolveu o tema *Partilha do Exotismo*, como uma forma de situar as questões daquilo que é estranho para quem vem do estrangeiro, e ao mesmo tempo, banal para quem pertence ao local, ou seja, “o exotismo é antes de tudo uma questão do olhar. [...] ele então é, a princípio, inerente à obra. O exotismo depende de uma perspectiva que a ele é exterior.” (MARTIN, 2000, n. p.). Continuando nas palavras do curador, percebe-se uma tentativa utópica de

equiparação entre as culturas: “a partilha do exotismo igualitário e recíproco poderia funcionar num mundo onde os poderes são equilibrados.”

Martin enfatiza em seu texto de abertura da bienal, o quanto ele se sente incomodado com o fato dos europeus, principalmente os franceses, não assimilarem na atualidade vernáculos de outras línguas aos seus dicionários, mas por outro lado, no passado, impuseram suas línguas (ou a sua língua) aos povos colonizados pelos europeus. Uma tática clara de subordinação do dominado ao dominante.

O curador acredita que buscar uma arte com pureza étnica e estilística é perda de tempo, pois para Martin a arte é uma série de apropriações e mestiçagens, de contatos e influências, não sendo isto um fenômeno recente, mas que sempre esteve presente na produção artística e na cultura.

Partage d'Exotismes foi uma mostra que teve apoio de uma equipe de antropólogos e, de acordo com os diretores artísticos Thierry Prat e Thierry Raspail, de certa forma “consagrou a vitória da antropologia sobre a estética artística” (MARTIN, 2000, n. p.). Comentário pronto para gerar novos questionamentos e até polêmicas na arte contemporânea, por outro lado, torna evidente que a transversalidade está presente na arte contemporânea.

Ao ver o catálogo, no segundo volume dedicado às imagens e pequenas explicações sobre os trabalhos dos artistas, nota-se que houve uma preocupação muito grande de tornar claro para o público que a exposição teve uma abordagem antropológica. Além da produção recente dos 137 artistas participantes, a curadoria inclui 23 objetos confeccionados em diferentes épocas e lugares, que serviam aos mais variados propósitos e que estavam acompanhados de textos explicativos com uma abordagem histórica e antropológica.

Estes objetos foram ‘costurando’ a exposição, estabelecendo relações explícitas e implícitas com a produção dos artistas, gerando questões sobre misticismo, morte, ciência, sexualidade, fertilidade, natureza e etc. Por exemplo, as tatuagens de um legionário da Primeira Grande Guerra, que teve partes de sua pele guardadas depois de morto, estabeleceram uma relação direta com artistas que utilizam a tatuagem como suporte de seus trabalhos. Entre eles, Wim Delvoye (1965), que utiliza pele de porcos para seus desenhos, Gérald Minkoff (1937) e Muriel Olesen (1948), que fotografam as tatuagens de pessoas numa disposição que os desenhos adquirem

novas mensagens e Hans Neleman (1960), que registra as tatuagens da comunidade Maori da Nova Zelândia, com forte carga identitária.

Outro objeto, uma máscara de gás utilizada pelo exército inglês, também da Primeira Guerra, estabeleceu relações mais formais quanto às outras obras, fazendo referência à fragilidade humana escondida por trás das máscaras e à necessidade do ser humano de fazer parte de um padrão estético. Esta última relação, aparente no trabalho de Orlan (1947), em uma série de fotografias: *Refiguration – self – hybridation* (nº 1-2-4-12) (1998) (img. 66), que mostram o próprio rosto da artista transformado em máscara, lembrando as deformações cranianas pré-colombianas e os sacrifícios africanos, entre outras metamorfoses praticadas por diversos povos; e uma série de esculturas feitas por Willie Cole (1955), que utiliza diversos sapatos para formar o 'rosto' de uma mulher em *Jo Ann* (1994) ou diversos secadores de cabelo para criar uma *Máscara do vento Leste* (1990) (img. 66).



Imagem 153 Máscara de gás (esq.); Orlan, *Refiguration-Auto-hybridation*, 1998, fotografia (centro); Willie Cole, *Wind Mask East*, 1990, secadores de cabelo e Jo Ann, 1994, sapatos femininos (dir.).
Imagens do Catálogo da 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, 2000.

Na linha explícita de relações, havia uma antiga máquina registradora que estabeleceu vínculos 'monetários' com os trabalhos dos artistas: Dean E-Mei (1954), *Não fique excitado, seja paciente!* (1998), que se tratava de uma nota gigante de dinheiro taiwanês feita de uma cortina de bolinhas balançante com o vento, e Jean-Baptiste Nguetchopa (1953), que reproduziu notas de dinheiro de diversos países, esculpidas em madeira, transformando em ícone de culto possível o desejo pela aquisição das notas, entre elas uma nota de *10.000 Yens* (1991) (img. 67).



Imagem 154 Caixa registradora de 1887 (esq.); Dean E-Mei, *Don't get excited, be patient!*, 1998, cortina de contas coloridas (centro); Jean-Baptiste Nguetchopa, *10.000 Yens*, 1991, madeira esculpida (dir.)
Imagens do Catálogo da 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, 2000.

Entre os objetos expostos, estava uma 'monocicleta' lembrando uma roda gigante feita de semicírculos, de 1870; um baralho de cartas de tarô; um mapa de navegação feito de lascas de bambu, utilizado pelos micronésios para facilitar seus deslocamentos entre as ilhas do Oceano Pacífico; o cartaz político do "maio de 1968", *La Lute Continue* (img. 68) e muitas esculturas utilizadas em rituais ou como símbolos religiosos.

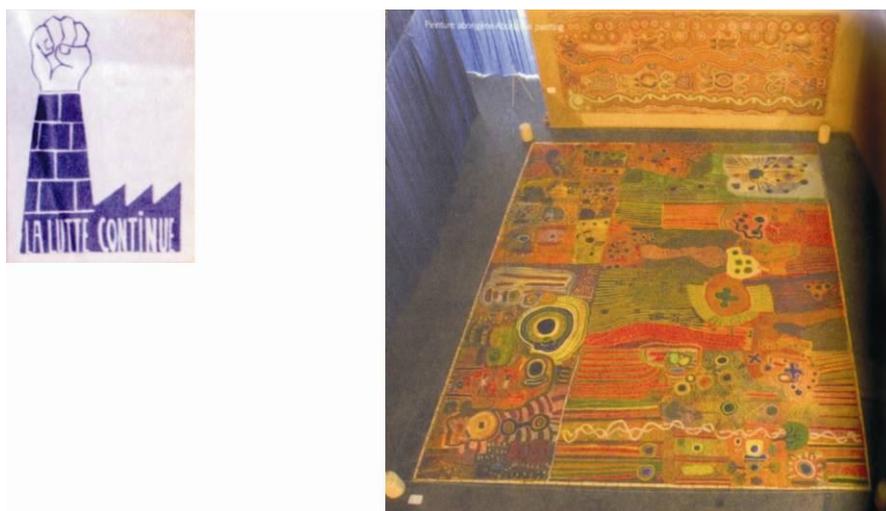


Imagem 155 *La lute continue*, maio de 1968 (esq.); Ngurrara Canvas, 1997, pintura executada por 39 artistas nativos da Austrália (dir.) Imagens do Catálogo da 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, 2000.

Um dos aspectos interessantes do catálogo é que ele apresentou fotos da exposição tiradas no próprio local, inclusive com a presença do público, que em certos momentos estava apenas olhando e em outros, participando das instalações. Esse procedimento valorizou tanto a montagem da expografia, quanto o registro das obras, pois a foto de um trabalho tirada em estúdio, muitas vezes, não representa a situação dele no local expositivo e nem oferece as proporções entre o trabalho e o espectador. Evidentemente que essa interferência do local, da montagem e das informações adicionais, comunica muito mais a intenção da mostra, como um todo, do que a apresentação de objetos isolados num catálogo, que nem sempre conseguem transparecer o impacto da obra no ambiente.

Outro aspecto desta 5ª Bienal, que deve ser comentado, é que a expografia teve uma forte intenção cenográfica, em função de suas cortinas azuis que serviram como divisórias entre os nichos, apresentando artistas por grupos (img. 69). As obras que necessitavam de paredes recebiam como suporte painéis brancos ou na cor da própria madeira (img. 69). O local do evento favoreceu este tipo de projeto, já que se trata de um grande 'saguão', com teto bastante elevado. Esta expografia serviu de exemplo para muitas outras exposições, com suas devidas adaptações.



Imagem 156 Expografia de Partage d'Exotisme apresentando nichos separados por divisórias e cortinas azuis. Barthélémy Togue, Transit, 1996-99, instalação (esq.) e Bertrand Lanvier, Hollywood, 2000, instalação de quatro letras nas mesmas proporções e distâncias das originais em Los Angeles. Imagens do Catálogo da 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, 2000.

Martin, enquanto curador geral, os antropólogos Thierry Prat e Thierry Raspail, como diretores artísticos, e uma grande equipe formada por escritores e outros teóricos, apresentaram uma bienal com um conceito bem definido, resgatando

alguns pressupostos de *Magiciens de la Terre*, embora sem alcançar o impacto desta última, afinal um dos “muros” havia caído em 1989, seguidos por outros.

A formatação de *Partilha do Exotismo* foi mais coerente, eficiente e menos arriscada do que *Magos da Terra*. Por isso mesmo, menos transgressora e, ainda assim, propôs uma nova concepção de curadoria para uma mostra ao estilo bienal. A exposição mostrou objetos, como qualquer outra, mas questionou a forma como são atribuídas as crenças a estes objetos, a partir da relação entre vinte e três objetos, a maioria funcionais, cuidadosamente escolhidos, e os ‘objetos’ produzidos com intenções artísticas pelos artistas.

2.4 Paulo Herkenhoff e a antropofagia na XXIV Bienal de São Paulo.

Aí fui entrar na instalação dum turco, uma tenda escura, e senti medo e voltei, quando dois seguranças me disseram: "Pode entrar sem medo que é só arte".

José Simão⁷⁷

Ao aceitar o desafio de ser curador da XXIV Bienal de São Paulo, Paulo Herkenhoff (1949) tirou da manga a melhor carta do baralho: em 1998, ano da exposição, se comemoraria os setenta anos do *Manifesto Antropófago* publicado por Oswald de Andrade na *Revista de Antropofagia*, em São Paulo, em 1928. Herkenhoff, com curadoria adjunta de Adriano Pedrosa, aproveitou esta data para utilizar o termo *antropofagia* como tema da bienal justamente um dos movimentos artísticos mais importantes do país decorrentes da *Semana de Arte Moderna* de 1922 e o do *Movimento Nativista Pau Brasil* de 1924. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, em sua conferência sobre *Identidade cultural, identidade nacional no Brasil*, o escritor e ensaísta Oswald de Andrade (1890-1954) explica como se formou a *antropofagia*, fundamentada na fusão de elementos culturais contraditórios: "o Brasil, culturalmente, devora as civilizações que a ele vêm ter, compondo uma nova totalidade diferente das anteriores" (ANDRADE apud QUEIROZ, 1989, p. 34).

Em termos de contexto histórico, o país nos anos 1920 ainda negava a herança de sua maioria negra, ou seja, os afro-descendentes recém libertados após três séculos de escravidão, e 'copiava' modelos políticos e comportamentais europeus de civilidade. De acordo com a pesquisadora Queiroz, a prática religiosa do candomblé, entre as diversas atividades culturais exercidas no país, como a capoeira e o samba, era abafada por "perseguições contra os costumes africanos" (1989, p. 33). A elite de origem européia julgava que a *identidade cultural* do país só poderia ser idêntica à ocidental, ou seja, "branca, educada, refinada" (Queiroz, 1989, p. 33), sem espaço para as manifestações culturais afro-brasileiras ou indígenas. Mário de Andrade (1893-1945) com *Macunaíma* (1928) reúne no mesmo herói-personagem 'sem caráter' "qualidades africanas, aborígenes, européias, todas semelhantes em

⁷⁷ Cf. cit. SIMÃO, José, in: ALAMBET, F. CANHÊTE, P. Op. cit. 2004, p. 190.

valor. Demonstra que a originalidade e a riqueza da cultura brasileira provêm justamente da multiplicidade de suas raízes". (Queiroz, 1989, p. 34). Diferentemente da visão romântica ou distorcida da realidade com que os índios eram caracterizados, tornando-os 'europeizados', inclusive fisicamente, que imperava nas décadas anteriores. Um bom exemplo é o índio Peri, herói-personagem 'com caráter' e 'bom selvagem', do livro "O Guarani" (1857) de José de Alencar (1829-1877).

Embora a data comemorativa fosse um bom tema para uma bienal de arte e o assunto tivesse uma origem genuinamente brasileira, e por isso mesmo inédita para uma bienal, Herkenhoff não ficou isento de críticas. O jornalista Marcelo Coelho apesar de achar interessante o uso de um "conceito brasileiro, um modo selvagem de ver as coisas" (apud ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 208), acusou a bienal de estar alinhada aos interesses neo-liberais de Fernando Henrique Cardoso, então presidente do país, na relação de dependência econômica resultante das importações versus discurso de desenvolvimento auto-sustentado (apud ALAMBERT, CANHÊTE, 2004). Felipe Chaimovich (2007, p. 244) em artigo comenta ter sido "melancólica" a escolha da *antropofagia* como tema.

Passada uma década é possível perceber que essa escolha para a bienal de 1998 não foi errônea, pelo contrário. Embora os artistas do movimento antropofágico ficaram conhecidos no ambiente artístico e intelectual nacional da época, continuaram desconhecidos no âmbito internacional. Se Tarsila do Amaral (1886-1973) alcançou um grande reconhecimento no mercado interno de arte, ainda que tenha produzido poucas telas, ela não chegou a ter o mesmo reconhecimento internacionalmente. Apesar de ter feito uma exposição na Galérie Percier, em Paris (1926) e algumas de suas obras fazerem parte de coleções internacionais. Se na pintura foi difícil a divulgação da arte do "movimento antropofágico", na literatura, o obstáculo da própria língua portuguesa, assim como o alcance a uma tradução fidedigna, impossibilitou a expansão das ideias do movimento para outros países. Herkenhoff teve que lidar com esse 'desconhecimento histórico' na solicitação das obras para formalizar a curadoria do Núcleo Histórico. Ele comentou no catálogo:

Nossa opção, na negociação dos empréstimos das obras, implicou um debate com diretores de museus que tradicionalmente negam empréstimo para exposições temáticas, contrapostas a mostras históricas, que agregam conhecimento novo. Os

curadores da Tate, do Pompidou ou do MoMA já conheciam a antropofagia e puderam mais facilmente compreender seu sentido histórico dentro da perspectiva da formação cultural do país. A abertura conceitual, para aceitar uma história outra da arte, foi a posição do Louvre, do Orsay, do Besançon e do Prado. Muitos compreenderam aquele “diferencial” da cultura brasileira, alguns não. (HERKENHOFF, 1998a, p. 22).

Nesse sentido, parece válido apresentar a “teoria da antropofagia”, conforme expressão citada por Queiroz (1989, p. 34), ainda que tardiamente, ao sistema internacional das artes, mesmo que restrito ao âmbito da imprensa, a poucos críticos e curadores e alguns visitantes estrangeiros. Quanto à história do próprio país, iniciativas deste tipo, ou seja, de resgatar um dos movimentos artísticos com evidente característica de “brasilidade” (Queiroz, 1989, p. 34)⁷⁸ numa mostra expositiva de grande porte, com certeza ajudou a preencher as lacunas do esquecimento cultural. Ainda é importante frisar que a cada dois anos, um novo público passa a circular nos corredores da bienal e através dela possibilita-se conhecer a produção artística do país.

Se por um lado houve críticas, por outro, alguns comentários na imprensa indicam a XXIV edição como uma das bienais mais ousadas conceitualmente desde a *Grande Tela* (18ª Bienal de São Paulo). Isso porque uma das quatro mostras apresentadas: *Núcleo Histórico*, seguido do subtítulo *Antropofagia e histórias de canibalismo*, acabou direcionando toda a exposição em maior ou menor grau para o conceito de *antropofagia*. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.*, com a palavra repetida sete vezes da mesma forma que aparece no *Manifesto Antropofágico, Representações Nacionais e Arte contemporânea brasileira: Um e/entre Outro/s* são os outros três núcleos – expressão que foi utilizada para designar os segmentos da mostra. Paulo Herkenhoff explica que a intenção do projeto para a curadoria era associar o termo *Núcleo Histórico* com uma pauta e não mais utilizar o modelo tradicional das “salas especiais” que vinha sendo utilizado nas quatro bienais anteriores. “Abdicamos das idéias de status (“especial”) ou territorialização (“salas”), porque carecia definir nosso debate histórico concreto,

⁷⁸ A pesquisadora Maria Isaura Pereira Queiroz, utiliza este termo em seu artigo *Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil*. *Tempo Social*; Rev. Sociologia USP, São Paulo, p. 29-46, 1. sem. 1989, para explicar que na década de 1930 já era válido utilizar o termo *brasilidade* como sinônimo de uma identidade nacional que incluía os eventos culturais em torno da *Antropofagia*.

integrado por critérios conceituais efetivamente desenvolvidos em termos de forma de olhar em exposição e texto.” (HERKENHOFF, 1998a, p. 22). Continuando com a explicação do curador sobre a importância do Núcleo Histórico e que este não deveria partir de uma visão eurocêntrica⁷⁹, perguntando “Qual o momento denso da história da arte no Brasil? O conceito de ‘espessura’⁸⁰ demarcava respostas: barroco, modernismo, neoconcretismo ou anos 60/70. O modernismo ofereceu uma resposta desafiadora: a antropofagia.” Porque de acordo com Herkenhoff, a antropofagia apresentava o conceito de “emancipação cultural”.

A intenção de emancipação não foi por acaso, o curador-geral da bienal quis salientar que os vínculos, tanto econômicos, como artísticos, ainda estavam presentes de forma desigual entre países hegemônicos (Europa e EUA) com os restantes, no caso o Brasil. O processo de globalização que estava em forte expansão com o fim da guerra fria, a abertura de mercados e a própria queda do muro de Berlim, não era executado (e ainda não é) em termos mais igualitários. O Brasil, uma ex-colônia e com o recente *status* de ‘emergente’, ainda era visto pelos países dominantes como um local de exploração e extrativismo. Aqui se vende o aço, mas compra-se maquinário de ponta, ou seja, a conta da balança irá pesar sempre para o mesmo lado. No âmbito da arte, nosso poder de compra é limitado, a variação de câmbio e outros fatores como as altas somas que artistas consagrados europeus do séc. XIX e XX atingem nas cotações, em oposição aos valores que os artistas nacionais dos mesmos períodos alcançam em leilões, demonstrando o quanto o Brasil não chega a ser um cliente ‘interessante’ para o mercado de arte europeu. Ainda mais se for comparado a outros mercados com alto poder de compra como o Japão e alguns países do Oriente Médio.

Se as questões econômicas estavam indiretamente na pauta da curadoria, o período econômico, de acordo com Herkenhoff, estava favorável em função da equiparação da moeda brasileira com o dólar. Este aspecto possibilitou a vinda de

⁷⁹ Não deixa de ser curiosa a frase do curador escrita no catálogo, p. 22: “O Núcleo Histórico deveria partir de uma visão não eurocêntrica”, mesmo estando o país numa posição periférica em relação à Europa. Alguns núcleos históricos de bienais anteriores apresentaram exposições com a produção de artistas europeus, mas também de outras nacionalidades.

⁸⁰ Citado no texto original o conceito de “espessura do olhar” formulado por Jean-François Lyotard em *Discourse, figure*. HERKENHOFF, P. Introdução geral. In: **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismo**. V. 1. São Paulo, 1998a, p. 22.

uma série de obras pertencentes a museus que acabaram chegando à Bienal devido a valores mais facilitados de seguros e de transportes internacionais. Em termos de conjunto expositivo, no Núcleo Histórico foram expostas muitas obras de arte consagradas. De acordo com a informação da Fundação da Bienal, publicada no jornal Folha de São Paulo, a XXIV Bienal necessitou de 15 milhões de reais para ser executada e teve um público aproximado de 500 mil visitantes (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 205 e 210).

Quase toda a mostra do Núcleo Histórico ocupou um mesmo espaço 'fechado' dentro da Bienal, projetado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, sendo a curadoria conduzida por Paulo Herkenhoff, de forma coletiva com a contribuição de outros curadores e críticos de diversos países. Dentro deste núcleo havia subdivisões, tendo cada uma delas título e curadoria próprios. *A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade*, com curadoria de Régis Michel selecionou entre outras obras, *A jangada de Medusa* (1818-19) de Theodore Guéricault (1791-1824).

Esta pintura mostra alguns dos sobreviventes que ficaram à deriva no mar sob uma balsa improvisada, após um naufrágio na costa do Senegal em 1917. Numa situação limite de vida e morte, ética e poder, algumas pessoas foram assassinadas, sendo seus corpos transformados em alimento para os demais. *A jangada de Medusa* se tornou emblemática do Núcleo, de acordo com Herkenhoff, por originar inúmeras apropriações feitas por outros artistas, como por exemplo, a fotografia *Louvre IV, Paris* do alemão Thomas Struth (1954) que fotografou a pintura no próprio museu.

Outra representação de canibalismo era a imagem de Saturno devorando seus filhos, numa alusão do tempo que consome a juventude ou do medo da perda do poder. Diversas variações deste drama, tanto de técnicas, quanto de artistas, como Francisco Goya (1746-1828), estavam presentes na exposição. Assim como a "versão clássica de canibalismo" (HERKENHOFF, 1998a, p. 24) na pele do tirano Ugolino que, preso junto a seus filhos numa cela, acaba por devorá-los, representados na mostra com pinturas de William Blake (1757-1827), além de esboços e esculturas de Auguste Rodin (1840-1917).

O fato da pintura *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) (img. 70) ter sido colocada ao lado do registro

fotográfico em preto e branco de *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* (1970) de Cildo Meireles (1948) causou muito impacto (img. 14). Por pertencerem a períodos históricos distintos, ficou evidente na proposta da curadoria de Michel que a reunião das duas obras mostra o posicionamento político de ambas como fio condutor. A incrível pintura de Pedro Américo, na verdade com o título correto de *Tiradentes supliciado*, faz parte de uma série de cinco telas que apresentam, de forma narrativa, diferentes momentos da Inconfidência Mineira. Esta representação de Tiradentes foi extremamente ousada para a época, tanto que a tela de grande formato, com pinceladas realistas e mostrando o corpo esquartejado, causou um estranhamento temporal ao ser colocada próxima à fotografia de Cildo Meireles.



Imagem 157 Pedro Américo, *Tiradentes Supliciado*, 1893, óleo sobre tela, 266 x 164 cm.
Coleção Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Pintada por encomenda para as comemorações da Independência, hoje esta tela pertencente ao Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (MG). De certa forma, permaneceu 'esquecida' historicamente em função de ter sido preterida a outras telas que mostram Tiradentes ainda vivo, como a pintura de Décio Villares (1851-1931). De acordo com a historiadora Maraliz Christo, essa pintura de Pedro Américo foi um ato de coragem do artista quanto à violência da imagem, "sobretudo se pensarmos que nesse momento Tiradentes se afirmava como um herói nacional" (CHRISTO apud KASSAB, 2006, n. p.). Percebe-se agora que para representar a nação de nada adiantaria a imagem de um herói morto, muito menos mutilado, mas para a curadoria, a pintura de Pedro Américo foi importantíssima para ilustrar a mudança de

lado do poder político e as consequências desse troca-troca. Se no período do Império José Joaquim da Silva Xavier era um traidor da nação, com a República, ele passa a ser um herói nacional.

As curiosas pinturas do holandês Albert Eckhout (1610-1666) foram expostas junto a obras de outros artistas dos séculos XVI, XVII e XVIII pela curadoria de Ana Maria Belluzzo e Jean-François Chougnnet com o título: *Trans-posições*. As escravas afro-brasileiras ou índias de Eckhout aparecem de pé, segurando adereços confeccionados por elas, cestas com flores e frutas, exóticas para os europeus do séc. XVII, acompanhadas por animais e emolduradas por árvores. Essas imagens remetem hoje às fotografias produzidas em estúdios no início do século XX, nas quais os clientes posavam como 'estátuas' em trajés de passeio frente a cenários pitorescos feitos com pinturas de paisagens e adornados por objetos estrategicamente colocados.

Ana Maria Belluzzo comenta que "*Trans-pôr* algo em lugar diverso daquele em que estava ou deveria estar – torna-se um recurso para versar, em última instância, o *sujeito no lugar do outro*." (BELLUZZO, 1998, p. 68). Nada como um estrangeiro para perceber todas as diferenças geográficas, as espécies de plantas e animais de um lugar ainda desconhecido, mas as pinturas de Eckhout, exagerando um pouco, pareceriam anúncios de uma agência de turismo na atualidade, tal o preciosismo da 'montagem' e a beleza sugerida. A respeito da antropofagia, Belluzzo (1998, p. 68) escreve no catálogo da XXIV Bienal,

No campo das idéias, *antropofagia* e *canibalismo* são metáforas que aludem às origens, instigam retorno, ida para dentro, tendo por motivo o encontro e confronto de diferentes perspectivas culturais. Como técnica de formação, a antropofagia manipula valores interculturais inerentes ao processo histórico brasileiro e faz da devoração do discurso estranho um meio de expressar o próprio íntimo. Canibalizar suportes de outras culturas é para Oswald uma preparação ritual: apropria para re-significar, passando ao paradigma oposto àquele que está na origem.

Com curadoria de Pieter Th. Tjabbes, a bienal proporcionou ao público ver outras obras de Van Gogh, além das conhecidas pertencentes ao MASP, como alguns de seus primeiros desenhos, algumas telas sombrias e com tons escuros do artista mais conhecido por suas telas coloridas de girassóis e íris. Ao todo foram expostas 28 obras, do que seria o artista 'chamariz da exposição', já que na edição anterior havia

sido Picasso (1881-1973), “O tradicional ‘modernismo’ continuava a ser a vedete da mostra” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 205).

A curadoria de Dawn Ades propôs uma ‘conversa’ com a série de pinturas do artista inglês Francis Bacon (1909-1992) (img. 71), feitas em homenagem a Van Gogh, além de oportunizar a exibição de telas conhecidas apenas por livros, porque muitas pinturas pertenciam a coleções particulares. Infelizmente o processo de impressão não mostra toda a riqueza de detalhes das pinturas de artistas como Van Gogh e Bacon. Enquanto em Van Gogh as pinceladas perdem muito da expressividade e do relevo; em Bacon, elas desaparecem devido à sutileza de pontinhos brancos formando linhas da expressão na face de um homem. Ou uma mancha nitidamente rosa, imitando um pingo de tinta grotesco e desarticulado, sob o chão de ripas de madeira que aparece na tela, mas não tem o mesmo impacto na imagem reproduzida.



Imagem 158 Vista geral do núcleo histórico da XXIV Bienal de São Paulo, com destaque para as pinturas de Francis Bacon à esq. e à direita. Embutida na parede central está Situação TT, 1 de Artur Barrio. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor: Gal Oppido.

O Núcleo Histórico também prestigiou a influência que os movimentos *The Stijl* e o *Suprematismo* de Malevitch causaram nos artistas prestigiando a autonomia da arte. Pinturas monocromáticas ou apenas com as cores como forma de Piet Mondrian (1872-1944), Kasimir Malevitch (1878-1935) e Josef Albers (1888-1976), puderam ser vistas, assim como os artistas latino-americanos que utilizaram essas referências para prosseguir em suas investigações, como Torres-Garcia (1874-1949), Lygia Clark (1920-1988), Jesus Rafael Soto (1923-2005), Hélio Oiticica (1939-1980), Antônio Dias (1944), entre outros.

A exposição apresentou peças importantes da produção de Oiticica, como os *Bólides* (1963), recipientes diversos com matéria como pigmento e o bólido-caixa *Cara de Cavalo*, com a foto do 'marginal-herói', além de relevos neoconcretos e penetráveis, *Grande Núcleo* (1960), infelizmente, ao visitante não era possível vestir os *Parangolés* (1964) de Oiticica e observar sua movimentação no ambiente. As formas-panos ficaram penduradas e comportadas em cabides num varão. Por outro lado, a instalação *A Casa É o Corpo: Labirinto* (1968) de Lygia Clark foi remontada para a mostra, podendo ser 'penetrada' pelo visitante que retirava seus sapatos na entrada e participava de um fluxo de sensações táteis, passando por fendas, fios e ambientes escuros (seu revestimento era feito de um tecido elástico preto) numa simulação de retorno ao útero. Esta obra foi bastante frequentada pelo público, provocando algumas filas e as crianças tiraram muito proveito das sensações lúdicas oferecidas pela instalação, indo ao encontro das intenções da artista para que sua arte fosse um objeto de participação, abarcando outros sentidos e não apenas o olhar.

O surrealismo estava presente em três seções diferentes na Bienal. Uma *Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte*, com curadoria de Didier Ottinger, apresentando, por exemplo, a pintura de René Magritte (1898-1967) *Perspective: Le balcon de Manet III* numa apropriação da conhecida pintura de Édouard Manet (1832-1883); a segunda, também deste mesmo curador com a parceira de Dawn Ades, *As dimensões antropofágicas do dadá e do surrealismo*, com revistas, gravuras e desenhos *Dadá*, além de pinturas de Max Ernst (1891-1976) e fotos de Vik Muniz (1961) obtidas a partir de imagens produzidas com caramelo de cenas conhecidas da história da arte; e a terceira, com os mesmos curadores, *Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana*, com ilustrações e pinturas de André Masson (1896-1987).

O Núcleo Histórico ainda apresentou Louise Bourgeois (1911), com a instalação *Destruição do pai* (1974), em que através de uma intenção autobiográfica, Bourgeois pressupõe a devoração de seu pai repressor pelos filhos, e *Casal III* (1997); assim como a imensa instalação *Desvio para o vermelho* (1967-98) de Cildo Meireles, com suas três etapas: *Impregnação*, *Entorno* e *Desvio*. Escolhas de Herkenhoff apresentadas com textos de Robert Storr e Lisette Lagnado, respectivamente. As

esculturas em bronze de Alberto Giacometti (1901-1966) apresentando figuras esguias, *Mulher degolada* (1932) e *Mulher de Veneza* (1956), ou maciças, *Mulher* (1927), estavam sob curadoria de Alain Cueff; algumas esculturas de Maria Martins (1900-1973), como a visceral *Impossível* (1944) puderam ser vistas na curadoria de Katia Canton.

Ainda compunham o Núcleo, as pinturas do movimento CoBRA; uma parede composta por *48 retratos* (1971-72) com fotografias de pinturas que imitavam fotografias de intelectuais europeus feitas por Gerhard Richter (1932), ao lado de algumas pinturas abstratas feitas por ele de qualidade duvidosa que dividiam a curadoria de Veit Görner com fotografias instigantes da *Série São Paulo* (1975) de Sigmar Polke (1941). O “canibalismo econômico” (HERKENHOFF, 1998, p. 444) nas pinturas-mapas feitas de ossos de Guilherme Kuitca (1961) com curadoria de Jorge S. Helft; Eva Hesse (1936-1970) e Robert Smithson (1938-1973) estavam na curadoria de Mary Jane Jacob, embora o sentido de “não-lugar” de Smithson tenha ficado prejudicado na exposição dos montinhos de pedregulhos com os espelhos. Bruce Nauman (1941) foi o artista escolhido pelo curador Robert Storr e a curadora Vitória Bouso definiu para a exposição uma instalação de Dennis Oppenheim (1938), *Tentativa para criar o inferno* de 1974, na qual um manequim batia a cabeça num sino pesadíssimo, e as projeções bizarras de rostos que falam em bonecos e outros objetos de Tony Oursler (1957).

Alguns artistas brasileiros do modernismo estavam presentes no Núcleo Histórico. Sob a curadoria de Herkenhoff, a mostra *A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas* inclui pinturas de Emiliano di Cavalcanti (1897-1976), Ismael Néri (1900-1934), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Oswald Goeldi (1895-1961), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) e Flávio de Carvalho (1899-1973). Com um conjunto numeroso e muito primoroso, Aracy Amaral (1998) fez a curadoria *Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos* com pinturas de Alfredo Volpi (1896-1988), objetivando apresentar não uma panorâmica, mas sim um recorte de sua extensa produção. Amaral buscou intencionalmente na obra de Volpi uma proximidade com os concretos de São Paulo, mostrando uma produção que já estava inserida “numa visualidade construída” (1998, p. 377) e sintética, em

que triângulos, que antes formavam bandeiras e velas de barcos, passaram a ser formas geométricas puras construídas apenas pela cor sem relação com objetos existentes.

As pinturas de Tarsila do Amaral apareceram com destaque na curadoria *A audácia de Tarsila* de Sônia Salzstein, principalmente pela participação da artista no movimento antropofágico, quase funcionando como uma ilustração daquilo que seria a teoria da *antropofagia* de toda a mostra, uma mistura visual de terra batida com a proximidade do trem. Nas palavras de Salzstein, *A negra* (1923) é um trabalho-chave da artista em que há uma manipulação “tanto do critério “formal”, universalista, evidente no arrojo construtivo dos elementos pictóricos [...], quanto o critério “local”, afetivo e particularista, do tema regional.” (1998, p. 356). Entre os planos retangulares e coloridos que dispersam no fundo, há uma folha de bananeira que localiza o olhar. O *Abaporu* (1928), a tela pintada para ser presenteada a Oswald de Andrade forneceu a ele o estímulo para escrever o *Manifesto Antropofágico*, que acabou gerando a pintura *Antropofagia* (1929). Alguns elementos que apareceram em *A negra* se repetem nesta tela de forma mais fluida, como o seio esquerdo caído sobre a perna do outro e a folha de bananeira que surge com mais destaque frente à paisagem de cactos. O sol seria uma fatia de laranja?

O Núcleo Histórico apresentou a antropofagia e o canibalismo como sendo semelhantes, mas possuidores de origens etimológicas distintas e, por isso mesmo, a relação cultural que acerca estas duas palavras foram, cada uma, formadas por um imaginário diferente.

Paulo Herkenhoff (1998, n. p.) explica o conceito escolhido para a curadoria:

No processo cultural brasileiro, a antropofagia foi muito mais uma atitude que partia de determinados parâmetros, como a aceitação e a incorporação das diferenças para transformá-las em sua própria linguagem. [...] Eu queria que a Bienal tivesse um ponto de partida traçado a partir da cultura brasileira, mas entendendo que ela, a nossa cultura, é filiada à cultura ocidental, mas com tensões, diferenças e singularidades.

A arte contemporânea permeava o Núcleo Histórico, mas foi em outro núcleo que ela teve o destaque merecido, com o caráter de ineditismo inerente a uma bienal. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.*, composto por sete mostras divididas por regiões geográficas, privilegiou curadores à margem da situação central, por exemplo, o belga Bart de Baere e a finlandesa Maaretta Jaukkuri foram responsáveis por mostrar outra visão da Europa. O curador brasileiro Ivo Mesquita se ocupou do *Roteiros Canadá e Estados Unidos* e Rina Carvajal, que vive em Nova York, assinou a curadoria do *Roteiros América Latina*, com o intuito de não apresentar a visão de multiculturalismo através do “sistema de classificação das etnias desenvolvido pela sociedade norte-americana” (HERKENHOFF, 1998b, p. 23). Os outros “Roteiros” são África, Oceania, Oriente Médio e Ásia, sendo este último roteiro, executado por Apinan Poshyananda, um curador da Tailândia e fora do eixo predominante do circuito das artes Japão-Coréia. Os roteiros não precisariam seguir o tema da antropofagia, mas alguns curadores se interessaram pela proposta e buscaram nas regiões pré-estabelecidas, artistas que de alguma forma se aproximassem de questões pertinentes a este tema e as relações entre culturas dominantes e dominadas em seus próprios países. (img. 72)



Imagem 159 Vista geral da 24ª Bienal de São Paulo, com pilar da escultura inflável do coreano Choi Jeong Hwa em primeiro plano e fotografias de Arhtur Omar ao fundo e acima. Cortesia: Arquivo Histórico Wanda Svevo.
Autor: Gal Oppido.

Não há como negar que a curadoria *Me coma* de Poshyananda, no *Roteiros Ásia*, chocou o público através das obras de alguns dos artistas. Apresentando uma fotografia computadorizada em preto e branco, Chen Chieh-Jen (1960) *Rule of Law*

II: 1931-1997 mostra dezenas de cabeças decepadas sob uma terra batida, sendo a crueldade, aparentemente, comandada pelo militar que aparece em pose de liderança, mas como as fotos históricas foram manipuladas é difícil saber se o artista está 'travestido' de militar ou de mártir mutilado, mais provável que de mártir, pois ocupa a área central da foto. O fato é que o artista de Taiwan sabia da existência de canibalismo, tanto na China, como em seu país, praticado pelos motivos mais variados: vinganças militares, escassez de alimentos e iguaria culinária. Todas assustadoras. De forma mais metafórica, Poshyananda, convidou Nobuyoshi Araki (1940) para apresentar uma série de fotografias relacionadas ao erotismo. Em "Eros" (1993-94) o artista fotografa uma série de imagens em que flores são confundidas com vaginas mostradas em *close*, além de outras combinações com talheres, caracóis, peixe cru, línguas, bocas, falos. Araki fotografou sem parar e "ficou famoso por seus ensaios pessoais que mostra cenas do cotidiano." (POSHYANANDA, 1998, p. 156). Poshyananda apresentou uma curadoria coerente com o tema da antropofagia cultural, indo além em suas pesquisas sobre diferentes tipos de canibalismo classificados por antropólogos. Ele explica no texto do catálogo que na Ásia a relação de dominação entre as culturas é complexa:

Na Ásia, o círculo vicioso da hierarquização do poder e do controle dos meios de comunicação resultaram num impulso predatório de absorção de culturas mais fracas. Sob a influência hegemônica da China, Hong Kong vem sendo comparada à comida chinesa para viagem, pronta para ser devorada. As manifestações, por parte da Índia, de uma cultura superior nos campos da música, arte, dança e idioma, são meios de neo-colonizar o Paquistão, Nepal e Sri-Lanka. Na Tailândia, analogamente, os avanços tecnológicos, de propaganda e meios de comunicação de massa manipulam o gosto e a cultura no Camboja e no Laos, do mesmo modo que os vírus que invadem o corpo ou programas de computação têm o desejo insaciável de manipular e controlar, [...]. (POSHYANANDA, 1998, p. 157)



Imagem 160 Luo Brothers, *Welcome to the worlds most famous brands #39*, 1997, laca e impressão sobre madeira, 64.7 x 55.25 cm, 24 BSP

Os irmãos Luo (Weidong, 1963; Weiguo, 1964; Weibing, 1972) participaram da mostra *Roteiros Ásia* mostrando a contradição do processo de globalização em que a China está envolvida. Apresentavam, ao estilo do Realismo Socialista utilizado pelo partido, imagens sobrepostas de chineses (jovens e até bebês) felizes por estarem utilizando as novidades da sociedade de consumo, como latas de Coca-Cola e filmes Kodak, sobre fundos coloridos em vermelho e amarelo numa alusão à bandeira comunista. A síntese do apelo capitalista assediando futuras gerações de consumidores é ao mesmo tempo crítica e repleta de ansiedade (img. 73).

Se na Ásia há um processo de 'canibalismo' entre culturas muito distintas, envolvendo diferenças religiosas e culturas milenares, como está a situação na América Latina? Inicialmente dominada por países europeus e após a Segunda Guerra, pela hegemonia econômica dos EUA?

Esse foi o desafio da curadoria de Rina Carvajal. O Citroën *La DS* (1993) do mexicano Gabriel Orozco (1962), cortado ao meio e reagrupado novamente na forma de uma escultura, inutilizando a função principal do veículo, parece sintetizar a situação (img. 74). Carros são montados nas fábricas latinas, mas seguem os projetos dos países europeus ou norte-americanos, mandando divisas anuais às multinacionais. As poucas tentativas de se criar um projeto nacional, acabaram em dívidas e falências, por exemplo, a fábrica Gurgel que ambicionava produzir carros econômicos por serem feitos em fibra de vidro, indo no sentido contrário às grandes

montadoras, que valorizavam potência e conforto. O Brasil tem hoje 'especialistas' em desmanche de carros, pois apesar de algumas iniciativas contrárias, continua-se a viver sob uma política que não incentiva a criação e sim, privilegia-se a absorção daquilo que vem de fora.



Imagem 161 Gabriel Orozco, *La DS*, 1993, carro Citroën DS alterado, 114 x 140 x 480 cm, 24ª BSP

O assunto é extenso e permeia muitas questões. Não cabe neste texto discorrer sobre forças hegemônicas que querem ditar as regras da economia global e nem decidir que aquilo que é produzido no país é 'bom' e aquilo que é produzido fora é 'ruim'. Pelo contrário, é através da crítica consciente diante do novo, que se pode avaliar qual será o tipo de resistência, mínima ou acentuada, e, através desta resistência, propor novas leituras e adaptações.

Na arte, o processo de absorção é semelhante. O movimento da *antropofagia* mostrou que foi possível assimilar tendências sem simplesmente 'copiar' os temas. A curadoria de Herkenhoff, reciclando o conceito lançado por Oswald de Andrade, tinha como proposta principal a visão da arte através da situação periférica e sua relação com o centro, no caso o centro dominante Europa-EUA, mas também aos outros 'centros' e 'periferias', já que o conceito é relativo. Através de diferentes curadorias, foi possível ver como essas relações se estabelecem na arte.

Carvajal (1998, p. 76) no *Roteiros América Latina*, buscou através de um grupo heterogêneo de artistas,

articular um olhar e uma reflexão da problemática da arte do continente. Ao resistir a qualquer definição de identidade e de margens culturais fixas e não contaminadas, esta seleção busca dar conta dos intrincados estratos de significação que formam um território e uma produção cuja mais clara característica é a reformulação de seus próprios limites.

Não foi a intenção da curadora buscar uma 'identidade latino-americana' na arte, tanto que os artistas selecionados não necessariamente eram latinos de nascença, sendo alguns estrangeiros que vivem em cidades latino-americanas, como o belga Francis Alÿs (1959) e o espanhol Iñigo Manglano-Ovalle (1961). A questão da curadoria era que os artistas apresentassem trabalhos que questionassem os sistemas e de que maneira poderiam ser deslocados para a arte. Manglano-Ovalle apresentou através de fotos um teste de reconhecimento de DNA de dois gêmeos idênticos. Curiosamente, ao imprimir o resultado de cada um, percebia-se uma mínima diferença (img. 75).

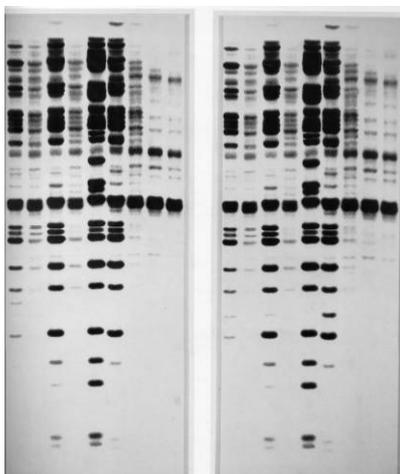


Imagem 162 Iñigo Manglano Ovalle, Twin, 1994, cibacromo de exame de DNA, 155 x 61 cm, 24ª BSP.

Manglano-Ovalle, assim como Orozco e Francis Alÿs, tem a característica de não usar um mesmo tipo de suporte e, além disso, em suas pesquisas, passeios e ações, o resultado do trabalho será uma resposta do projeto. As intenções destes artistas visam o processo, mais do que o resultado transformado em obra (fotos, vídeos, instalações). Se Orozco decidiu utilizar laranjas soltas pelo espaço urbano, como uma instalação quase imperceptível, Alÿs se misturou ao povo da cidade e exibiu uma placa de papelão onde estava escrito "Turista", como se este tipo de 'serviço profissional' pudesse ser oferecido num mar de desempregados. Na Bienal, foram expostas algumas fotografias e telas pintadas por colaboradores de Alÿs em que a cidade do México foi cenário para o artista registrar "impressões, experiências e imagens, para fazer conexões e discretas intervenções escultóricas em suas ruas"

(CARVAJAL, 1998, p. 83), como a de colocar travesseiros brancos em locais que tinham as vidraças quebradas, fotografando suas ações posteriormente.

Além destes e outros artistas selecionados por Carvajal, se destacaram a colombiana Doris Salcedo (1958) e Victor Grippo (1936-2002), considerado o precursor da arte conceitual na Argentina. Salcedo tinha uma sala de bom tamanho na bienal, na qual dispôs sóbrios móveis de madeira escura, cimentados e modificados, que 'não estavam à venda'. Talvez não fosse a intenção da artista, mas assim como numa loja não existe a possibilidade de se cultivar um sentimento de afeição por determinado móvel, porque ele ainda não fez parte da vida de uma família, os móveis-imóveis de Salcedo pareciam neutros de qualquer história ou possibilidade afetiva (img. 76). Eram apenas 'estéticos', estando petrificados e modificados de seu uso original para sempre.

O argentino Victor Grippo ficou conhecido por suas batatas geradoras de energia. Como cita Carvajal "de sua formação em química e sua grande fascinação pela ciência e pela experimentação, Grippo adquiriu uma particular inclinação pela organização de sistemas para a exploração e modificação de fenômenos, experiências que incorpora ao seu trabalho artístico" (CARVAJAL, 1998, 104). De certa forma, suas batatas lembram o poder gerador também da vida. Por ser um alimento rico em nutrientes, salvaram da fome os europeus nos períodos de guerras e frio. Isto porque o tubérculo das Américas havia chegado à Europa em 1536, sendo cultivado rapidamente em diversos países.



Imagem 163 Doris Salcedo, *Installation*, 1995, Carnegie International Pittsburg, foto: Richard Stoner.

Em *Roteiros América Latina* foram apresentados artistas que ‘desmontam’ um processo para ver como ele foi construído, isso indica uma curadoria em que há a intenção de questionar como funciona aquilo que é dado culturalmente às sociedades, desde o uso dos objetos, até as relações sociais, nas quais se está inserido.

Roteiros Oceania tinha duas características específicas em sua curadoria: a primeira relativa a projetos colaborativos e a segunda, à valorização da pintura. A curadora Louise Neri selecionou cinco artistas, três australianos, um neozelandês e um cipriota turco que nasceu em Londres e reside na Austrália. A australiana Tracey Moffatt (1960) apresentou o vídeo *Paraíso*, solicitando que amigas gravassem, em diferentes praias, surfistas que retiram seus ‘trajes de neoprene’ para vestirem suas roupas. O resultado se tornou uma seqüência em que aparecem diversos garotos surfando, e posteriormente, se despindo perto dos carros, ficando nus em situações discretas ou não. A captação das imagens poderia ter sido feita pela própria artista, mas ao convidar colaboradoras, criou uma tensão entre quem olhava e quem estava sendo ‘espionado’. Através desta participação, o resultado apresentou olhares próprios de quem decidiu qual seria o ângulo da tomada, se mais explicitamente participativo ou mais distante.

Também na linha colaborativa, o australiano Geoff Lowe (1952), convidou dois artistas Greg Page, “artista que vivia de pintar a óleo e *in loco* paisagens do

cotidiano, que vendia diretamente do cavalete” (NERI, 1998, p. 44), e Tony Clark, que estava pesquisando paisagens históricas, para montarem juntos, *Monte Torre* (1984) (img. 77). O trabalho teve como referência *Tower Hill*, um morro da região agrícola de Victoria, que através dos tempos foi tendo suas diferentes fases, coberto de mata nativa, desnudado e reflorestado, sendo registradas em pinturas. Este trabalho, de acordo com Neri, funcionou como um “tributo à persistente capacidade da pintura de permear a imaginação cultural.” (NERI, 1998, p. 45). O resultado foi a apresentação de diversas pinturas, com estilos distintos de pinceladas, sendo que a maioria delas relacionadas à imagem de *Tower Hill*, em diferentes momentos e intercaladas com pinturas de outros temas.



Imagem 164 Geoff Lowe, Clark Page, *Tower Hill*, 1984, resina óleo, tinta de polímero sobre linho e gesso, 152 x 304 cm, 24ª BSP

Ainda revelando questões da pintura frente à passagem do tempo e a construção de uma memória, havia o trabalho de Mutlu Çerkez (1964), que por influência de sua origem, pintou uma possibilidade para resolver a situação política, cultural e religiosa da Ilha de Chipre, na qual gregos e turcos dividem fisicamente a ilha. Suas pinturas ‘realistas’ apresentam uma situação hipotética em que no ano de 2025 haverá uma divisão geográfica da ilha, decorrente da elevação do mar, dividindo a parte turca da grega (img. 78). Além de apresentar o mapa modificado da região, Çerkez pintou um banhista aproveitando o mar da nova praia e os edifícios em obras quase prontos para abrigar turistas. A pintura foi usada de forma a revelar um futuro, não idealizado em termos de tolerância pacífica entre os países, mas

numa sugestão drástica de separação permanente. Até que ponto a geografia pode ser a fronteira entre os povos?

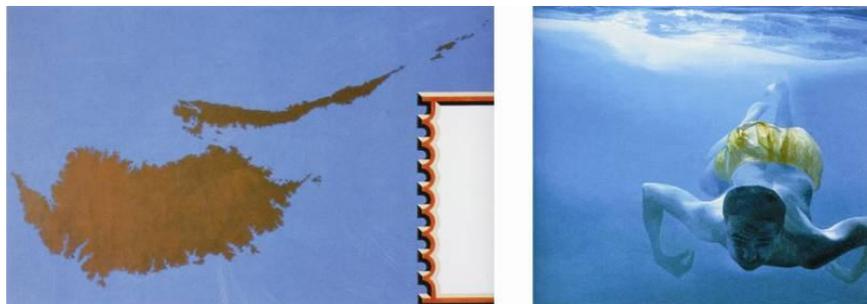


Imagem 165 Mutlu Çerkez, *Untitled 22095 -15march2025*, óleo sobre papel-telado, 28 x 46 cm 24ª BSP

Roteiros Canadá e Estados Unidos teve a curadoria do brasileiro Ivo Mesquita, que acabou sendo reconhecido pelo estilo cartográfico em suas curadorias.⁸¹ Especificamente para este *Roteiros*, quase todos os artistas selecionados possuíam uma notoriedade internacional e trabalhavam questões tanto de seus países de origem como de outros. Um exemplo claro foram as fotografias do canadense Jeff Wall (1946), que ao 'montar suas cenas', para posteriormente fotografá-las, não economiza passagens aéreas, fotografando em Istambul, Praga, Floresta Amazônica ou EUA. Seus *back-lights* apresentam registros aparentemente espontâneos, quando na verdade as cenas são detalhadamente estudadas e pré-produzidas. Por exemplo, em *Um aldeão de Aricaköyü chegando a Mahnutbey, Istambul* (1991) (img. 79) apresenta um homem carregando uma mala num lugar afastado de onde se pode ver ao fundo a mesquita e um condomínio de casas idênticas.

⁸¹ O termo cartografia, como proposta de curadoria, foi citado pelo próprio Ivo Mesquita em entrevista para a *Revista Número*, São Paulo, n. 7. 2007, p. 24 e por David Levi Strauss, no artigo "*The bias of the world: curating after Szeemann and Hopps*". In: RAND, Steve, KOURIS, Heather. *Cautionary Tales: critical curating*. NY: Apexart, 2007, p. 18.



Imagem 166 Jeff Wall, *Um aldeão de Aricaköyü chegando a Mahnutbey, Istanbul, 1991*, transparência cibacromo montada em back-light, 228 x 290 cm.

Outro trabalho presente na exposição que apoiava a especificidade quanto ao caráter internacional, era *Fin de siècle* (img. 80), do grupo General Idea (1968-1994)⁸², embora em outro sentido. O imenso cenário construído com chapas de poliestireno expandido representando uma cena glacial composta por três filhotes brancos de foca (empalhados) remetia à preocupação da situação precária a que estes animais são submetidos por se tornarem valiosos no mercado de peles. O título da obra também remete a outras questões ambientais e de certa forma, pergunta: “estes animais irão sobreviver ao degelo?” Seriam as três focas uma metáfora dos três artistas do General Idea, tentando sobreviver?

⁸² O grupo General Idea era formado pelos canadenses AA Bronson (1946) e Felix Patz (1945-1994) e o italiano Jorge Zontal (1944-1994).

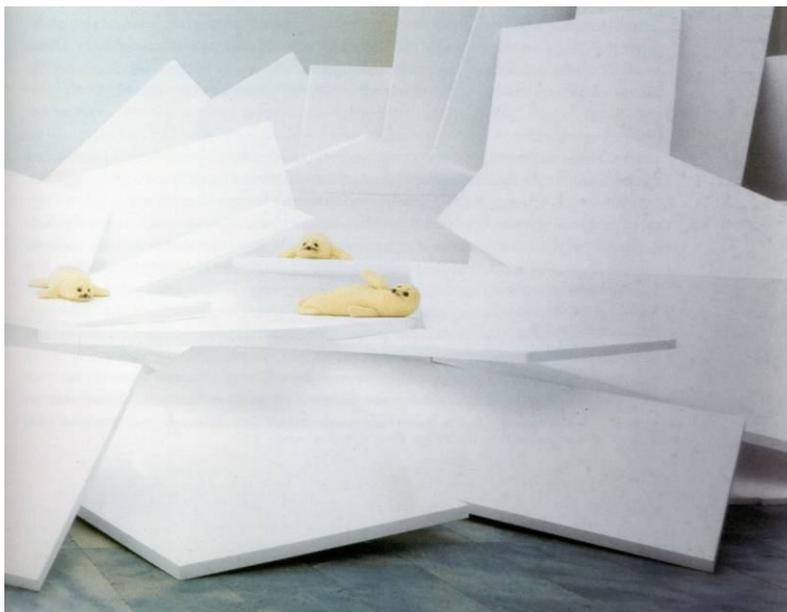


Imagem 167 *General Idea, Fin de siècle, 1990, três filhotes de foca empalhados e chapas de isopor, 24ª BSP*

Outra artista do *Roteiros Canadá e EUA*, conhecida por sua “apropriação de obras fundamentais do pré-modernismo e modernismo” (MESQUITA, 1998, p. 138), foi a norte-americana Sherrie Levine (1947) (img. 81). No mesmo texto do catálogo, Mesquita explica que o trabalho da artista se apropria das imagens feitas a partir do original, fotografando detalhes das reproduções das obras, numa “estratégia que subverte e colapsa os princípios de criatividade, autoria, originalidade e expressão, valores que mantêm o circuito das artes visuais e o seu sistema.” Este sentido único de apropriação apresenta outro aspecto da antropofagia, como uma ‘digestão’ indevida daquilo que a própria arte, no caso as reproduções em material impresso, oferece como verdade plena de respeito e de admiração, mesmo que seja apenas reproduções do original. Até que ponto é desrespeitoso se ‘apropriar’ das pinturas de Monet ou Van Gogh na forma de arte, tanto quanto imprimir reproduções em *posters*, cadernetas, calendários ou outros objetos vendidos nas lojas de museus?

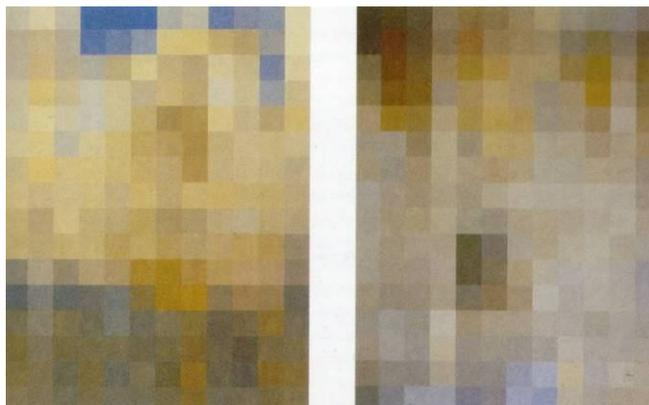


Imagem 168 Sherrie Levine, *Cathedral 1, 3*, 1996, iris print, 86.4 x 71.1 cm, cada, 24ª BSP

Se na expografia, Mesquita (1998, p. 142) fez questão de espalhar as obras dos artistas pelo pavilhão, deixando os trabalhos “à deriva, entre entrega e resistência à interpretação” seu texto no catálogo, segue conotação semelhante, pois intercala partes de textos de outros autores, junto às suas próprias considerações sobre antropofagia e sobre os artistas escolhidos.

O texto do catálogo para Roteiros África foi um dos mais distintos, porque utilizou como estrutura uma peça de teatro, *A tempestade*, de William Shaskepeare, para incluir posicionamentos de artistas, críticos e intelectuais a respeito da arte contemporânea e da situação africana pós-colonial. Redigido pela curadora Lorna Ferguson e pelo artista Thomas Mulcaire. O conjunto da obra tinha o preto como cor predominante, exceto por um ou outro trabalho, decorrente das muitas fotos em preto e branco de Touhami Ennadre, Malick Sidibé (img. 82), Seydou Keita (img. 83) e os desenhos de William Kentridge, feitos com giz branco sobre guache preto. Algumas fotografias coloridas de Ahmed Makki Kante registraram o lado vingativo e obscuro do ser humano mostrando mãos decepadas de ladrões de televisores e as fotomontagens de Candice Breitz que misturavam mulheres ‘brancas’ e ‘pretas’, saídas de um contexto sexual, para um contexto bizarro.



Imagem 169 Malick Sedibé, Um Yéyé em posição, 1963, fotografia C.A.A.C., 24ª BSP



Imagem 170 Seydou Keita, sem título, 1958, fotografia C.A.A.C., 24ª BSP

A XXIV Bienal de São Paulo teve uma característica insólita dentro do contexto das mostras deste tipo quanto a sua curadoria, por outro lado, foi coerente com a proposta de diversificar e 'socializar' o processo. Herkenhoff promoveu um modelo de alto risco chamando tantos caciques para dirigir a aldeia. Ele se saiu bem enquanto curador, porque, afinal, existem muitas aldeias. Esse argumento não diminuiu o número de críticas recebidas, que se concentraram principalmente na adequação do tema feito por alguns curadores às obras expostas.

O fato de o país ser carente em museus e espaços expositivos poderia justificar a escolha dos curadores em criar o Núcleo Histórico dentro desta bienal, mas em termos de curadoria, parece ainda mais justificável ter este núcleo. Pela seguinte

razão, exceto por raras exceções, os artistas não produzem isolados e sozinhos, eles sofrem influências do próprio meio (artistas, cineastas, dramaturgos, escritores, etc.), não apenas do período em que estão inseridos, como dos anteriores. Além das questões estéticas e formais, criar uma linha de raciocínio própria, buscando relações entre arte contemporânea e a produzida anteriormente, pareceu algo pertinente no sentido do tema desta curadoria centrado na “antropofagia”. Podendo ainda o termo se alinhar ao sentido de apropriação.

Ao todo, foram 81 curadores na XXIV edição. Número bastante elevado se comparado ao de outras bienais, mesmo levando-se em conta as representações nacionais em que cada país convoca seu próprio curador. “Expuseram nas Representações Nacionais apenas 54 artistas, contra os 75 da bienal anterior, que, entretanto, foram indicados por 43 curadores (ou seja, quase tantos curadores quanto artistas!)” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 209). Nas bienais de São Paulo, desde a 16ª edição, vinha-se repetindo um modelo nesta linha: havia um ou dois curadores gerais, em torno de cinco a dez nomes para curadores adjuntos e por fim, os curadores das seções estrangeiras, que selecionariam os artistas de seus países. Pode-se perceber que os vinte cinco curadores do *Núcleo Histórico*, os dez para os *Roteiros* e os três para *Webart*, aumentaram substancialmente o número de curadores nessa bienal. Apesar de ser uma exposição bastante extensa, em termos de número de obras expostas, não fugindo a característica principal das bienais até então, havia uma coerência entre as obras e os núcleos propostos. Dos textos que estavam transcritos nas paredes, somado às percepções pessoais sobre cada obra, foi possível compreender o conceito e isso é um grande ganho para uma curadoria deste porte.

A questão da antropofagia apresentada na curadoria ficou pertinente à situação atual, na qual o processo acelerado de globalização parece ser em alguns momentos uma rua de mão-única com interesses unilaterais, em que povos subjugados aceitam as regras do mercado pré-definido pelos mesmos países colonizadores de outrora. Neste sentido, a ‘antropofagia’ seria uma resposta reflexiva e crítica à difícil situação de submissão cultural, ou mesmo uma alternativa frente ao momento complexo de impasse entre culturas tão diversas que passaram a se tornar mais evidenciadas no horizonte.

3 AS RELAÇÕES ENTRE CURADORIA E O CAMPO ARTÍSTICO

3.1 O curador como autor de exposições

[...] um crítico chegou a supor que o MAC incorrera na futilidade de colocar uma pianista à entrada da exposição para animar, com um fundo musical, os que trabalhavam na execução de seus projetos, não se tratava de fundo musical, mas de uma proposta de Janis Kounellis.

Walter Zanini⁸³

“A exposição arranca a obra de seu ninho, o ateliê. Assim que o artista se submete à opinião pública, ele renuncia a qualquer controle sobre sua obra.”. Esta afirmação de Katharina Hegewisch (2006, p. 186) resume bem a situação obra/artista versus exposição, e a historiadora complementa que o artista na verdade não necessitaria da exposição, já que bastaria apresentar a obra⁸⁴ nos bastidores para seus ‘colegas’ do meio artístico, incluindo colecionadores ou *marchands*.

Ao lançar a obra numa exposição, o artista fica a mercê das opiniões do público. Independente de ele mostrar seu trabalho para apenas um crítico ou para uma multidão que frequenta uma sala de museu, a obra de arte só passará a existir quando for exposta. De acordo com Thomas McEvelley (2000), a exposição é o que ativa o poder de definição do objeto, fazendo com que ele saia de seu processo de letargia, para projetar uma afirmação de identidade.

Através de suas propriedades intrínsecas, um objeto é capaz de passar informações, mesmo que cifradas, complexas ou até incompreensíveis, como acontece na arte, o que Ángela García Blanco (1999, p. 5) irá chamar de “sistema de comunicação não verbal” do objeto. A exposição, de acordo com García Blanco, funcionaria como um ciclo de mediação ou comunicação entre o objeto e o público. Além de *comunicar* através dos objetos artísticos, a exposição também é composta por um conjunto de elementos construtivos e arquitetônicos (tomadas, janelas, paredes, luminárias, pisos, cortinas) que não visam à comunicação do artista (concentrada nas obras). Mas possuem a capacidade de explicitar que se trata de um

⁸³ Cf. cit. ZANINI, Walter. apud. FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 154.

⁸⁴ O termo ‘obra’ abrangendo outros conceitos, como objeto, projeto, trabalho, proposta, intenção artística.

local expositivo, oferecendo ao visitante uma noção separada entre o que faz parte da exposição e aquilo que é próprio do local. Por exemplo, os extintores de incêndio, que muitas vezes ficam ao lado das obras dos artistas, tornam-se 'invisíveis' por não adquirirem intenções artísticas no local expositivo. (Exceto nos casos em que for a intenção do artista). Um espaço expositivo sempre lembrará ao visitante de sua principal função, por mais que tente ser 'neutro' em seu projeto arquitetônico, minimizando referências culturais e oferecendo destaque apenas às obras.

Quando Yves Klein promoveu o *vazio* (que logo ficou cheio de convidados) retirando todos os móveis da galeria Íris Clert, não foi apresentado um objeto, mas a própria exposição era o 'objeto' artístico. *Le vide* de Klein acabou colocando em cheque o próprio valor que a obra adquire na exposição, pois ao expor determinados objetos, agrega-se valor a eles, que passam a ser dignos de serem expostos, como explica García Blanco. Ao não expor nada, o artista convidou o público a refletir sobre a imaterialidade da arte e, indiretamente, sobre a valorização que as obras adquirem quando são expostas.

Ángela García Blanco explica que cada exposição, por mais que participe de circuitos itinerantes, é única, pois há muitas variáveis possíveis de combinação que a torna distinta de todas as outras. As variáveis são os objetivos da mostra, seu tema, os 'objetos', os recursos técnicos, as características do espaço expositivo, disponibilidade física, etc. Nesse sentido, qualquer exposição pode ser classificada, desde que sejam referidos anteriormente os critérios de classificação. Vários autores usam diferentes tipos de classificação. Por exemplo, Davallon (1989 apud BLANCO, 1999) chama atenção para um aspecto importante das exposições, elas podem informar ou comunicar. Sendo que há uma diferença entre expor um objeto como um documento involuntário, que informa apenas para os iniciados, e expor um objeto estudado e interpretado, convertido em signo de comunicação e portador de uma ideia, tendo a intenção de comunicar a mensagem a qualquer observador.

Ángela Blanco (1999, p. 66) comenta que independente de suas intenções as exposições são realizadas com critérios semelhantes, envolvendo as seguintes operações: a definição de um tema ou conteúdo conceitual; o roteiro ou a estrutura conceitual; a seleção dos objetos e suas associações; a elaboração de informações complementares; o desenho espacial da exposição e sua montagem. Se as primeiras

exposições foram sendo montadas sem a compreensão da importância de todas estas operações, com o passar do tempo, elas tornaram-se cada vez mais imprescindíveis.

Quanto ao aspecto histórico das exposições é importante comentar alguns exemplos relevantes que indicaram um grau de independência tanto do artista, quanto da forma de expor as obras. Uma das características da arte moderna foi a iniciativa de certos artistas em se reunir para montar exposições, pois desde o exemplo precursor de Gustave Courbet (1819-1877) que construiu um galpão temporário expondo algumas de suas pinturas rejeitadas pela *Exposition Universelle* de Paris, em 1855, seguiram-se outros exemplos de mostras organizadas por artistas que estavam à margem dos salões ou tiveram obras rejeitadas pelas Academias. Em abril de 1874, Claude Monet (1840-1926) coordenou uma exposição de vários artistas (Renoir, Manet, Pissarro, entre outros), posteriormente denominados impressionistas, mostrando apenas 165 quadros. Número bem reduzido se comparado aos dos Salões de Paris, que apresentavam em torno de 5.000 obras no mesmo período⁸⁵.

Hegewisch (2006) comenta que inspiradas pelas exposições dos impressionistas franceses, foram fundadas por artistas e arquitetos de Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo, as Secessões, entre 1890 a 1900⁸⁶. As Secessões foram movimentos de ruptura com a hegemonia vigente na época voltada para a visão historicista (neoclassicismo). O arquiteto Josef Olbrich projetou o prédio da Secessão inaugurada em Viena (1898), na forma de um “templo modernizado” sugerindo a substituição da função da religião pela arte, sendo “uma associação que romperia com os grilhões da tradição e abriria a Áustria às inovações européias nas artes plásticas – principalmente ao *art nouveau*.” (SCHORSKE, 1988, p. 99). Estas associações voltadas para a modernidade adquiriram características próprias em cada cidade, por exemplo, em Viena os projetos do arquiteto Otto Wagner e as primeiras publicações de Sigmund Freud tiveram grande influência sobre o movimento e artistas, como Gustav Klimt, Oskar Kokoschka e Koloman Moser.

⁸⁵ O Salão de Paris de 1882 contou com a exibição de mais de 5.600 obras, sendo a maioria telas. HEGEWISCH, Katharina. 2006, p. 190.

⁸⁶ Secessões de arte fundadas em Paris (1890), Munique (1892), Viena (1897), Berlim (1899) e Colônia (1909).

Quanto à forma de expor a arte, a ideia principal era que o artista teria liberdade, pois as mostras apresentariam várias tendências, inclusive as internacionais, não se restringindo a uma tendência hegemônica, como acontecia na Academia Francesa. Os espaços expositivos foram inovadores: por serem mais íntimos, sem a 'turbulência' dos salões, e mostrarem menos obras, favoreciam um conforto visual, tanto por proporcionar mais distância entre as peças, quanto por dispor as telas na altura dos olhos, evitando assim a proximidade do chão e do teto (HEGEWISCH, 2006).

Essas exposições elaboradas por um ou mais integrantes de um grupo ou movimento, estabeleceram a exposição independente, sendo organizadas pelo que hoje se pode chamar de 'artista-curador'. Um bom exemplo precursor de 'artista-curador' foi Marcel Duchamp (1887-1968), convidado pelos surrealistas a montar duas exposições. A primeira, na Galerie des Beaux-arts - Paris, em 1938, chamada *Exposição Internacional do Surrealismo* (O'DOHERTY, 2002), que contou com a participação de mais de 60 artistas de diferentes países, mostrando aproximadamente 300 obras, entre pinturas, colagens, objetos, fotografias, instalações e até *performance* na noite de abertura. Os quadros estavam nos expositores, mas o teto da galeria estava tomado por sacos de carvão que faziam conjunto com um objeto de metal perfurado, imitando uma luminária cilíndrica embora colocada no chão, por onde passava a luz ou a 'chama' da obra *Árbitro-Gerador*⁸⁷ (img. 84).

Além de escolher e convidar os artistas, Duchamp foi um dos responsáveis pela montagem e decidiu interferir na exposição a tal ponto que ela não poderia mais passar despercebida pela história da arte. Como bem coloca Brian O'Doherty, o teto não era um local destinado às exposições modernas, Duchamp inaugurou mais estes metros quadrados de disponibilidade expositiva para os artistas utilizarem como espaço de interferência, de forma muito diferente da usada nos afrescos e pinturas de teto de igrejas e palácios.

⁸⁷ Título bastante ambíguo entre aquele que julga como um árbitro os participantes da exposição e aquele que gera ideias.



Imagem 171 *International Exhibition of Surrealism, Galerie des Beaux-arts, Paris, 1938.*

A segunda exposição, encomendada pelos surrealistas e organizada por Duchamp, ocorreu em Nova York, em 1942, chamada *First Papers of Surrealism* (*Primeiros Documentos do Surrealismo*). A mostra acabou caracterizada pelo emaranhado de fios brancos que Duchamp amarrou pelos expositores onde estavam as pinturas, dificultando a circulação na galeria e também a visibilidade dos quadros. (O'DOHERTY, 2002). Além disso, Duchamp convidou alguns garotos para jogarem bola entre os fios da montagem causando constrangimento por parte do público em relação à segurança das obras expostas no dia da abertura. Sua presença nas duas exposições sobre o surrealismo pode ser considerada silenciosa no sentido de que não havia trabalhos dele expostos⁸⁸, mas ao mesmo tempo suas interferências, ou "instalações", como denomina O'Doherty (2002), são tão intensas e extravagantes que ocupam a visualidade total do local, envolvendo todas as obras e sobressaindo-se 'às gargalhadas' sobre as demais (img. 85).

⁸⁸ Na entrada da galeria de Beaux-arts, Duchamp colocou um conjunto de manequins vestidos com roupas inusitadas, dando ao conjunto um aspecto mais cênico do que a pretensão de ser uma 'obra de arte'.

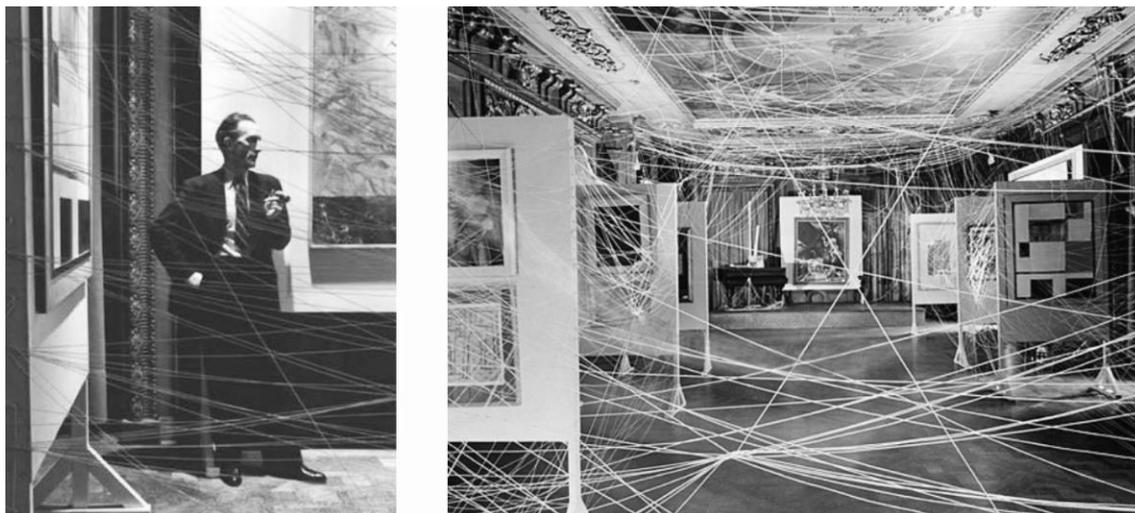


Imagem 172 Marcel Duchamp e vista geral da exposição *Primeros Documentos do Surrealismo*, Nova York, 1942. Foto à esquerda de Arnold Newman e à direita de John D. Schiff – site: www.toutfait.com

Os dois exemplos de ‘curadoria’ de Duchamp têm em comum justamente a interferência, porque em geral, os curadores não participam da exposição na posição de artistas, com obras próprias ou com interferências físicas, exceto nos casos citados de ‘artista-curador’. Mas analisando a curadoria a partir dos critérios de *operações* de Ángela Blanco e, principalmente, o que a exposição quer *informar* ou *comunicar*, a presença do curador será reduzida ou integral, dependendo do critério conceitual definido por ele para a exposição. Esse critério conceitual pode adquirir a proporção de criação, compreendendo, conforme cita Nathalie Heinich (1996, p. 235), uma “posição autoral” do curador.

Heinich (1996) complementa que não é a mera realização de uma tarefa que torna o curador *autor*, e sim, a singularidade de sua produção que irá torná-lo *autor*. Desta forma, o aumento do número de exposições temporárias, apresentando mostras *monográficas*, *históricas* (abrangendo um período), *geográficas* (de uma região ou país) e *temáticas* ou *multidisciplinares* (agrupando várias categorias – artes visuais, arquitetura, literatura, música, sobre determinado assunto), reforçou o papel e a especificidade da curadoria no sentido do curador como *autor* (HEINICH, 1996, p. 236).⁸⁹ A multidisciplinaridade nas exposições proporcionou que profissionais ou acadêmicos de outras formações (cinema, arquitetura, comunicação, etc.) possam

⁸⁹ Nathalie Heinich utiliza o termo *curadoria de exposição* para diferenciar da *curadoria de coleções*, tradicionalmente praticada nos museus franceses.

conceber mostras, ampliando as possibilidades de quem irá exercer a curadoria, antes mais restrita aos historiadores, conservadores ou arqueólogos.

Dessa maneira, a 'curadoria de exposição', definida por Heinich (1996), é caracterizada pela presença do curador como autor da exposição (concepção contemporânea dos temas propostos, definição da museografia e dos espaços expositivos, contratação de colaboradores ou especialistas) e por sua relação com os artistas (visita aos ateliers quando se tratam de artistas contemporâneos ou atuantes). Esta curadoria pode ser exercida tanto pelo curador independente, quanto pelo curador contratado por uma instituição.

Em situação oposta está a 'curadoria de coleções' ou 'curadoria tradicional', em que o curador está vinculado a uma instituição, atuando com o propósito de analisar, conservar, organizar e até enriquecer uma coleção artística ou patrimônio cultural através de novas aquisições. A apresentação do acervo se dará principalmente na forma de exposições permanentes, embora algumas peças possam ser emprestadas para participar de exposições temporárias em outros museus. A curadoria voltada para o patrimônio cultural segue as definições da museologia de cada instituição. Neste caso, o curador é um especialista de determinada produção artística e aplicará uma concepção tradicional à curadoria, articulando exposições conforme critérios rígidos de comprometimento com a história e a cronologia dos fatos, sendo contratado como fiel responsável pela coleção. De certa forma, o fato deste curador não 'assinar' as exposições faz com ele se torne uma figura 'anônima' para o grande público visitante dos museus e muitas vezes seu nome não aparece nem no texto dos catálogos dos museus.

A respeito de uma exposição de Pierre Bonnard (1867-1947) em Paris, em 1966, Heinich (1996) comentou que o curador, Gérard Régnier, teve que se contentar com um catálogo preto e branco contendo um prefácio feito por um funcionário anônimo do museu. Passados vinte anos, Régnier montou nova exposição sobre Bonnard, no Centre Gerorges Pompidou, em 1984, com um catálogo em forma de monografia, evidenciando mostrar a modernidade de Bonnard através de um estudo científico aprofundado. O próprio modelo expositivo mudou e a equipe se preocupou com cada detalhe no intuito de enfatizar a premissa da modernidade,

lançada em sua pesquisa científica. O curador era o mesmo, mas seu grau de autoria nas duas exposições foi diferente, indo do mínimo para o máximo.

A curadoria 'contemporânea' se caracteriza por três aspectos distintos: sua capacidade de legitimação, sua possibilidade de criação e a abordagem temática. Esses aspectos são desenvolvidos individualmente a seguir.

A capacidade de legitimar artistas, na curadoria contemporânea, proporciona ao curador uma importância considerável no campo da arte, por sua disposição de consolidar artistas e movimentos atuais, ou de décadas recentes, transformando suas produções em fatos históricos. Esta capacidade tem uma relação direta em expor artistas muito jovens ou que ainda estão à margem do mercado da arte, o que não é o foco de interesse do curador tradicional, que geralmente lida com artistas consagrados. Um exemplo, que já foi citado é o conceito de transvanguarda criado por Bonito Oliva. O termo foi explicado na forma de crítica impressa, com a publicação de um artigo na revista *Flash Art*, e de curadoria, com a mostra *Avanguardia – Transavanguardia*, em Roma (1982), atrelando artistas italianos que não estavam trabalhando num grupo, mas mantinham afinidades quanto às expressões formais e as técnicas empregadas em suas pinturas.

O segundo aspecto é mais complexo e se refere à criação. Trata-se da capacidade sutil que a curadoria contemporânea tem de propor aos artistas elaborarem e executarem obras inéditas para as exposições, adequando-as ou não aos temas oferecidos, inclusive pela viabilização através de financiamentos. Práticas visíveis dessa situação acontecem nas bienais, em que algumas instalações são executadas especialmente para este tipo de evento. Em muitos casos as instalações possuem características efêmeras sendo produzidas com materiais perecíveis ou dependem de gastos elevados, da necessidade de uma equipe de montagem e de um espaço amplo para que sejam realizadas, inviabilizando sua execução em outras circunstâncias. Gabriela Motta comentou sobre o quanto a arte contemporânea necessita de estruturas financiadoras para que os artistas realizem seus trabalhos. Como exemplo, a autora informa que dez dos vinte e cinco artistas entrevistados por ela indicaram que a possibilidade de realizar um novo trabalho foi a principal razão ou motivação para terem participado da Bienal do Mercosul (MOTTA, 2007).

Outro exemplo recorrente tem sido de curadores que definem um assunto ou tema para uma exposição e convidam artistas, que através de suas linhas de pesquisa, propõem aproximações a esse tema, mesmo que estes artistas não tenham histórico de desenvolver trabalhos com as questões oferecidas pela curadoria. Mostras relacionadas ao meio ambiente, a vida nas cidades e aos problemas específicos de uma comunidade têm sido habituais.

Na exposição *Quase Líquido*, que ocorreu no Itaú Cultural em São Paulo (2008), o curador Cauê Alves estabeleceu como proposta de curadoria uma reflexão a partir do conceito de *modernidade líquida* do sociólogo Zygmunt Bauman e quais rumos a modernidade estava realmente tomando em relação à vida na cidade. Na mostra, a maioria das obras escolhidas pelo curador buscava uma relação com os fluxos e tinham sido produzidas antes do convite da curadoria. No entanto, outras foram realizadas especialmente para a mostra, como a série de garrafas *PETS* (2007-08), gigantes e infláveis, colocadas na marginal do Rio Tietê, projetadas pelo artista Eduardo Srur; os 36 ventiladores brancos 'mimetizados' no teto em *Sensível perturbação* (2008), do mexicano Héctor Zamora; a instalação *tuboLED* (2008) de Lúcia Koch, apresentando uma seqüência de luzes azuis, verdes e vermelhas e o cilindro giratório, *RIOROTOR* (2008), de Daniel Acosta.

Entre as características da arte contemporânea está a possibilidade de propiciar justamente o projeto coletivo, o processo como obra não acabada e apresentar o conceito de anti-arte, desmitificando a ideia de obra fechada e concluída. O que facilitaria a interferência efetiva de outras pessoas inclusive do curador no projeto do artista estabelecendo a exposição como veículo dessa interferência.

O terceiro aspecto apresenta o curador que, através de sua concepção contemporânea de curadoria, pode promover exposições com abordagem temática, apresentando um novo olhar para a produção feita no passado (recente e distante) ou a produção que não seria considerada arte em outros períodos históricos. Esta nova abordagem pode ser filosófica, psicanalítica, antropológica ou até uma revisão cultural.

Para se compreender como surgiu essa abordagem temática, Ángela Blanco explica que os primeiros museus seguiam um modelo expositivo com preocupações

cronológicas numa ótica positivista da História da Arte, estabelecida sobre bases estilísticas, tendo as características formais como referências classificatórias. Frente à “Nova Arqueologia, corrente científica de origem norte-americana com forte tradição antropológica” (BLANCO, 1999, p. 18), a dinâmica expositiva ganhou novos rumos, em que cada marco teórico geraria suas próprias categorias classificatórias. Utilizando, para isso, o método de investigação científica, em que primeiro se elabora uma teoria, formatando-se um modelo, que possa ser aplicado em determinado foco da investigação, derivando previsões para a pesquisa. Depois, através dos resultados obtidos, é possível relacionar e interpretar os resultados no sentido de demonstrar (ou comprovar) a hipótese.⁹⁰

Vem ocorrendo um aumento progressivo de exposições propondo novas leituras do passado ou aproximações com questões científicas, que utilizam essa segunda dinâmica de exposições. Profissionais de outras áreas, psicologia, filosofia e antropologia, atuam como curadores que querem oferecer novas abordagens entre os temas sugeridos e suas relações com a arte. Exposições dessa natureza podem ser vistas no Musée du quai Branly em Paris, inaugurado em 2006, que se especializou nas questões culturais, em que as peças são mostradas por uma relação temática ou científica. Definida a hipótese proposta pela curadoria, a equipe começa o processo de ‘arqueologia’ daquilo que será apresentado.

Em 2008 o museu Branly promoveu uma mostra com o tema: *Sob os rastros da serpente*. Dentre os objetos havia pinturas e aquarelas italianas do século XV mostrando jovens com serpentes nos cabelos, vasos pré-colombianos com silhuetas zoomórficas, esculturas de madeira com imagens de serpentes e até recipientes de laboratório do século XVIII com exemplares de cobras em formol. A ideia da exposição era apresentar como diferentes culturas trabalharam artisticamente e artesanalmente, em diferentes épocas, a relação entre a representação da serpente e as simbologias possíveis aplicadas nos objetos.

Outras exposições menos recentes e ocorridas também em Paris, seguindo a abordagem temática, podem ser citadas: *Les Immatériaux* no Centro Georges

⁹⁰ Ángela Blanco se refere no livro *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid: Akal, 1999, que o método científico é utilizado para exposições arqueológicas, mas achei pertinente a influência desse método aplicado às exposições com abordagem temática, sendo que arqueologia abrange também objetos da contemporaneidade.

Pompidou, organizada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, em 1985, e *Visions capitales*, organizada pela psicanalista Julia Kristeva, no museu do Louvre, em 1998.

Les Immatériaux foi uma proposta de Lyotard (1996, p. 159) para questionar a ideia do Homem como um autor, sendo o ser responsável por seus planejamentos, trabalhos e memórias. A concepção da exposição foi filosófica, utilizando um 'sistema' de perguntas iniciais, que desencadeariam novos questionamentos aos participantes sobre o que é material e tudo o que está relacionado de forma contrária a isto. Dando alguns exemplos: material versus espiritual, *hardware* versus *software* (em relação à informática), matéria versus energia, matéria versus forma (na análise de objetos manufaturados, objetos naturais ou obras de arte), etc.

Lyotard (1996, p. 165) comenta: "O alvo da exposição é preciso: despertar as ansiedades e reflexões sobre a condição pós-moderna no visitante." A partir dessa intenção, a exposição foi estruturada através de "*sites*", que possuíam desde trilha sonora de compositores a *jingles* publicitários, vídeos e muitos desenhos produzidos por computação gráfica. Além dos artistas convidados (ou expostos), Fontana, Dan Flavin, Kosuth, Dan Graham, Moholy Nagy, a exposição solicitou a participação de alguns teóricos, como Edmond Couchot, e ainda contou com profissionais de outras áreas (físicos, fotógrafos, astrônomos, arquitetos) que apresentaram imagens referentes às questões da curadoria.

A exposição inovou em oferecer nas suas instalações a interatividade participativa para o público visitante e, principalmente, mostrou algumas instalações que receberam uma atribuição artística mesmo que inicialmente não tenham sido pensadas com tal intenção.

Visions capitales apresentou, pela via de uma abordagem psicológica, 66 obras de arte provenientes do século II a. C. até o século XX, produzidas nos mais diferentes materiais (bico de pena, guache, aquarela, fotografia, mármore, gesso, litografia, grafite, tinta a óleo), propondo uma reflexão sobre '*la tête*' (a cabeça), presente nos discursos subjetivos da arte. Incluindo nessa proposta analítica e freudiana, o passado de degolações míticas de Medusa e Holofernes, até fatos reais, como a velocidade da guilhotina na Revolução Francesa. Julia Kristeva (1998, p. 18) comenta no catálogo, que a própria arte não resiste "a guilhotina da história, que não poupa nem o homem, nem as obras" ao lembrar-se das esculturas clássicas

decapitadas, como a Vitória de Samotrácia, que para sempre ficará instigando a curiosidade das pessoas sobre qual seria a expressão em sua face.

A curadoria também quis mostrar o rosto como representação da dor física e psíquica nos autorretratos de Antonin Artaud (1896-1948), perfurados pelo próprio lápis, e nas pinturas com pinceladas grotescas sobre fotos de Arnulf Rainer (1929). A mostra contava ainda com obras de Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Picasso e Francis Bacon, citando apenas alguns, e um catálogo bastante denso, com diversos textos da curadora explicitando a relação das obras com fatos históricos e psicanalíticos.

O interessante das exposições com abordagem temática é poder colocar lado a lado um mesmo tema retratado por artistas de épocas e culturas distintas. Em *Visions capitales* isto foi possível de ser observado nas representações da decapitação do santo João Batista e na graça divina alcançada pela santa Veronique, abrindo margem até para análises antropológicas.

Essas duas exposições citadas exemplificam o que Angela Vettese (2002) explica serem curadorias em que o *autor* elabora a exposição sobre uma base teórica e a partir desse embasamento conceitual, ele busca as obras dos artistas (ou referências) que melhor representam sua teoria.

A outra estrutura sugerida por Vettese seria através das observações do curador no campo da arte, no qual ele perceberia artistas 'emergentes' que estariam prontos para serem 'descobertos' e a partir daí, elaboraria um projeto de exposição formulando uma lista de participantes. O curador utilizaria como linha conceitual as afinidades entre os artistas, quanto aos seus processos, os suportes, temas ou outras relações percebidas.

As mudanças provocadas pela arte contemporânea contribuíram para o estabelecimento do curador como autor de exposições. "O êxito crescente das instalações, baseadas na inserção do trabalho no espaço expositivo oferecido: faz com que os artistas produzam cada vez mais na adequação de seu trabalho à ocasião na qual serão expostos, do lugar físico e também da organização do evento." (VETTESE, 2002, p. 175). Esta situação, muitas vezes originária de uma proposta feita pelos curadores, favoreceu que os artistas trabalhassem com o embate da obra dentro do contexto, sendo que muitas vezes o artista se vê pressionado (no bom

sentido) a formular soluções em relação ao espaço oferecido, que jamais cogitaria em seu estúdio. A curadoria acaba trazendo para si a autoria da exposição alcançando uma totalidade conceitual e ajudando a tornar mais evidente a proposta inicial do curador. Esse tipo de estrutura pôde ser analisado nas exposições *Quando as atitudes tornam-se forma* de Harald Szeemann e *Do corpo à Terra* de Frederico Morais (1970).

Tornou-se recorrente, na história da arte contemporânea, curadores que convidaram artistas para realizarem exposições em locais inusitados, como fábricas desativadas, igrejas, hotéis abandonados, ocupação de bairros e parques, sob um tema mais fechado ou, ao contrário, uma proposta mais livre. Poderiam ser definidas como curadorias contextuais, pois é através das características do lugar que se dará a inserção artística, criada para e no local.

Uma dessas exposições, *Chambres d'amis*, foi formulada pelo curador belga Jan Hoet, em 1986, e teve uma proposta curatorial bem audaciosa. O curador previamente solicitou que alguns moradores da cidade de Gent, na Bélgica, disponibilizassem suas residências para que cinquenta artistas fizessem intervenções ou instalações em uma ou duas peças da casa. De posse de um mapa, os visitantes poderiam bater de porta em porta e visitar as 'exposições' durante dois meses. A maioria dos espaços utilizados pelos artistas foram salas de estar, jardins e os espaços de passagens, como escadas e portas, exceto Daniel Buren, que escolheu o quarto do casal (MARÍ, 2008) para pintar listras vermelhas numa parede branca.

Para essa mesma exposição, Bertrand Lanvier forrou algumas salas com um papel de parede azul pontilhado e pendurou quadros com a mesma estampa do papel de parede em cores complementares, fazendo um trabalho específico no local (*site-specific*) (LAMOUREUX, 1996). Se não fosse pelo quadro na parede, que 'entregou' a intenção do artista, não seria possível saber qual teria sido a intervenção de Lanvier na casa, pois ele também utiliza móveis em suas instalações e na sala havia mesas e poltronas passíveis de serem inseridas pelo artista no ambiente. Não saber onde começa e onde termina a proposta artística parece ser, nesta curadoria, um aspecto tão interessante quanto utilizar o espaço privado para expor arte de forma pública.

Outro exemplo de exposição formulada a partir do contexto foi a mostra *Arte/Cidade* que aconteceu em São Paulo e teve a primeira edição em 1994.

Projetada por Nelson Brissac Peixoto, a cada edição eram convidados novos curadores para definir o tema, os artistas participantes e os locais das ações públicas. O antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana foi o primeiro lugar escolhido para refletir sobre o peso das edificações abandonadas nas grandes cidades, sob o tema da mostra: *Cidade sem janelas*. No ano seguinte, o tema foi *A Cidade e seus Fluxos*, utilizando o topo de três edifícios como base para que os artistas trabalhassem conceitos de leveza, luz, movimento e escalas desmedidas. Laura Vinci (1962) aproveitou um furo numa laje para propor uma instalação num destes edifícios, transformando dois andares numa grande ampulheta de areia.

Na edição de 2002, Krzysztof Wodiczko (1943) apresentou uma alternativa para os catadores de papel, construindo um carrinho 'utópico' de alumínio com toldo de lona para proteger da chuva e do sol o catador. Vito Aconcci (1940) projetou um espaço com tanques e chuveiros para que a população, que vivia em barracos sob o viaduto e sem acesso à água, tivesse ingresso a esses serviços. Este último projeto acabou gerando polêmicas, já que o espaço foi desmanchado depois de finalizado o período do Arte/Cidade, causando indignação por parte daqueles que o usavam, mas também por parte do meio artístico, que criticou a ação do artista.

Chambres d'amis e *Arte/Cidade* demonstram que se não houvesse a iniciativa dos curadores em formatar propostas expositivas, com a ajuda de uma equipe de produção responsável em organizar todos os detalhes que envolvem este tipo de evento, inclusive a busca por financiamentos, a participação dos artistas provavelmente não teria acontecido. Independente de as ações artísticas serem efêmeras ou permanentes, o curador enquanto autor de exposições estabelece seu espaço no campo artístico, como gerador de possibilidades.

O curador-autor se relaciona de maneira efetiva com a exposição, porque no processo de definição da mostra há muitas variáveis sob o seu controle, semelhante aos diretores de cinema e teatro (HEINICH, 1996; VETTESE, 2002). Cabe ao curador definir: os pressupostos teóricos com a escolha do tema ou o conceito da exposição; a escolha das peças, obras, instalações, *performances*, etc. dentre as produzidas por um mesmo artista; a decisão entre quais artistas estarão ou não presentes na exposição; como será o projeto da expografia, a montagem das peças e como elas irão 'dialogar' umas com as outras no espaço delimitado; qual e onde será o espaço

expositivo, se será um ambiente moderno (cubo-branco) ou um ambiente cenográfico; se a iluminação será especialmente projetada; se o ambiente será seletivo – ateliê de um artista - ou um ambiente público - estações de metrô, lojas e parques. Em resumo, esse método de trabalho “singular” lançou ao campo da arte o curador como *autor* de exposições. (HEINICH, 1995).

3.2 O curador e os outros agentes do campo artístico

Então, temos sempre que tentar revalorizar e lembrar artistas que caem no esquecimento, porque a vida artística não é feita apenas de alguns pontos de luz: é um conjunto, são movimentos. Bom, aqui é um sociólogo quem está falando – me interessa muito este aspecto, pelo trabalho que se faz coletivamente, mas sem que esteja realmente organizado numa comunidade artística.

Jacques Leenhardt ⁹¹

De acordo com Pierre Bourdieu (1983, p. 165) “o sujeito da obra não é nem o artista singular, causa aparente, nem um grupo social [...], mas **o campo da produção artística em seu conjunto** [...]”. Para compreender do que se trata campo, Bourdieu (1983, p. 89) explica que “os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes.” Sendo que em cada campo há leis próprias de funcionamento, que regem suas especificidades e a atuação de seus agentes. “Quanto mais uma atividade é mediada por uma rede estruturada de posições, de instituições, de atores, mais ela tende à autonomia de suas possibilidades: a consistência da mediação depende do grau de autonomia do campo.” (HEINICH, 2008, p. 102). Campos podem ser formados e destituídos em diversas épocas e sociedades, mas a autonomia nem sempre estará presente num campo.

A historiadora Svetlana Alpers pesquisou sobre a arte holandesa do século XVII e o contexto cultural no qual a arte estava inserida. Dentre os pintores estudados, Alpers dedica especial atenção ao atelier de Rembrandt (1606 – 1669)⁹², por suas relações com os artistas e os compradores, chegando à conclusão de que, além de exímio pintor, ele era um excelente negociante que valorizava a pintura tentando diferenciá-la do ofício de artesão. Como explicou Nathalie Heinich (2008, p. 50),

⁹¹ LEENHARDT, Jacques. Entrevista concedida à Fundação Iberê Camargo, 22 dez. 2009. Disponível no site: http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=278. Acesso em: 03 mar. 2010.

⁹² Cf. ALPERS, Svetlana. *Rembrandt's enterprise: the studio and the market*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Rembrandt sabia facilitar a “recepção de sua obra: personalizando seu estilo pictórico, [...] colocando o seu foco em gêneros considerados menores na época (retratos, cenas de gênero)”, e desviando a atenção do tema para as características formais, apurando com isso uma percepção estética. Mas, além disso, Rembrandt chegou a comprar quadros de seus conterrâneos, como forma de valorizar o pintor e sua prática frente ao mercado holandês (ALPERS, 1995; HEINICH, 2008).

Essa atitude ímpar para época sinaliza uma preocupação do artista em valorizar a arte enquanto mercadoria, num momento em que o consumo de obras de arte ainda era restrito à nobreza ou no máximo aos prósperos comerciantes. Examinando o exemplo de Rembrandt, nos dias de hoje, pode-se formular a seguinte situação: à medida que os artistas produzissem telas de qualidade, mais elas se tornariam atrativas ao mercado, e quanto mais os artistas vendessem obras, mais eles se tornariam independentes e fortalecidos enquanto ‘categoria’. Rembrandt ao estimular a produção de outros artistas, tornou-se ele próprio um entusiasta da arte, promovendo os seus pares em direção ao ‘reconhecimento’ local daquilo que seria um esboço de campo artístico.

Se na época de Rembrandt quase não havia mediadores, hoje eles ocupam um lugar de destaque no campo da arte e são os responsáveis pela introdução da obra no espaço expositivo para recepção do público, tanto quanto pela legitimação de artistas. Essa mediação é formada por *marchands*, colecionadores, críticos, peritos, leiloeiros e avaliadores, conservadores, restauradores, curadores, historiadores e editores, que serão responsáveis por negociar, comprar, comentar, identificar, preservar, interpretar, descrever e divulgar as obras de arte (HEINICH, 2004).

Nathalie Heinich explica em seu artigo sobre o estatuto dos artistas que houve uma inversão dos “círculos do reconhecimento” formulados por Alan Bowness (HEINICH, 2005, p. 141)⁹³ (Img. 86). Se no período em que a arte moderna estava se desenvolvendo o “segundo círculo” era formado por colecionadores e galeristas, na arte contemporânea, passa a ser formado por críticos de arte e curadores de museus. O “primeiro círculo” seria constituído pelos próprios pares (ou artistas) e o “quarto

⁹³ Cf. “Círculos do reconhecimento” é uma expressão criada por Alan Bowness em *The Conditions of success. How the modern artist rises to fame*, Thames and Hudson, Londres, 1989, que Nathalie Heinich utilizou em seu artigo: “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. In: **Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS v. 13, n. 22, maio 2005, p. 137-147.

círculo”, pelo público, incluindo neste, os amantes das artes, público culto, mas amador. Essa modificação denota a importância que as instituições, públicas e privadas, principalmente concentradas no papel do curador, foram conquistando na legitimação do artista.

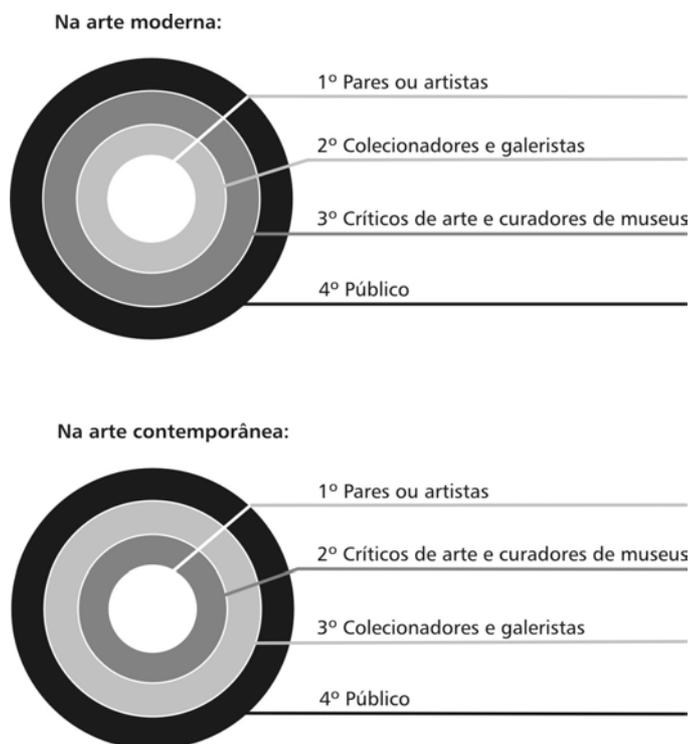


Imagem 173 Esquema para ilustrar a mudança nos círculos de reconhecimento na arte, proposto pelo historiador Alan Bowness.

Pelo fato de os círculos de reconhecimento na arte não serem fixos, os próprios mediadores do campo mudam de posição, conforme as premissas para a legitimação de cada período artístico ou histórico em que estejam envolvidos. É interessante observar que o crítico e o curador ocupam a mesma posição, já que a essência da curadoria reside tanto na crítica, quanto no embasamento da história da arte.

Embora a consideração do historiador Alan Bowness pareça de fácil entendimento hoje, a curadoria nem sempre esteve neste patamar de reconhecimento no campo artístico. Pode-se verificar historicamente um deslocamento de agentes no interior do campo, forçando primeiro a conquista deste espaço no círculo (junto aos críticos estabelecidos) e depois a conquista dessa

segunda posição. O que Pierre Bourdieu (1983, p. 89) denominaria de luta interna do campo, “entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência.”⁹⁴

Sempre que for designado ou atribuído a um grupo que detenha a capacidade de legitimação, obedecendo aos critérios estabelecidos no campo, haverá uma disputa para aqueles que estão excluídos do campo consigam se inserir nele. Ao estar inserido no campo, há duas formas de atuação: fazer parte aceitando os critérios estabelecidos pelo campo, o que seria uma inserção passiva; ou não aceitar a totalidade dos critérios, promovendo e questionando transformações, o que seria uma inserção ativa.

Bourdieu (1983) comenta que para entrar na disputa do “jogo” é necessário respeitar a sua estrutura e conhecer as suas regras, mesmo que o jogador não concorde com elas. Só através daqueles que detém o *habitus*⁹⁵ que a disputa poderá ser exercida. Nos campos de produção de bens culturais, como no caso da arte, existe ainda o risco de se acabar com o próprio jogo, quando as transformações visam uma busca pela verdade tornando as origens, que fundamentam a estrutura do jogo, frágeis e vulneráveis, resultando em revoluções totais no campo (BOURDIEU, 1983).

A arte contemporânea exigiu tal complexidade em virtude da interdisciplinaridade e do processo de legitimação dos artistas, que os critérios utilizados até o modernismo, ficaram suplantados, estabelecendo a necessidade de uma rede de mediadores. Se na pintura holandesa do século XVII um “burgomestre” contratasse os serviços de Rembrandt, este comprador legitimaria o pintor frente aos outros artistas e aos possíveis patronos locais. Com a arte contemporânea, a aquisição por parte de um colecionador da obra de um artista é apenas mais uma das instâncias de consagração do campo artístico. A título de exemplo, o convite de um curador para um artista participar da Bienal de Veneza, por exemplo, representa

⁹⁴ Para Nathalie Heinich, Bowness e Bourdieu utilizam modelos diferentes para conduzir suas teorias de mediação da obra, entre o artista e o público. O primeiro usa o reconhecimento e o segundo a noção de hierarquia no campo. Para esta pesquisa foram utilizados os dois modelos, porque cada um oferece informações relevantes para a situação da curadoria.

⁹⁵ De acordo com Pierre Bourdieu (1983, p. 94), *habitus* é o “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores; é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim.” Em outras palavras, um conjunto de crenças, técnicas e referências que propiciam a atuação em determinado campo.

uma carga de legitimação maior do que a aquisição de uma obra feita por um colecionador brasileiro⁹⁶. Mesmo que com a aquisição do colecionador o artista receba uma verba efetiva maior do que o pró-labore com a participação numa bienal.

Evidentemente, há muitas nuances entre o grau de legitimação de um colecionador e de um curador, e nem sempre a função é superior a condição do nome em si. Por outro lado, de acordo com os círculos do reconhecimento de Bowness, o curador alcançou com a arte contemporânea um espaço de destaque, como sendo um dos agentes que adiciona valor social a obra do artista. Tanto que é recorrente que colecionadores contratem curadores para auxiliarem na aquisição e formação de acervos, demonstrando que articulações são efetivadas entre esses agentes do campo da arte.

Raymonde Moulin (1995) explica que o especialista de arte contemporânea (principalmente o curador) é quem irá validar a produção de um artista contemporâneo. Esse processo de validação seria um misto de valor artístico e valor de mercado, diferente do processo de atribuição de valores praticados pelos especialistas de arte clássica e moderna, que lidam com cotações mais estáveis⁹⁷. A arte contemporânea é caracterizada por ter valores artísticos e financeiros flutuantes e a cotação de um conjunto de obras pode mudar radicalmente no prazo de cinco anos, tornando a legitimação de determinado artista como algo incerto, passível de risco, mas este risco é inerente à arte contemporânea que está sendo constantemente produzida.

Devido à 'responsabilidade' perante a posição alcançada de legitimador, a curadoria exige um posicionamento crítico, sendo o próprio curador um crítico, mas não necessariamente aquele ligado à imprensa que publica textos semanalmente ou com frequência esparsa em revistas especializadas. A sua atuação de crítico se dará na forma da própria exposição e através da publicação dos catálogos que se tornam importantes veículos de documentação.

⁹⁶ Essa instância irá depender de qual posição de reconhecimento estão inseridos o curador e o colecionador.

⁹⁷ A arte moderna mostrou em leilões recentes que ainda tem cotações díspares, tanto para cima, quanto para baixo dos índices estimados pelos leiloeiros, ao contrário do que tem demonstrado a arte produzida anteriormente a este 'período', mas pode-se dizer que quanto aos valores artísticos / estéticos, eles já não apresentam mais variações, estando os artistas legitimados no mercado da arte.

Nessa direção, Lisbeth Rebollo Gonçalves (2008, p. 48) comenta que o trabalho da curadoria é crítico porque “constrói um espaço de experiência”, sendo que esse espaço construído promove relações interdisciplinares com outros campos das áreas humanas, tornando o trabalho da curadoria semelhante “ao de um cientista social”, que tem a mesma capacidade de interpretar e analisar um fato social.

Pierre Bourdieu (2003) definiu a respeito da contemplação da obra de arte, que existe uma relação direta entre o nível de domínio dos códigos de “recepção” e a possibilidade de decifrar a “mensagem”, variando de indivíduo para indivíduo conforme sua capacidade de apreensão da informação constante na obra e seu conhecimento. Por sua vez, este conhecimento depende da educação, inclusive dos níveis de instrução e do meio onde o indivíduo está inserido. Críticos e curadores, inevitavelmente, precisam possuir um alto grau de domínio dos códigos de recepção para decifrar as obras artísticas, relativas ao meio e a época em que estejam atuando.

Continuando com Bourdieu (2003, p. 71),

A obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la. O grau de competência artística de um agente é avaliado pelo grau de seu controle relativo ao conjunto dos instrumentos de apropriação da obra de arte, disponíveis em determinado momento do tempo, [...] oferecidas a determinada sociedade.

Torna-se claro que para atuar como curador é necessário um conhecimento a respeito de história da arte e todas as complexidades que envolvem a produção artística, além de uma contínua busca por informações atualizadas, pois a arte contemporânea está em constante produção, apresentando novos desafios para quem a decifra. O curador estabelece uma relação de mediador entre os desafios propostos pela arte contemporânea e o público (no sentido amplo do termo), nem sempre oferecendo respostas, mas novos questionamentos.

Segundo Bourdieu (2003, p. 77), vive-se agora num “*período de ruptura continuada*”, ou seja, a arte contemporânea reinventa constantemente uma nova arte, que necessita uma “nova gramática” para sua compreensão. Essa ruptura com as tradições estéticas necessita de um tempo maior para reduzir a defasagem entre o código social e o código exigido pelas obras para que sejam decifradas. Assim, “[...] a

transformação dos modos de percepção só pode ser operada de forma lenta, já que se trata de desenraizar um tipo de competência artística [...] para ser substituído por outro, por um novo processo de interiorização, necessariamente, longo e difícil.” (BOURDIEU, 2003, p. 77). Neste sentido, os curadores precisam lidar com esta defasagem, que se manifesta principalmente na leitura das obras produzidas através de compreensões ou percepções já ultrapassadas, com os quais a ‘nova arte’ se propõe ir contra. (BOURDIEU, 2003).

Isso explicaria porque certos curadores chegam a demorar de dois a três anos para finalizarem uma pesquisa na forma de uma exposição, diminuindo assim o risco de conceitos formulados de modo precipitado ou equivocado. Outros, parecem, que possuem uma capacidade visionária para perceber mudanças sutis nas manifestações artísticas e através de seus projetos expositivos, convidam justamente os artistas que conseguem desenvolver com mais acuidade e até afinidade o conceito proposto pelo curador.

A par de sua capacidade de compreensão de certas tendências na arte e as relações com o contexto, o curador precisa atuar com uma postura ética em relação a sua posição de legitimador no círculo social ao qual está inserido. Sabe-se que não seria ético um curador se utilizar de sua posição de proeminência apenas para especular sobre o valor de obras artísticas que venham beneficiar sua própria coleção particular. Como bem citou a produtora Maria Ignez Franco “não é papel do curador, colaborar com o mercado de arte ou ser conivente com ele, usar dos recursos de projetos para se beneficiar pessoalmente ou se aproveitar da relação estabelecida com os artistas para constituir coleções próprias ou de clientes”. (FRANCO apud ROSA, 2008, p. 116). Evidentemente a ação de uma curadoria, na maioria dos casos irá repercutir no mercado de arte, alterando a cotação ou a valorização de determinado artista.

Raymonde Moulin (1995) usou como exemplo de supervalorização no mercado da arte internacional a situação dos artistas da transvanguarda⁹⁸. Em 1980, os preços da produção de quatro dos artistas italianos (Chia, Clemente, Cucchi e Paladino) estavam sendo vendidos entre 5.000 e 12.000 DM (marco alemão) e

⁹⁸ Cf. O Mercado e o museu. A constituição dos valores artísticos contemporâneos. In: MOULIN, Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris Flammarion, 1995, p. 224.

apenas quatro anos depois, seus valores subiram em média 1000%. Pode-se resumir que após o lançamento feito na imprensa por Bonito Oliva, suas curadorias e as inúmeras exposições que estes artistas participaram (*Aperto, Zeitgest, A New Spirit in Painting, etc.*), foram determinantes nessa elevação das cotações, mas a contínua produção e exposição dos artistas da transvanguarda foi essencial para que essa valorização continuasse ocorrendo.

Se por um lado o curador possui a capacidade de legitimar artistas, por outro, ele ainda amarga uma posição difícil no campo da arte no país, como é possível perceber no comentário da crítica e curadora Angélica de Moraes (apud ROSA, 2008, p. 101), sobre a situação delicada na qual se encontra o curador no sistema da arte:

A figura do curador é um sintoma de maturidade de um circuito que se sofisticou e se profissionalizou. Um curador, grosso modo, pode ser comparado a um maestro, diretor de teatro e de cinema. Ninguém discute a necessidade de um diretor, mas um curador tem o seu papel discutido da sua necessidade.

No Brasil, em pleno século XXI, ainda há discussões sobre a relevância da curadoria no sistema da arte e artistas criticam de forma generalizante suas funções, sem apontar especificidades. Ou seja, alguns não criticam determinada curadoria ou curador, o que seria um debate benéfico para o campo da arte, eles recriminam a própria existência da atividade como sendo desnecessária à estrutura do sistema da arte.

Sabe-se que por razões muitas vezes econômicas no país, as profissões se misturam, professores tornam-se críticos, que por sua vez, tornam-se curadores. Como bem cita Rosa (2008, p. 94) em sua pesquisa, por aqui há poucos “curadores-curadores”, ou seja, profissionais que exerçam apenas esta atividade, situação visível também para ‘artistas-artistas’, afinal quantos conseguem manter-se financeiramente apenas com suas práticas artísticas?

Em outros países, em que existe expressiva mídia impressa, economicamente ‘auto-sustentável’, especializada em arte e cargos para curadores em espaços culturais, pode-se ver que a crítica é muito atuante, tanto quanto a curadoria. Alguns críticos optam por não atuarem em curadoria, assim como curadores decidem não escreverem na mídia especializada, demonstrando que o campo atingiu uma diversidade de papéis quanto à atividade de seus agentes, proporcionando que cada

um atua nas suas especialidades. Esta diversidade promove, conforme citação anterior de Heinich, a autonomia do campo artístico.

Com o aumento expressivo de centros culturais e por extensão, o número de mostras, há no caso brasileiro, outras atividades que atingiram um grau de profissionalização, como os especialistas em montagem de exposições, arquitetos que fazem projetos para a museografia e técnicos em efeitos especiais e alta tecnologia. O que se percebe no país é que estes profissionais ainda estão operando de forma restrita aos grandes centros, devido à inexistência de eventos artísticos de grande porte em cidades menores, onde não há frequência expositiva ou sequer existem instituições culturais efetivamente atuantes.

O artista e também especialista em montagem de exposições, Alexandre Moreira, residente em Porto Alegre, comentou que foi possível se profissionalizar, mantendo um padrão de vida estável, em virtude da Bienal do Mercosul e da abertura de novos espaços culturais, como o Santander Cultural e a Fundação Iberê Camargo, além de outros locais que contratam seus serviços regularmente.⁹⁹ Moreira explica que há uma série de complexidades na montagem de exposições, desde o cuidado com a colocação e retirada de desenhos e fotos de molduras, que podem ser danificadas pelo simples manuseio, até a falta de instruções para a execução de algumas obras, o que pode dificultar o entendimento da mesma na mostra, caso não seja montada ou produzida corretamente.

Alexandre Moreira é um bom exemplo de como alguns profissionais alcançaram autonomia num mercado de arte ativo, mas por outro lado, levando-se em conta sua formação acadêmica, graduação em Artes pela UFRGS, por enquanto ele, assim como outros artistas que participam de montagens, ainda não possui renda financeira advinda apenas de sua produção artística.

O professor de antropologia Caleb Faria Alves, discorreu sobre a 'distância' existente entre os artistas que trabalham nos bastidores dos eventos de grande porte, citando especificamente a Bienal do Mercosul, e os artistas convidados para expor nesses eventos. Muitos artistas do Rio Grande do Sul, formados ou ainda estudando,

⁹⁹ Informações obtidas com Alexandre Moreira, especialista em montagem, concedida de modo informal à autora da pesquisa, em dezembro de 2009, durante a 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre – RS.

atuam como monitores, montadores, assistentes administrativos, produtores e até captadores de recursos, mas raramente possuem obras suas expostas na mostra. O que demonstra a intenção de projeção internacional que este tipo de evento almeja, apresentando com mais ênfase “artistas de fora”. (ALVES, 2009, n. p.)

Uma tendência que se pode verificar no país é o fato do curador muitas vezes estar vinculado ao campo acadêmico, ligado a uma Universidade, em programas de Pós-Graduação, ou em cursos oferecidos na forma de seminários e palestras. Isto torna evidente alguns aspectos inerentes à curadoria de forma muito positiva, dois deles podem ser destacados.

Primeiro há um enriquecimento teórico por parte daqueles curadores que compartilham a atividade com as pesquisas do ambiente acadêmico, ou seja, o professor que também atua como curador, está constantemente atualizando os conhecimentos com colegas e trazendo à tona questões ‘adormecidas’ na arte sob um novo ponto de vista.

O segundo aspecto positivo é o de professores ou orientadores de programas de pós-graduação manter contato direto com artistas em período de formação, num momento em que as trocas intelectuais são muito valiosas e permeáveis, promovendo exposições com artistas ainda desconhecidos. Algumas dessas mostras recebem a denominação “novos artistas” ou “novíssima geração”. A professora Amélia Brandelli, no período em que coordenou a curadoria do Espaço Cultural da ESPM¹⁰⁰, de 2006 a 2009, em Porto Alegre, promoveu uma série de exposições com fotografias, pinturas e desenhos produzidos pelos alunos da Escola e também estimulou contato dos alunos, através de conversas, com os artistas das outras exposições ocorridas no espaço, concebidas por curadores convidados. Este exemplo se repete em diversas instituições de ensino universitário no país, que possuem um espaço físico para salas expositivas e uma equipe, formada por especialistas e bolsistas, para projetarem exposições tanto de alunos, como de artistas atuantes, ou em alguns casos, exposições de caráter temático.

¹⁰⁰ A Escola Superior de Propaganda e Marketing de Porto Alegre criou o Espaço Cultural em 2006, projetado especialmente por uma arquiteta para receber mostras de artistas, designers, agências de publicidade e alunos. Com curadoria específica da Prof.^a Me. Amélia Brandelli, ocorreram as mostras: *Porque fotografia* (2007), *Desenhos* (2007) e *Porque Pintura* (2008).

Trabalho semelhante vem sendo exercido pela professora Ana Maria Albani de Carvalho na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, em que a cada semestre são montadas exposições, *Projetos de Graduação*, mostrando a produção dos alunos em conclusão de curso. Acompanhando as mostras, são produzidos catálogos com textos e imagens das obras. Ressalta-se que muitas vezes, estes catálogos representam o primeiro material gráfico que estes 'recém-artistas' têm como forma de documentar seu trabalho. Outras exposições, com curadorias dos professores da própria instituição, apresentam obras de artistas convidados, do acervo da Pinacoteca e obras dos ex-alunos do Instituto de Artes. Visto que a Instituição completou 100 anos em 2008, a possibilidade de mostras expondo apenas a produção dos alunos que passaram pelo curso é bem elevada.

Voltando ao comentário de Nei Vargas da Rosa, sobre a reduzida presença de "curadores-curadores" no país, transparecem outros aspectos quanto à atividade. Estes mais negativos do que positivos, levantados a seguir.

Primeiro. Evidencia a carência de um nível de profissionalização no campo da arte por parte de instituições – principalmente museus, mas também algumas galerias e centros culturais, que propicie a contratação de curadores, fixos ou para projetos temporários, possibilitando a independência do curador enquanto atividade remunerada e propagadora de cultura.

Existem algumas instituições que possuem curadores contratados para definir as linhas conceituais que serão trabalhadas, sendo que às vezes, este cargo assume outras nomenclaturas, como gerência de programação artística. Podem-se citar alguns ótimos exemplos como o Centro Cultural São Paulo, a Fundação Iberê Camargo (RS), o Itaú Cultural (SP), o MAC-USP (SP), o Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (PE), o MAM (RJ), o MAM (SP) e o Museu da Imagem e do Som (RJ e SP). Outras instituições com caráter mais efêmero em suas exposições ou por não possuírem acervo dedicado às artes visuais, como o Santander Cultural (RS) e o Centro Cultural Banco do Brasil, trabalham com projetos de curadorias isoladas, através de editais ou por afinidade de propostas, numa forma de minimizar a falta de uma equipe curatorial permanente.

Infelizmente, o número de instituições existentes no país com curadores contratados e remunerados, ainda não é a maioria, aspecto visível não só na falta de

contratação de curadores, mas também na falta de oferta de espaços institucionais para a arte contemporânea. O coordenador da última edição do projeto Rumos Artes Visuais (2008-09), Paulo Sergio Duarte, comentou: “o que dificulta uma maior clareza da força da arte contemporânea brasileira é o vazio institucional que o país vive. A produção contemporânea tem presença rarefeita nos principais museus do Brasil.” (DUARTE, 2009, p. 21).

Seria interessante fazer um levantamento aprofundado das exposições de arte contemporânea nas instituições nacionais para verificar a amplitude desta afirmação. Se de um lado percebemos uma situação de precariedade quanto à valorização da arte contemporânea junto às instituições definidas como públicas ou detentoras de verbas federais, por outro, os diversos centros culturais inaugurados nas últimas décadas têm dado destaque para a produção contemporânea.

Na contramão da situação exposta por Duarte, pode ser citado o exemplo de mudança de prática curatorial ocorrida no Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães - MAMAM, em Recife. Apesar do nome e de sua vocação inicial para conservar e expor arte moderna, a nova gestão definiu, em 2001, que a programação do museu seria voltada para a arte contemporânea, salvo algumas exceções.

O curador à frente desta mudança, Moacir dos Anjos (2004), salientou a carência de espaços para apresentação da produção contemporânea na cidade citada, frente à situação cada vez mais visível do surgimento deste tipo de produção em salões de arte e mapeamentos nacionais. Desta forma, o MAMAM seria o interlocutor institucional para ampliação e formação de um público voltado para a contemporaneidade. Anjos (2004, p. 12) comentou em seminário sobre práticas curatoriais que:

[...] a despeito das muitas definições que se tem de museus na crescente literatura sobre o tema, museus são, fundamentalmente, instituições formadoras do repertório visual das comunidades que o frequentam. Repertório com o qual essa comunidade vai estabelecer crenças e valores (mesmo que provisórios) e julgar (em termos estéticos, políticos e morais) a arte feita por seus antepassados e contemporâneos. E que na ausência de alguns parâmetros minimamente claros sobre o *que* se expõe no museu (e de *como* se expõem as obras nele), confunde mais do que forma o público.

Segundo. Demonstra uma falta de profissionalização no sentido de regularizar a atividade, tornando-a alvo de oportunistas que desenvolvem práticas que não visam

à melhoria qualitativa da atividade, mas utilizam o termo por um 'modismo', sem embasamento crítico. Visto que em outros países, curadores já se organizaram em torno de associações para promover discussões sobre a qualidade nas suas funções, aliada a uma postura crítica e ética.

Szeemann preocupado com a questão dos curadores de arte contemporânea, e independentes como ele, organizou a IKT – *International Association of Curators of Contemporary Art*, em 1969. Esta associação atua em diversos continentes e sua cidade-sede é trocada de três em três anos¹⁰¹.

Na França, existe desde 1922 a *Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France* - AGCCPF, voltada especificamente para os profissionais que trabalham com curadoria e conservação do patrimônio nacional, através das obras presentes em museus públicos. A atuação desta associação é bem extensa, abrangendo desde a logística de uma exposição até as visitas guiadas.

Não poderia deixar de ser citada a Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA, uma ONG fundada em 1950 com apoio da UNESCO e mantida pela participação de seus 4.200 membros de todo o mundo, com o intuito de garantir a livre expressão da crítica de arte e o seu desenvolvimento.

Nos EUA foi criada em 2001, a *Association of Art Museum Curators* – AAMC, que promove o trabalho de curadores de museus, criando oportunidades através de uma rede de colaboração e desenvolvimento profissional.

No Canadá existe o *Assistance to Professional Independent Critics and Curators* que oferece além de residência para curadores, financiamento para projetos em curadoria, e na Inglaterra, o *British Council* oferece um prêmio internacional para curadores.

Esses exemplos de associações¹⁰² comprovam a intenção, por parte dos curadores, de profissionalizar o campo da curadoria, conquistando melhores condições de atuação e remuneração, por um lado, e exigindo aperfeiçoamento teórico-prático e responsabilidade de seus participantes, por outro.

¹⁰¹ Apesar da intenção internacionalista, não há no momento nenhum representante da América do Sul na IKT.

¹⁰² Foram citadas apenas algumas associações, pois só na França, país com acentuado turismo cultural e valorização do patrimônio, existem outras específicas para restauração, museografia e etc.

Terceiro. É notório uma falta de clareza quanto às reais atividades da curadoria, tanto para o público leigo, como para alguns artistas. Talvez pela dificuldade que os curadores têm em promover seus trabalhos e suas habilidades, o que contribui para um descrédito por parte de alguns agentes do meio artístico.

Essa situação da falta de clareza pôde ser vista em alguns comentários por parte dos entrevistados, artistas e produtores culturais, de Nei Vargas da Rosa (2008), em sua dissertação. Uma das perguntas foi sobre o papel do curador no sistema da arte e qual a relação do curador com a exposição que o artista/produtor estava participando.¹⁰³ A maioria dos artistas (do total de oito entrevistados), concorda ser a curadoria uma participação importante no sistema da arte, mas alguns salientam que há curadores sérios, que atuam como interlocutores entre o artista, a instituição e o público, e outros, agem como “déspotas” (ROSA, 2008). O curador déspota teria como característica principal pertencer a um grupo hegemônico (instituições), que decidiria quais artistas seriam valorizados, participando de exposições, e quais seriam ignorados. O curador que agiria como um déspota tomaria decisões sem a compreensão ou autorização do artista, agindo unilateralmente.

Parece que o ‘tendão de Aquiles’ da curadoria, seria a maneira como a curadoria é conduzida, que deveria sempre respeitar o artista e valorizar a sua produção. Alguns críticos em outros momentos da história também amargaram adjetivos pejorativos como esse, por suas críticas negativas publicadas na imprensa a respeito da produção de certos artistas. Se ignorar determinada produção não chega a se constituir uma crítica negativa e nem impede a comercialização dessa e daquela obra, contribui para que não haja uma valorização desses artistas no mercado ou campo da arte, visto que o curador na contemporaneidade atingiu alto grau de legitimação de artistas.

Questões de escolha, interlocução e até limitações da própria curadoria ficam confusas na ótica de alguns artistas, mas também para outros agentes do campo artístico. Jacques Leenhardt comentou em entrevista recente que durante seu cargo de presidente da Associação Francesa de Críticos de Arte, e depois, da Associação Internacional, se deparou diversas vezes com a discussão se curadores seriam críticos

¹⁰³ A pergunta completa era: “Qual sua opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual a sua relação com o curador da exposição?” in ROSA, Nei Vargas da. Op. Cit. 2008 P. 209

de arte, podendo ou não participar da associação. Enquanto presidente, Leenhardt sugeriu que os curadores deveriam participar por atuarem na crítica de arte ainda que através de outro enfoque. Nas palavras dele,

[...] pensando que o curador faz uma proposta e esta proposta muitas vezes, senão sempre, está argumentada, tem um texto que documenta a seleção, a maneira que a obra ocupa o espaço. Então, sob o meu ponto de vista, nas novas gerações o curador é, sim, um crítico de arte. Na verdade, os dois estão fazendo um trabalho bem próximo – não é exatamente o mesmo, mas muitas vezes o crítico de arte também faz exposições, o historiador da arte contemporânea escreve, faz curadorias, etc. Então, acho que nas últimas décadas houve uma aproximação dos papéis. (LEENHARDT, 2009, n. p.)

Com certeza, quando Leenhardt cita os curadores da “nova geração”, está se referindo aos curadores-autores, que agem de forma diferente dos curadores ‘tradicionais’ que trabalham com conservação de obras nos museus de arte antiga, formulando exposições didáticas, centradas nos aspectos cronológicos das coleções. Leenhardt apontou nesse comentário o quanto a posição de destaque alcançada hoje pelo curador foi uma conquista recente, sendo resultado da atuação de curadores como autores de exposições que proporcionaram uma mudança de paradigma da atividade.

Além dos três aspectos comentados, que demonstram a dificuldade de compreender a curadoria dentro do sistema da arte no país, também é possível citar a ausência da solicitação de uma formação especializada para o exercício da atividade, como é solicitada à museologia, por exemplo, que contribui para que não haja por parte de curadores, uma busca de formação específica em curadoria.

Este fator, aliado a pouca oferta de trabalho em instituições, sobretudo públicas, faz com que se tenha a impressão que não há a necessidade de profissionalizar a atividade no país. O que não quer dizer que não exista essa intenção por parte daqueles que atuam nesse campo de trabalho, pois é fato que está havendo um aumento do número de exposições, independente de serem realizadas com artistas locais ou provenientes de outros países, como uma decorrência do número de centros culturais inaugurados nas duas últimas décadas.

Com certeza, a falta de perspectiva de cargos ou ocupações específicas em curadoria na maioria dos museus brasileiros dificulta a procura por formação acadêmica. Por este, e por outros fatores, é comum escutar em entrevistas com

curadores que a existência de um curso para formação de curadoria no Brasil seria “absurda”. Como será possível constatar nos comentários de dois curadores, pode-se perceber que há um descrédito quanto à formulação de um curso para formar curadores: prof. Tadeu Chiarelli (apud ROSA, 2008, p. 173), “desconfio de cursos de curadoria. No Brasil é uma irresponsabilidade”, e de Jaílton Moreira (apud ROSA, 2008, p. 164), “não acredito na exclusividade de uma construção formal do olhar. A aparente ausência de formação de um curador não é de todo absurda, pois penso que uma parte pode ser desenvolvida com leituras, estudos, etc., mas outra é pelas experiências de vida.” Chiarelli (apud ROSA, 2008, p. 173) continua:

No Brasil, não vejo o trabalho de curador como uma profissão de configuração fechada, mas um trabalho de transbordamento e difusão de um conhecimento do campo da crítica e da história da arte, por outro lado, nem todo crítico é curador, mas todo curador tem que ter formação em história da arte e crítica. Curadoria é um trabalho de um estudioso; no meu caso sou pesquisador e professor. [...] Não existe a formação de curador; ele é um crítico, especialista que tem de saber de produção, de montagem, da prática de exposição.

Cristiana Tejo (2009, n. p.) curadora, levanta outra questão sobre os cursos de curadoria: “me deixam dúvidas sobre uma mão de obra que irá se especializar para trabalhar num meio onde faltam coisas muito mais básicas do que curadores e artistas.” Tejo comenta também a falta da possibilidade de se fazer estágios em instituições, dificultando uma busca pela profissionalização na área. Ela cita ainda que

[...] dentre as carências do meio, ainda tateamos para que haja uma definição sobre o que são as bases de trabalho do curador. Assim como os artistas se queixam da falta de profissionalização que os expõem a não pagamento de cachês, falta de seguro de obras, uso indevido de imagens, entre outros, o ofício do curador também fica à mercê de sustos que poderiam ser evitados caso houvesse maior acordo sobre as responsabilidades e direitos desse profissional e do espaço que acolhe seu projeto. O curador autônomo que se arrisca um pouco mais, está sujeito a trabalhar nos mais diferentes tipos de situações: de grandes instituições públicas a salas alternativas, passando por galerias comerciais a eventos corporativos – cada um com sistemas e possibilidades de financiamento distintos, é bom lembrar.

A questão da formação de um curador é tão complexa quanto à de um crítico de arte. Há cursos de arte, em nível de graduação, que oferecem a possibilidade de

ênfase em crítica de arte. Já o curso de graduação em História da Arte foi criado em 1961, Curso Superior de História da Arte, hoje vinculado ao Instituto de Artes da UERJ, no Rio de Janeiro e, bem recentemente, em março de 2010, iniciou a primeira turma de História da Arte da UFRGS, em Porto Alegre. Sendo que ambas as faculdades oferecem formação não só em história, mas também crítica de arte e curadoria. Não é intenção da pesquisa, fazer um mapeamento da formação de todos os curadores e também críticos de arte do país, mas sabe-se da formação de alguns dos mais destacados, sendo suas origens acadêmicas as mais variadas: filosofia, economia, história, arquitetura, sociologia e antropologia, jornalismo, fotografia, artes visuais e museologia, o que demonstra certa 'flexibilidade' na formação desta profissão. Em nível de pós-graduação, vários cursos de História, Teoria e Crítica de Arte são oferecidos, e apenas um, oferece em conjunto curadoria.¹⁰⁴

Se por um lado percebemos que no país os artistas estão buscando níveis diversificados de possibilidades de formação e pesquisa em nível de graduação, pós-graduação, doutorado e especializações, inclusive nas áreas de História da Arte e Estudos Culturais¹⁰⁵, a pesquisa em curadoria, ainda possui poucas possibilidades de oferta em cursos específicos ou mais prolongados. Mesmo que esteja ocorrendo um aumento de novos espaços expositivos (a maioria privados) e a consequente contratação esporádica ou temporária de curadores, principalmente através de projetos aprovados pelas leis de incentivo fiscal.

A curadoria, como qualquer outra profissão, possui características e delimitações de atuação. Estas regras internas movimentam a atividade do campo, mas deveriam funcionar mais como norteadoras dos diferentes tipos de curadoria, do que formas excludentes, simplesmente. Parece que a ausência de um padrão referencial para atuação de futuros curadores e limitadas possibilidades de formação em curadoria, justamente 'jogam contra' a atividade. Alternando entre descrédito por parte de certos artistas e outros agentes, e excesso de 'mitificação' em torno do termo curadoria, envolvendo-o numa embalagem de difícil definição, que se percebe até proposital por parte de certos curadores.

¹⁰⁴ Citado anteriormente – Curso de Pós-Graduação da PUC-SP, Crítica de Arte e Curadoria.

¹⁰⁵ Mestrado em Cultura Visual do Programa de Pós-Graduação em Artes – Universidade Federal de Goiás.

3.3 O curador como agente da história da arte

Comecei pouco a pouco a perceber que se podia conceber uma história da arte não tanto em termos de mudanças estilísticas, mas de mudanças nas relações entre o artista e o mundo que o cerca.

Nicolaus Pevsner ¹⁰⁶

Mesmo que haja alguns exemplos precursores de arte contemporânea, como trabalhos de Duchamp, Magritte (*La Traison des images*, 1929), Klein (*Le vide*, 1958) e as “Experiências Psicológicas” de Flávio de Carvalho (1931 e 1956), entre tantos outros, na primeira metade do século XX, o termo ‘arte contemporânea’ enquanto gênero artístico se estabeleceu a partir dos anos 1960. Período em que artistas começaram a seguir por novos caminhos, afastando-se da arte moderna, seja por transgressão, seja para buscar definições do que seria a arte, através de experiências inovadoras e de forma interdisciplinar.

A socióloga Nathalie Heinich (2008) em seu artigo recentemente publicado no Brasil¹⁰⁷, *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea*, esclarece que o termo ‘arte contemporânea’ não é sinônimo de arte produzida na atualidade e sim um gênero da arte, como o foram outros anteriormente. As especificidades que distinguiam a arte clássica da moderna, não se aplicam mais para a arte contemporânea.

Assim, Heinich (2008) aponta que no momento presente os três gêneros citados (clássico, moderno e contemporâneo) continuam sendo produzidos pelos artistas, demonstrando que o fato de um artista ser atual não o torna mais contemporâneo do que um já falecido e sim que os artistas, através de sua produção, serão ‘classificados’ segundo critérios de qualidade específicos de cada subgênero. Se no final do século XIX, as manchas de tinta numa pintura impressionista eram consideradas ‘mal pintadas’ para os padrões da época, esse critério de avaliação, baseado na qualidade e no virtuosismo técnico, não é mais relevante para uma

¹⁰⁶ PEVSNER, Nicolaus. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Cia. de Letras, 2005.

¹⁰⁷ O artigo foi originalmente publicado em *Le Débat*, nº 104, mar. – abr. de 1999.

pintura contemporânea, mas continuará sendo para uma pintura que se propõe acadêmica executada nos dias atuais.

No momento que a arte contemporânea passa a ser denominada uma 'categoria' ou 'gênero', e não apenas definida por um período histórico, será necessário desenvolver critérios específicos que possam atribuir o que faz parte ou não deste gênero. Nesse sentido, não se poderia dizer que não há especificidades na arte contemporânea, e sim, que elas são distintas dos outros gêneros, de difícil definição e ocupam diversos subgêneros.

Nathalie Heinich (2008) diferencia os "subgêneros" das categorias de arte da seguinte forma: na arte clássica, os gêneros tradicionais seriam o histórico, o retrato, a paisagem, a cena de gênero e a natureza-morta. Na arte moderna seriam as "correntes" herdeiras do impressionismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, abstracionismo; subgêneros que estariam presentes na produção artística atual. Na arte contemporânea, seriam as diferentes direções do monocromo, do cinetismo, do *nouveaurealism*, da arte *pop*, do hiper-realismo e das correntes artísticas conceitual e *povera*, podendo ainda ser complementado com a arte *minimal*, ambiental, neo-expressionista, foto-documental, de apropriação, *body art*, etc.

Quando se abre uma revista de arte distribuída internacionalmente, como Art in America, ARTnews ou a italiana Arte, o número de anúncios de galerias promovendo artistas que produzem obras 'modernas', algumas até 'acadêmicas', ainda é bem elevado. Há, sem dúvida, exposições sendo inauguradas a todo o momento, assim como um mercado para artistas que continuam desenvolvendo estes dois gêneros. O que acontece é que estes artistas não serão responsáveis por mudanças significativas ou por rupturas de paradigmas na história da arte. Primeiro pelo motivo de eles estarem trabalhando questões que já foram abordadas anteriormente e segundo pelo fato deles não estarem propondo novos desafios para o conflito intrínseco da arte quanto à sua produção frente à relação tempo e contexto a qual pertence, singulares e não passíveis de reprodução em outras épocas.

Exposições que apresentam individualmente a produção atual de artistas dos gêneros citados, acadêmico e moderno, demonstram estarem 'destacados' do processo histórico. Seriam exposições de artistas quase atemporais ou semelhantes ao exemplo que Bourdieu (2008, p. 11) usou em relação aos pintores *naïf*:

[...] a arte faz apelo a um olhar histórico; ela exige ser referida não a este referente exterior que é a 'realidade' representada ou designada, mas ao universo das obras de arte do passado e do presente. À semelhança da produção artística enquanto ela engendra em um campo, a percepção estética, enquanto é diferencial, relacional e atenta às diferenças entre estilos, é necessariamente histórica: como acontece com o pintor 'naïf' que, estando fora do campo e de suas tradições específicas, permanece exterior à história própria da arte considerada [...].

Não há dúvida de que esses artistas atuais produzem arte pelo consenso geral, mas para críticos, curadores, especialistas e outros artistas contemporâneos, esses gêneros de arte (acadêmico e moderno) possuem restrições sobre sua importância de incluí-los na constituição da história da arte recente. Essa questão demonstra que a curadoria contemporânea necessita ter aspectos inovadores ou relevantes em seus objetivos e por outro lado, necessita de referenciais históricos para assegurar seu processo de legitimação em relação ao campo a que pertence.

É uma tarefa árdua para um curador identificar dentre as produções de um grande número de artistas da atualidade, quais são as que promovem as questões da contemporaneidade, daquelas que apenas reciclam temas, formatos e técnicas já apresentadas. Ainda assim, é necessário avaliar a produção de um artista como um todo, evitando fechar o foco sobre uma obra ou projeto e conseguir relacionar as questões do artista com as especificidades da arte contemporânea. Sem o apoio de um embasamento teórico e crítico, esta tarefa ficaria impossibilitada de ser praticada com desenvoltura pelos curadores.

A arte hoje, como sugere Heinich no mesmo artigo citado, não possui uma única definição, mas várias. As discussões não estão mais baseadas em "questões estéticas de avaliação ou de gosto, mas em questões ontológicas ou cognitivas de classificação ("É ou não é arte?") e de integração ou exclusão ("Elevamos ou não determinada proposta ao título de obra de arte?")" (HEINICH, 2008, p. 180). Esta multiplicidade de definições ou parâmetros envolvendo inclusive outras áreas (teatro, dança, cinema, literatura e ciências) dificulta a identificação das especificidades da arte contemporânea, porque é necessário conhecer as nuances e variações de cada área.

É possível perceber ainda, que uma das características (ou especificidades) da arte contemporânea vem sendo colocar em questão dois parâmetros que foram

'caros' ao modernismo: a autenticidade e a subjetividade da expressão do artista (HEINICH, 2008). Quanto à ausência de autenticidade, poderiam ser citados artistas contemporâneos que mediatizam ou contratam terceiros para fazerem sua produção.

A prática de contratação de assistentes por artistas é secular, mas a diferença na arte contemporânea seria não só a omissão da mão do artista enquanto executor, mas também enquanto criador da obra, assumindo os aspectos colaborativos da participação de outros. Quanto à redução da subjetividade, seriam artistas que partem de um conceito filosófico totalmente afastado do 'eu' para questionarem noções de tempo, espaço, tautologia da arte, etc., presente na produção de artistas do minimalismo e da arte conceitual, como as questões apresentadas por Joseph Kosuth (1945) sobre referente, significado e significante em suas variações de *Uma e três cadeiras* (1967).

Além dessas duas características ou especificidades, o valor artístico não estaria mais concentrado apenas no objeto e na sua materialidade, mas na relação estabelecida entre espectador e artista, na forma de narrativas e contexto da confecção da obra, biografias coletivizadas e redes relacionais (HEINICH, 2008). Dois exemplos a serem citados são: *Cuide de Você* (2007) da artista francesa Sophie Calle (1953), que se trata de um trabalho colaborativo no qual 107 mulheres de diversas profissões interpretaram uma carta, sendo que elas foram fotografadas pela artista em diferentes situações, e *Você quer participar de uma experiência artística?* (1994-) criada e organizada por Ricardo Basbaum. Trata-se de um objeto sem significações chamado *NBP*, feito em aço pintado de branco, medindo 125 x 80 x 18 cm e que vem circulando por diversos países através de artistas, que têm a liberdade de fazer o que quiser com o objeto durante um mês, devendo registrar suas ações e passá-lo adiante.

Diante do pluralismo presente na arte hoje, o curador se tornou um agente de extrema visibilidade por sua capacidade em identificar tendências ou "temáticas emergentes no mundo contemporâneo" (VETTESE, 2002, p. 175), propondo através de recortes, exposições com os artistas que apresenta, articulando conceitos críticos. É importante esclarecer que não será apenas a curadoria que terá a capacidade intrínseca de promover algum tipo de inovação, mudanças significativas na arte ou se tornar um marco histórico, mas estas possibilidades só irão acontecer em conjunto

com a produção apresentada pelos artistas na exposição ou projeto artístico. Assim como também os próprios artistas não estarão sempre fazendo exposições que intencionem revolucionar os rumos da arte.

Para identificar quais exposições ou ações artísticas, são capazes de incitar mudanças, mesmo que mínimas, e promover novos questionamentos quanto à arte é imperativo que haja um intervalo de tempo para que se faça uma análise das alterações ocorridas em relação ao seu contexto; possa se avaliar as repercussões em outros lugares através do material crítico produzido; e que os próprios artistas expostos alcancem ou já possuam reconhecimento no campo da arte, referendando as escolhas dos curadores. Estas premissas, juntas, podem apontar novas questões para a história da arte. Das inúmeras exposições elaboradas por Szeemann durante seus oito anos de curadoria na *Kunsthalle* de Berna, muitas foram relevantes para os artistas participantes e para o público, mas pode-se dizer que uma se destacou das demais, tornando-se um marco histórico no processo expositivo.

O professor de história da arte Walter Grasskamp (1996) comentou em seu artigo *For example, Documenta, or How is art history produced?*¹⁰⁸, o quanto as curadorias de Szeemann tiveram o poder de alterar o rumo da mediação na história da arte. Conforme segue sua citação: “o exemplo dado por Szeemann, com *When Attitudes Become Form, Documenta 5* e outras importantes mostras subsequentes, influenciou e mudou a mediação do mundo da arte de muitas maneiras.” (GRASSKAMP, 1996, p. 76). Grasskamp (1996) fez um comparativo entre as curadorias concebidas para as ‘documentas’ e a realizada por Szeemann, chegando a conclusão que o caráter histórico que acompanhou as mostras anteriores não estava presente na proposta *Mitologias Individuais* da *Documenta 5*, sendo que os *100 dias de evento* se transformaram em “um modo diferente de produzir história da arte sem usar conceitos históricos.”

Apesar do intento alcançado por Szeemann de “revitalizar a instituição *Documenta*”, oferecendo ao evento os riscos que acompanham a contemporaneidade, ele foi processado pela organização oficial da mostra por ter provocado

¹⁰⁸ GRASSKAMP, Walter. *For example, Documenta, or, how is art history produced?* In: GREENBERG, R. FERGUSON, B. and NAIRNE, S. *Thinking about exhibition*. London, New York: Routledge, 1996. P. 67-78.

um déficit no orçamento, mesmo que, para valores de hoje, os números pareçam quantias ínfimas, “[...] naquela época poderiam ter arruinado um homem que não tinha outro emprego para ir.” (GRASSKAMP, 1996, p. 77).

Isto demonstra que apesar do intenso envolvimento de um curador com uma exposição de larga escala como uma *Documenta*, pode gerar reconhecimento no campo artístico, mas não assegura uma boa contratação. Grasskamp comentou que Rudi Fuchs, curador da *Documenta 7* (1982), não abandonou suas atividades no museu de Eindhoven, solicitando apenas afastamento por um ano, porque “percebeu que os heróis muito invejados dos 100 dias, poderiam se tornar respeitados desempregados nos anos seguintes”, (GRASSKAMP, 1996, p. 77), como ocorreu com Szeemann e Manfred Schneckenberger, curador das edições 6 (1977) e 8 (1987) da *Documenta*.

Para o curador é primordial estar vinculado a uma instituição, que lhe renda não só estabilidade financeira pessoal, mas também a infra-estrutura necessária para executar seus projetos. O artista, por sua vez, não tem essa possibilidade de contratação, exceto nos casos de colecionadores e de encomendas públicas (temporárias) ou algumas galerias que mantêm contratos de exclusividade, comprando a produção antes de efetuar a venda. Essa instabilidade quanto à efetivação das vendas, faz com que artistas que não possuem outras fontes de renda, busquem alternativas para alcançar certa estabilidade financeira e recursos para realizar suas produções, muitas vezes, bastante onerosas.

Alguns artistas se deslocam de país em país a procura de melhores perspectivas no mercado da arte e mais possibilidades de conseguir bolsas de estudos ou residências oferecidas por instituições. Conforme observou a socióloga Raymonde Moulin (2007, p. 64), muitos desses artistas têm o intuito de se tornar um “artista internacional”, pois ampliando sua visibilidade no circuito, podem alcançar reconhecimento mais amplo e cotações mais altas.

O mercado atual da arte contemporânea e, principalmente, as galerias de Nova York, Paris, Berlim e Londres têm especial interesse por esses ‘artistas internacionais’. Alguns deles, que são representados pelas galerias mais conhecidas, acabam por ter vários endereços, como é o caso do artista mexicano Gabriel Orozco, que possui além de uma casa na sua terra natal, residências fixas em Nova York e

Paris, coincidentemente cidades onde estão as duas galerias que o representam: a Marian Goodman e a Chantal Crousel, respectivamente. 'Artistas internacionais' fazem parte de uma rede de relações, que incluem além das galerias, as equipes de museus, críticos da imprensa especializada, curadores e colecionadores, que estão integrados numa rede de contatos.

A intensificação das exposições chamadas 'internacionais', propiciou a participação de artistas de diversos países, provocando uma mudança no circuito da arte, no sentido de acompanhar o processo de mundialização¹⁰⁹ iniciado na década de 1980, em virtude da abertura política e econômica de alguns países. Aumentando o número de exposições, aumentou também o número de curadores, que formam uma "categoria profissional dispersa sobre cinco continentes e que não está confinada ao binômio Europa-América (do Norte)" apenas. (VETTESE, 2002, p. 179).

Moulin sugere, assim como existe o "artista internacional", existe o "curador cosmopolita" (MOULIN, 2007, p. 64), que é contratado por instituições de diversos países e fala fluentemente alguns idiomas, organizando exposições temporárias ou até itinerantes. Podem ser citados alguns nomes deste tipo de curador: o nigeriano Okwui Enwezor, a francesa Catherine David, o sueco Daniel Birnbaum, o costarriquenho Jens Hoffmann, o cubano Gerardo Mosquera, a venezuelana Rina Carvajal, o coreano Young-Chul Lee e o alemão Alfons Hug, que na maioria das vezes são contratados de alguma instituição de ensino ou museu de arte e realizam curadorias a convite de outras instituições.

A curadora Mari Carmem Ramírez (1996) comenta que, além do aumento de exposições desde os anos 1980, pode-se perceber também um incremento de mostras, incluindo catálogos e artigos críticos, que apresentam noções de identidade para a arte latino-americana. Essas mostras fomentam os debates a respeito da questão da identidade e marcam a transformação do curador de arte contemporânea: de "árbitro estético dos bastidores" a "jogador central" do amplo

¹⁰⁹ Raymonde Moulin utiliza o termo *mundialização*, embora outros teóricos prefiram *globalização*. De qualquer forma, a *mundialização* possui como característica principal propor um comércio ou trocas culturais entre todos os países, sem passar pelo 'filtro' de um país em situação de hegemonia. Como aconteceu no processo de *internacionalização* (século XX), em que um produto (cultural ou econômico) para obter a legitimação ou aceitação, precisava da 'aprovação' dos EUA e de alguns países da Europa. Aparentemente esse 'filtro legitimador' não se desfez totalmente, embora outros países que estavam à margem do processo, estejam provocando inserções políticas e econômicas com visibilidade a curto e longo prazo.

palco da política da cultura globalizada (RAMÍREZ, 1996, p. 21-22). Ramírez chega a denominar que o curador originário dessa transformação é chamado por ela de “agente cultural”.

Angela Vettese (2002, p. 179) salienta ainda um fato curioso sobre o grau de credibilidade e poder de legitimação que o curador alcançou dentro do campo da arte é que “quanto mais estranho e contrário ao aspecto mercantil da arte um curador se declara, mais credibilidade o seu trabalho passa a ter e mais ele pode influenciar o mercado.” Isto indica que mesmo que haja ‘forças hegemônicas’ de uma cultura sobre as outras, através de patrocínios de empresas multinacionais e interesses políticos muitas vezes obscuros, a curadoria tem a capacidade de manter um profissionalismo diante deste tipo de pressão, pois, caso cedesse, correria o risco de perder sua credibilidade.

O processo de mundialização do cenário artístico, “favoreceu a extensão da oferta e sua renovação, o que é uma exigência permanente do mercado da arte contemporânea” (MOULIN, 2007, p. 64), oferecendo oportunidades para artistas ‘não-europeus ou norte-americanos’ apresentarem seus trabalhos fora de seus países de origem. Isso porque, como comenta Ramírez (1996), o neoliberalismo concedeu um importante espaço de atuação para as artes visuais, desde financiamento de projetos a aquisição de coleções de artistas contemporâneos, substituindo o Estado nos investimentos às artes¹¹⁰ e reduzindo fronteiras nacionais ou regionais.

Porém, Moulin salienta que essa extensão de oferta não pode ser vista de forma ingênua, porque possui limitações criadas pelos próprios “atores culturais e econômicos encarregados de descobrir, selecionar e valorizar os artistas e as obras de arte”, que adquirem sua autoridade e poder legitimador através de seu reconhecimento construído no *mainstream*¹¹¹ ocidental. (MOULIN, 2007, p. 64).

O que está minimizando hoje esse processo relatado por Moulin é a contratação efetiva de curadores provenientes de países ‘periféricos’ (citados Mosquera / Cuba, Enwesor / Nigéria, Carvajal / Venezuela, Ramírez / Porto Rico, etc.), por instituições de arte dos países europeus e da América do Norte. O que

¹¹⁰ Esta substituição se refere aos casos em que a iniciativa privada absorve custos totais das exposições ou incentivo aos artistas. Diferente da situação de renúncia fiscal.

¹¹¹ *Mainstream*: palavra em inglês que se refere ao que é dominante ou a corrente principal. Algo que está disponível para o público geral e que tem laços comerciais.

provavelmente irá facilitar a legitimação ou mesmo proporcionar maior acesso aos artistas dos países 'periféricos' para os centros de distinção do campo da arte.

Outro recurso interessante é usar a curadoria de exposições para 'recontar' a história da arte de seus países por uma nova perspectiva histórica. Oferecendo com isto uma possibilidade de inserir ao circuito artistas que antes estavam excluídos ou mesmo que não receberam devido destaque na época de suas produções, por motivos estilísticos ou políticos dominantes. Não se pode esquecer que além das pressões ideológicas e econômicas, que pegaram carona com a arte abstrata, as ditaduras militares na América Latina censuraram muitos artistas, dificultando e até impossibilitando que certas exposições fossem realizadas. O encerramento da mostra de fotografias de Lenita Perroy, *Beleza de Pedra*, no MAC-USP em 1969, pela ditadura militar não foi um caso isolado de censura (COSTA, 2008). Neste sentido, curadores podem, através de exposições, recuperar a importância da produção de certos artistas que ficaram no anonimato.

Frederico Morais, por exemplo, ao conceber a curadoria da primeira Bienal do Mercosul (1997), propôs que os curadores de cada país participante (Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai, Uruguai e Venezuela) buscassem 'reescrever' a história da arte da América Latina, que esteve submetida a 30 anos de ditadura militar, de forma a proporcionar visibilidade às obras que estavam 'escondidas' e que após a abertura democrática, poderiam adquirir novos significados (MORAIS apud SEFFRIN, 2004). A exposição foi dividida pelas vertentes: *Construtiva - A arte e suas estruturas, Política - A arte e seu contexto* e *Cartográfica - Território e história*, além de outros dois segmentos, reunindo trabalhos de jovens artistas e uma seleção de obras pertencentes a coleções públicas e privadas do Brasil. Esta Bienal acabou sendo considerada pelo crítico uruguaio Alberto Torres, como uma revisão sólida e rigorosa sobre a arte da região feita até então. Proporcionando que o público, de diversas gerações, tivesse uma noção mais abrangente da arte produzida nos países vizinhos, percebendo tendências construtivas e conceituais na arte.

Mari Carmem Ramírez é entusiasta para que curadores de arte contemporânea proporcionem exposições com intenções 'revisonais'. Tanto que em 2004, ela organizou uma importante mostra, *Inverted Utopias*, no Museum of Fine Arts, em Houston, sobre arte Latino Americana. Mas ao contrário das exposições usuais feitas

nos EUA apresentando a arte latino-americana por um foco reducionista resumindo a produção de todo um continente apenas a alguns artistas consagrados, na linha de Diego Rivera (1886-1957), Frida Kahlo (1907-54) e Wifredo Lam (1902-82), Ramírez apresentou artistas 'desconhecidos' do público norte-americano. A exposição contava com Léon Ferrari (1920), Hélio Oiticica, Lygia Clark, Jesús Rafael Soto (1923-2005), Gego (1912-94), Carlos Cruz-Diez (1923), Joaquín Torres-García (1874-1949), entre outros (LUBOW, 2008).

Ramírez, assim como outros curadores recentes que são especialistas em arte latino-americana, a exemplo de Gabriel Pérez-Barreiro, estão promovendo uma nova abordagem para a arte da América Latina, buscando as especificidades de cada país e revisando a forma estereotipada, muitas vezes adornada por aspectos folclóricos, considerada anteriormente. Mas, além disso, as exposições e as aquisições de obras de artistas latino-americanos pelos museus onde estes curadores atuaram (ou continuam atuando) nos EUA acabam tendo como sintoma a valorização deles no mercado.

Podem ser citadas algumas destas valorizações, como desenhos da venezuelana Gego vendidos em torno de U\$ 6,000.00 dólares na década de 1990, e após a retrospectiva de sua obra no mesmo The Museum of Fine Arts, de Houston, chegaram a ser cotados em U\$ 150,000.00 dólares (PÉREZ-BARREIRO apud LUBOW, 2008). O mesmo ocorreu com um trabalho sobre papel de Oiticica, que há seis anos estava cotado em U\$ 14,000.00 e que após uma exposição no museu de Houston, estava sendo ofertado por U\$ 140,000.00 numa galeria brasileira (GARZA apud LUBOW, 2008).

Isto demonstra efetivamente o poder de legitimação que o curador alcançou no campo da arte, ainda mais quando está associado a uma instituição de proeminência nacional ou internacional; promovendo legitimação tanto da relevância histórica (valorização artística), quanto na relevância de mercado (valorização econômica). Porque, como explicou Raymonde Moulin (1995), o especialista de arte contemporânea atua legitimando nas duas validações, de modo inseparável. Complementando, Maria Amélia Bulhões (2007, p. 127) explica,

Nesse reconhecimento, que contemporaneamente se faz em um circuito globalizado, as instituições museológicas desempenham um importante papel. Elas constituem o

lugar oficial da arte: tudo que é produzido, difundido, comentado e vendido como tal, em algum momento, deve passar por um museu ou por uma grande exposição institucional.

O cenário de mundialização da arte, caracterizado pelos contatos, trocas, conflitos e reinterpretações que efetuam mestiçagens e hibridações, incitando o enriquecimento das dinâmicas de diferenciação (MOULIN, 2007), ficará mais plenamente equilibrado quando as instituições de países 'periféricos' começarem a contratar, não apenas curadores do eixo EUA-Europa, como têm acontecido recentemente no Brasil¹¹², mas também quando contratarem curadores de outros países 'periféricos'.

O curador conquistou seu lugar no campo da arte, embora nem sempre ele esteja em posição confortável, pois precisa muitas vezes negociar patrocínios e persuadir a presença de determinados artistas para garantir a integridade de sua proposta crítica. Principalmente aqueles artistas que ainda estão à margem das galerias ou que por motivos diversos não interessam aos patrocinadores. O curador precisa ainda lidar com censuras posteriores, como foi o caso da exposição *Erótica – os sentidos da arte*, com curadoria de Tadeu Chiarelli, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, de São Paulo, em 2006. Ao ser novamente exposta no CCBB do Rio de Janeiro, teve uma das obras censuradas, a instalação *Desenhando com terços*, de Márcia X, pela diretoria do Banco do Brasil, deixando não só o curador, mas a própria direção do centro cultural numa situação delicada.

Há outros exemplos de exposições censuradas, como a *Sensation*, de 1997, com curadoria de Joshua Compston, Carl Freedman, Norman Rosenthal, Charles Saatchi e Jon Thompson. A mostra deveria circular por mais três cidades, Nova York, Berlim e acabou nunca chegando ao seu último destino, Sidney, na Austrália, mostrando o quanto a arte ainda tem o poder de provocar manifestações iradas por parte do público. Seja o público 'leigo' que foi ver a *Sensation* na Royal Academy of Art de Londres ou membros da diretoria do Banco do Brasil que foram ver a *Erótica* no CCBB do Rio.

¹¹² Alguns exemplos: o alemão Jochen Volz, diretor artístico do Instituto Cultural Inhotim, e o norte-americano Gabriel-Pérez Barreiro, conselheiro curatorial da Fundação Iberê Camargo

Se o curador precisa lidar com a censura, antes disso precisa resolver a divulgação da mostra. Vettese cita que o curador deve ser um bom *mídia*¹¹³. Mesmo que o evento não atinja as páginas da imprensa devido às polêmicas, é necessário preparar “um *site* que seja interessante, uma vasta produção de fotografias documentais, a publicação de um catálogo que seja ao mesmo tempo informativo e original [...] e ter contato com [...] responsáveis pelos meios de comunicação.” (VETTESE, 2002, p. 177-78). Este último item pode ser substituído por uma boa assessoria de imprensa e a lista pode ainda ser complementada com a criação de um projeto pedagógico, conforme as possibilidades artísticas, financeiras e até físicas do espaço.

Imaginando que essas funções devem ser adaptadas para a realidade local onde cada exposição ou projeto será realizado, mas de extrema importância para oferecer possibilidades de facilitar o acesso aos códigos da arte presente tanto nas exposições de arte contemporânea, quanto nas de abordagem temática ou histórica. Como explicou Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 32,34), quando uma pessoa vai a uma exposição, ela precisa captar muitas informações que estão subjacentes à obra “quais os paradigmas que norteiam o conceito de arte num determinado momento da história, quais as tendências da época” e qual o contexto social no qual a obra está inserida.

Nas últimas quatro décadas o curador tem sido responsável por ser um dos mediadores entre a produção do artista e o público. Ajudando a incluir na história da arte certas exposições como referenciais ou mesmo indicadoras de mudanças nas práticas artísticas, mas isto só pôde ser efetivado através da documentação realizada para cada mostra, se convertendo na própria escrita da história da arte. Uma curadoria sem o registro da exposição, ou seja, sem a captação de imagens (foto ou vídeo) da produção dos artistas no local, sem os textos críticos publicados num catálogo, folheto, ou mesmo *site*, e até sem nenhum arquivamento dos aspectos burocráticos referente aos gastos com transportes, seguros, aluguel de equipamentos, cachês, etc., cairá no esquecimento. Pior ainda, não irá possibilitar

¹¹³ *Mídia* é o termo utilizado na publicidade para o profissional que planeja a programação das inserções nos veículos de comunicação (imprensa, televisão, jornal, rádio, internet) lidando tanto com tabelas de preços, quanto com disponibilidade de verbas dos clientes da agência.

que sejam feitas pesquisas posteriores por teóricos ou estudantes. Uma exposição, com ou sem curadoria, que não possui repercussão na mídia nacional e nem ao menos na local, simplesmente parece que nunca aconteceu.

De forma resumida, uma das principais obrigações do curador é oferecer mecanismos para a permanência das exposições, que já são de natureza efêmera, e, conseqüentemente, proporcionar a inserção delas na história da arte. Utilizando para isto, toda a documentação possível que possa servir de resíduo da mostra; promovendo a visita não só do público 'leigo', mas também do público especializado (críticos, artistas, *galeristas*, colecionadores, estudantes de artes, jornalistas); e sempre que for possível, disponibilizando de forma não impositiva um projeto pedagógico para ampliar o acesso aos códigos da arte de qualquer tempo, tanto faz se através de sites, material impresso, mediadores ou conversas entre artistas e público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa buscou, através de exemplos previamente definidos, identificar o processo de transição entre a curadoria 'tradicional', vinculada aos acervos, para a curadoria com concepção 'contemporânea', relacionada às exposições temporárias. Ao longo do texto, outras questões foram surgindo, revelando a complexidade que envolve o termo curadoria. Dessa forma, a pesquisa chegou a algumas conclusões, apoiada por uma série de considerações sobre a atividade e suas relações com as exposições.

Um dos primeiros apontamentos da pesquisa foi situar o processo de transformação ocorrido na curadoria, a partir da década de 1960, quando o curador passou a atuar também como autor de exposições, mais precisamente com *When Attitudes Become Form*, de Harald Szeemann. Assim, se definiu a concepção contemporânea de curadoria, estabelecida através da criação de conceitos críticos e efetivada pela rede de contatos, entre o curador e os outros agentes. Com a curadoria contemporânea o curador alcançou um espaço mais amplo e atuante dentro do campo artístico, possuindo ainda a capacidade de legitimar artistas e suas produções.

Por meio das atuações apresentadas de Szeemann e Zanini, esta pesquisa mostrou que a transição ocorrida na curadoria foi possibilitada por um conjunto de fatores. O primeiro se refere quanto ao lugar: o curador se tornou autor de exposições porque trabalhava num espaço expositivo sem a preocupação de adquirir, constituir e conservar um acervo. O segundo, quanto à estrutura da exposição: ele passou a articular exposições temporárias, com a criação prévia de um tema ou conceito, convidando os artistas que tivessem produções em sintonia com o conceito da mostra. O terceiro diz respeito ao contexto histórico: as inovações e rupturas que os artistas da arte contemporânea estavam propondo, relacionadas aos aspectos conceituais da arte sobre processo/obra, efemeridade/permanência, autoria individual/coletiva, recepção/participação, que desencadearam o processo de curadoria contemporânea. Por último, quanto à rede de contatos, mostrando que o curador não apenas visitava ateliers e conhecia artistas, mas também se relacionava com outros críticos, diretores de museus, donos de galerias, colecionadores, assim como, outros agentes culturais. Esta capacidade colocou o curador em uma localização privilegiada no campo da arte, podendo atuar em âmbito mundial.

Analisando a atuação de Szeemann na *Kunsthalle* de Berna, percebe-se que além de propor curadorias como autor de exposições, ele ainda estabeleceu a curadoria independente. Primeiro, associando um patrocinador à sua mostra, e depois, ao sair da instituição, trabalhando com contratos temporários. Um destes contratos foi com a *Documenta 5* (1972), de Kassel, quando Szeemann legitimou a posição do curador independente, frente a um modelo expositivo vanguardista e internacionalista, transformando-se em um curador autônomo, convidado para criar e montar projetos de curadoria em diversas instituições.

A atuação de Walter Zanini como curador de exposições, teve características próprias. Citando algumas: trabalhar em equipe, tanto nas exposições organizadas em parceria com Julio Plaza, quanto nas curadorias das bienais; proporcionar a participação de um elevado número de artistas, principalmente nas mostras de arte postal; ter contato permanente com professores e alunos das artes, pelo fato de o MAC estar inserido em uma universidade, e ainda, proporcionar uma maior visibilidade das experiências em arte-tecnologia, ampliando o aspecto interdisciplinar da arte.

Quando Walter Zanini 'desativou' as representações nacionais no formato expositivo das 16ª e 17ª Bienais de São Paulo, proporcionou ao público ver a arte sob uma nova perspectiva. Através da estrutura *Analogia da Linguagem*, o suporte promovia mais afinidades entre artistas de diversos países do que o contexto geográfico onde eles estavam inseridos. O modelo proposto por Zanini ampliou o campo de atuação da curadoria, sendo 'copiado' posteriormente por outros curadores.

Ao contrário da *Kunsthalle* de Berna, que foi projetada para apresentar apenas exposições temporárias, o MAC-USP abrangia duas instâncias de curadoria, o acervo de obras modernas (proveniente do MAM-SP) e a produção contemporânea. Isto promoveu dois tipos de exposições, as que privilegiavam conteúdos históricos, inclusive com mostras advindas de outros museus, e as que apresentavam a produção contemporânea, como as exposições: *Prospectiva 74* e a *Poéticas Visuais*.

Pode-se perceber hoje, que a curadoria atua em duas instâncias diferentes, uma voltada para as certezas e outra, para as incertezas da arte. A curadoria com responsabilidade sobre as obras do passado (da antiguidade até a arte moderna) vem

sendo praticada sem maiores dificuldades ou impasses, pois as peças foram previamente catalogadas. Mesmo que apareçam trabalhos inéditos ou que, de tempos em tempos, se questione a autenticidade de alguma obra. Pode-se dizer que seria uma curadoria voltada para as certezas da arte.

Com a dinâmica da arte contemporânea, a curadoria passou a trabalhar com incertezas em relação à atribuição de categorias artísticas, à autoria dos trabalhos e à materialidade e permanência dos mesmos, o que dificultou a prática de algumas de suas atividades, em especial a conservação, a aquisição e a exposição.¹¹⁴ O mesmo artista pode escrever um texto, pintar uma tela, editar um vídeo ou lançar um objeto ao mar, entre tantos exemplos de possibilidades quanto ao uso de suportes, ações e registros. Frente a estas possibilidades da arte contemporânea, a curadoria necessitou configurar-se quanto às suas funções originais, após os anos 1960. Esta nova configuração pôde ser vista na forma como Szeemann e Zanini conduziram as exposições nos espaços institucionais aos quais foram convidados para atuar.

A arte contemporânea, de acordo com Moulin, necessita ser validada a todo o momento, não só por estar acontecendo no tempo presente ou recente, mas pela dificuldade que se tem de cercar suas especificidades, “as criações artísticas são, hoje, de uma ampla diversidade, de múltiplas identificações. Um grande número de [...] micro-casas cada uma exibindo sua especialidade, coexistindo com estilos ou exercícios artísticos de origens históricas e geográficas diversas.” (1995, p. 249). Esta diversidade presente na arte contemporânea fez com que os curadores passassem a validar as obras de arte e não mais atribuir a elas qualidades estéticas, como vinha acontecendo na curadoria até então.

Por isso, o curador de arte contemporânea precisou ter uma visão mais ampla e global de quais artistas em quais países possuem questionamentos semelhantes ou até opostos. A curadoria precisou acompanhar o processo de ‘mundialização’ do

¹¹⁴ Esse comentário de Raymonde Moulin sobre as “certezas” e as “incertezas” na arte se refere à produção de artistas conhecidos, legitimados e até falecidos em oposição aos artistas atuantes ou ainda desconhecidos da grande mídia e de especialistas em arte. Uma das características destes artistas seria a de não terem publicações sobre suas obras, muito menos um catálogo *raisonné*. No Brasil, o termo “certezas na arte” vem agregado a diversas carências, não só quanto às informações sobre os artistas conhecidos, mas também quanto à estrutura existente para abrigar a produção destes artistas em instituições, assim como promover pesquisas. Nesse sentido, muitas vezes, mesmo artistas já consagrados estão ainda no campo das “incertezas” da arte, mais até do que no das “certezas”, situação contrária a da França, na qual Moulin se refere.

campo artístico, com exposições e galerias mostrando artistas de diversos países, adquirindo assim, uma nova concepção de atuação.

O destaque alcançado por muitos curadores atuais, principalmente os vinculados aos museus ou centros de arte contemporânea, pode ser resumido na seguinte frase de Moulin (1995, p. 260): “o controle da informação é para a arte contemporânea, o equivalente do saber erudito, para a arte antiga”. Possuir este tipo de controle confere ao curador não só poder de validação, mas também legitima sua posição no campo da arte.

Dessa forma, constata-se a seguinte consideração: que a arte contemporânea, por suas diversidades, que muitas vezes dificultam definições imediatas ou formais, e pela interdisciplinaridade de suas propostas artísticas, contribuiu para o desenvolvimento da curadoria com concepção contemporânea. O curador teria as capacidades necessárias para articular relações entre artistas, ter controle sobre as informações e ainda validar a produção contemporânea. Esta validação aconteceria de forma conjunta em duas esferas: a valorização artística e a valorização de mercado.

Observando os exemplos das curadorias de Achille Bonito Oliva e Sheila Leirner, pode-se perceber que ambos vinham atuando como críticos e ao apreenderem a produção contemporânea, passaram a organizar e criar exposições, a convite de instituições ou por iniciativa própria. Oliva e Leirner intencionaram propiciar uma nova dimensão à crítica de arte, apresentando as tendências da arte contemporânea, através da concepção de exposições formuladas a partir de um conceito crítico.

Leirner (2002, n. p.) enfatizou que frente à produção fragmentária da arte contemporânea, caracterizada pelo pluralismo, a interdisciplinaridade e o individualismo, houve a necessidade de uma “compensação curatorial”, para reagrupar dentro de novos parâmetros, afinidades artísticas, de forma crítica e legítima. Percebe-se assim que o crítico se apropria da atividade do curador, enquanto a exposição serve de instrumento para seu texto.

Além do catálogo que acompanha a exposição, a própria forma como é conduzida e resolvida a montagem no local expositivo, define as intenções de uma curadoria. Sendo assim, a museografia e a expografia, utilizando os recursos

disponíveis do lugar ou acrescentando elementos cênicos para reforçar as ideias contidas na exposição, são determinantes para a efetivação da curadoria. A *Grande Tela* causou impacto tanto por seu conteúdo, a retomada da pintura como técnica expressiva através de leituras pós-modernas, quanto por seu aspecto expositivo, apresentando a produção de artistas de diversos países, concentrados em um bloco de horizontalidade visual.

As exposições concebidas por curadores podem apresentar trabalhos de artistas atuais, com questões sobre a contemporaneidade, ou por meio da abordagem temática, mostrando a produção de artistas de outras épocas, unidas em uma mesma exposição. Em ambos os casos, é necessário que a curadoria promova um fio condutor perpassando as obras escolhidas ou um conceito teórico que explique a proposta do curador.

Nesse sentido, um bom exemplo de curadoria com abordagem temática foi proposto por Paulo Herkenhoff para o Núcleo Histórico: *Antropofagia e Histórias de Canibalismo*, na XXIV Bienal de São Paulo, com obras de diferentes períodos artísticos combinadas para apresentar novas relações entre as obras e os temas da curadoria. Entre eles o registro fotográfico da performance de *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles de 1970, ao lado da pintura *Tiradentes supliciado*, de Pedro Américo, de 1893, evidenciando a questão política em ambas as obras, que perpassou uma das questões do núcleo histórico.

Enquanto a curadoria de Sheila Leirner para a 18ª Bienal de São Paulo objetivou apresentar a produção contemporânea, pelo conceito da universalidade no tema *O Homem e a Vida*, Jean-Hubert Martin e Paulo Herkenhoff focaram suas curadorias nas questões de centro e periferia, com *Magiciens de la Terre* e a XXIV Bienal de São Paulo, cada uma através de temas distintos.

Martin propôs uma curadoria, em que não só certos países, mas inclusive pequenas sociedades são marginalizadas dentro de seus próprios países, tivessem a oportunidade de estarem presentes em uma exposição definida como 'internacional', apresentando suas produções contemporâneas. Seu modelo expositivo subverteu a ordem estabelecida com o formato utilizado pelas bienais de organizar a participação dos artistas através de comitês de representação nacional, muitas vezes privilegiando produções de artistas já consagrados e deixando de lado artistas emergentes.

Paulo Herkenhoff, por sua vez, se apropriou de um conceito originário do Brasil, a *Antropofagia*, para que os curadores convidados a participar da Bienal investigassem a produção contemporânea por este conceito. Estas investigações geraram as sete mostras *Roteiros*, sendo que destas, algumas curadorias apresentaram a questão da antropofagia de forma mais explícita e outras, foram conduzidas de forma mais reflexiva.

A mostra evidenciou que a situação centro versus periferia é relativa e necessita de interdependências para existir. Um país pode ser periferia em relação a outro, que ocupa uma posição central, mas também, pode ser o centro de outros países periféricos. Ou seja, as influências e as mestiçagens culturais produzem um manancial de informações e produção artística que está em constante processo de redefinição. Mais do que aproximações antropológicas com o tema da antropofagia, embora existentes, a curadoria de Herkenhoff privilegiou a consciência filosófica e política a respeito do tema.

Os quatro catálogos produzidos para XXIV Bienal de São Paulo apontaram uma possibilidade interessante para a curadoria. Fugindo da apresentação convencional, formatada por listagens e registros das obras dos artistas participantes, esses catálogos aliaram literatura e reflexões filosóficas às investigações em artes visuais, incluindo trabalhos de artistas que não participaram da mostra, transformando-se em livros independentes da exposição. Nestes catálogos-livros a crítica de arte e as intenções curatoriais são exibidas de forma bastante aprofundada, demonstrando quais eram (ou são) os questionamentos da época e apontando novos rumos na arte.

A pesquisa acabou evidenciando que a curadoria de autor, por definir conceitos, também gera mais críticas. Muitas das exposições apresentadas receberam diversas críticas, demonstrando que quanto mais desafiadora for a proposta de curadoria, mais ela terá a capacidade de gerar transformações e repercussões, não apenas pelo choque dos conteúdos apresentados, mas também pelos questionamentos que se propõe.

Jean-Hubert Martin, a partir das críticas recebidas e de trocas intelectuais posteriores à *Magiciens de la Terre*, teve a oportunidade de elaborar uma segunda mostra importante, a 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, onde amadureceu

conceitos lançados na mostra anterior, podendo, através dos estudos antropológicos, rever a questão da crença atribuída aos objetos, não importando se artísticos, funcionais ou religiosos, desmitificando o conceito de exotismo.

Revendo o desenvolvimento da curadoria, a pesquisa proporcionou acompanhar a inserção da arte contemporânea nos espaços expositivos, primeiro em locais mais alternativos e algumas galerias, e depois, em centros culturais e museus. Ao serem criados os primeiros institutos e museus específicos para a arte contemporânea, sendo um deles o MAC-USP em 1963, pôde-se perceber o processo efetivo de estabelecimento da arte contemporânea no campo da arte. Assim como também, na década de 1980, se intensificaram os patrocínios da iniciativa privada para a realização de projetos de artistas contemporâneos.

Se no Brasil houve um aumento significativo de espaços expositivos nas últimas décadas e, conseqüentemente, uma ampliação da possibilidade de curadorias, como uma forma de ativar a ocupação destes espaços, no exterior, esta ampliação tem sido ainda mais intensa, inclusive fomentando a formação em cursos especializados e a contratação de serviços específicos de curadoria. Resultado direto do aumento de locais expositivos, como museus e espaços culturais, visível em diversas partes do mundo, a partir dos anos 1980. Com isto, alguns curadores têm tido a preocupação de organizar associações, objetivando regulamentar as atividades curatoriais em seus países, que oferecem desde residências aos curadores até financiamento de projetos específicos para curadorias.

A criação de novas bienais e trienais, nacionais ou internacionais, proporcionou ao curador um papel fundamental, ampliando seu poder de atuação e legitimação de artistas estrangeiros ou desconhecidos. Até o fim da década de 1950, só havia quatro bienais de arte: Veneza, Whitney-NY¹¹⁵, São Paulo e Paris (1959-1987), contudo a partir da década de 1980 houve um crescimento considerável do número de bienais relacionadas à arte, chegando hoje a um número aproximado de quarenta mostras com visibilidade internacional, que possuem periodicidade e muitas vezes contratam curadores de outros países. Se acrescentarmos a esta contagem outras mostras caracterizadas por sua periodicidade e projeção internacional, como a

¹¹⁵ A Whitney Biennial de Nova York tem o foco voltado para a produção norte-americana, mas já apresentou artistas de outras nacionalidades, em função do deslocamento dos artistas.

Documenta, a *Manifesta*, *Madrid Abierto* e a exposição de esculturas na cidade de Münster, o número ficará ainda mais elevado.

Outro aspecto que deve ser levado em conta é a inserção recente da arte contemporânea em locais 'sagrados' de arte antiga, inimagináveis até bem pouco tempo. Como aconteceu com a exposição de Jeff Koons (1955) no Palácio de Versailles, em 2008, e com a pintura de caráter permanente do norte-americano Cy Twombly (1928) feita este ano (2010) para o teto da *Salle des Bronzes* no Museu do Louvre, demonstrando o quanto a arte contemporânea alcançou visibilidade e espaço mundial no circuito da arte.

Sendo assim, outra consideração que se chega é que o aumento do número de exposições, não só de arte contemporânea, mas também com abordagens temáticas, ampliou o campo de atuação da curadoria em decorrência da inauguração de novos espaços destinados às artes, tanto permanentes, como temporários. Muitos deles como um reflexo da abertura de mercados, da preocupação em resguardar o patrimônio artístico, de incrementar o turismo cultural e, ainda, utilizar espaços não destinados inicialmente à arte, como pôde ser visto em exposições contextuais, como *Chambres d'Amis* e *Arte/Cidade*. De qualquer forma, estes novos espaços proporcionaram a multiplicação de mostras com curadorias, buscando assegurar a qualidade das produções artísticas apresentadas ao público.

A partir dessas três considerações formuladas: a efetivação do curador como autor de exposições, a diversidade da arte contemporânea e o aumento do número de espaços expositivos, foi possível concluir que estas considerações propiciaram o desenvolvimento da curadoria com concepção contemporânea. Promovendo a transição do curador 'tradicional', com preocupações prementes a respeito da permanência e integridade das coleções, para o curador 'contemporâneo', com preocupações mais conceituais.

Ficou evidente na pesquisa, que a curadoria contemporânea é uma decorrência do processo expositivo e foi através dele que a curadoria pôde se desenvolver, se profissionalizar e promover transformações na própria estrutura expositiva.

Ainda sobre a situação da curadoria no Brasil, através das informações levantadas, chegou-se a conclusão que seu desenvolvimento foi um pouco diferente

do que ocorreu na Europa. Isto porque nas instituições européias, as funções da curadoria estavam mais bem definidas e reunidas no cargo de curador. Pode-se dizer que houve uma transformação na atividade, do curador tradicional para o curador contemporâneo, proporcionando dois caminhos de atuação.

Por não haver uma definição tão clara quanto às atividades da curadoria no país, a curadoria teve um desenvolvimento conjunto com as questões da contemporaneidade, pois não havia o histórico do cargo de 'curador' nas instituições, como na França, por exemplo. Sheila Leirner (2010) lembrou que nas bienais, até o final de 1970, não se usava a palavra "curador" e sim, diretor artístico, assessores de artes plásticas, comissários e conselheiros de arte e cultura. Dessa forma, conclui-se que a curadoria foi gerada tanto a partir do lugar da crítica de arte, transformando o crítico em curador, quanto das atividades relacionadas à direção artística dos museus, que passaram a ser nomeadas também de curadorias.

Quanto à formação do curador, uma das características percebidas na pesquisa é que o curador contemporâneo, além de sua base teórica em história e crítica da arte, necessita manter uma rede atualizada de contatos com os outros agentes do campo artístico, artistas, galerias, espaços expositivos e museus para atuar na atividade. No Brasil, a 'exigência' de formação em história da arte ou mesmo em artes visuais foi requisitada nas primeiras atividades em curadoria, citando Walter Zanini, com sua formação em história da arte e especialização em museologia. Mas a partir dos anos 1990, curadores com outras formações, como filosofia, arquitetura, comunicação, economia, etc., começaram também a atuar com curadorias. Isto demonstrou uma heterogeneidade da profissão no país, com algumas características próprias, como uma ligação estreita do curador em atividades de ensino relacionadas à arte e seu caráter independente na busca para efetivar projetos de curadorias, via leis de incentivo fiscal.

Outro aspecto que se percebe no país, é que há poucos cargos disponíveis para curadores em instituições públicas e privadas. Não que não haja carência deles, pelo contrário, há uma tendência cada vez maior de serem realizadas exposições, por dois motivos: o primeiro se refere ao crescente número de espaços culturais inaugurados, que por sua vez, precisam ser ocupados por exposições, e o segundo,

diz respeito à concentração de eventos artísticos e culturais nos grandes centros em comparação a pouca oferta nas cidades do interior, que solicita desenvolvimento.

Como aspecto positivo, vários são os exemplos de instituições, centros culturais ou faculdades que compreendem a importância da curadoria contemporânea e promovem seminários e *workshops* com curadores brasileiros e estrangeiros, com o intuito de esclarecer dúvidas, trocar experiências e incentivar a formação de novos curadores para que atuem com posicionamento crítico, afastando possíveis modismos e banalizações. Iniciativas desse tipo, assim como a inclusão de disciplinas sobre curadoria nos cursos de artes visuais e história da arte, serão responsáveis por gerar a correta aceção do termo de uma atividade, que apesar de ser praticada há algumas décadas no país, ainda é confundida com outras profissões.

Uma última consideração a se fazer sobre a curadoria com concepção contemporânea, é que ela surgiu de inquietações e obsessões quanto à produção dos artistas, sendo que seu propósito principal é criar conceitos, propor questionamentos e provocações, nem sempre sendo aceitos com facilidade pelo público e até por outros integrantes do campo artístico. Assim como a própria arte, a curadoria contemporânea tem evitado lidar com o já estabelecido ou consumado nas concepções expostivas, buscando novos desafios de compreensão para os acontecimentos do mundo sempre pela perspectiva da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUIAR, Carolina Almeida de. "MAC do Zanini", videoarte e pioneiros: 1974-1978. In: **ANAIS IV Fórum de pesquisa científica em arte**. Curitiba: Escola de Música e Belas-Artes do Paraná, 2006. Disponível em:
<http://74.125.47.132/search?q=cache:5ehJhm3culEJ:www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/carolina_aguiar.pdf+walter+zanini&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=14&gl=br> Acesso em: 12 jan. 2009

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALPERS, Svetlana. **Rembrandt's enterprise: the studio and the market**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

ALVES, Caleb Faria. Gostos da classe e concorrência aliada. **XIV Congresso Brasileiro de Sociologia**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:
<http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/16_6_2009_0_6_8.pdf> Acesso em: 3 dez. 2009.

AMARAL, Aracy. Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos. In: **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismo**. V. 1. São Paulo, 1998. P. 372-378.

AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963 – 1970)**. São Paulo, 2007. 139 fl. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

ANJOS, Moacir dos. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. In: MOURA, Rodrigo. (org.) **Políticas Institucionais, Práticas Curatorias**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. P. 11-20.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARISA, J. J. Navarro. "La transvanguardia soy yo", dice el crítico Achille Bonito Oliva. **El país**. Madrid, 15 feb. 1989, n. p. Disponível em:
<http://www.elpais.com/articulo/cultura/BONITO_OLIVA/_ACHILLE_/CRITICO_DE_ARTE/ITALIA/FERIA_INTERNACIONAL_DE_ARTE_CONTEMPORaNEO/_MADRID/transvanguardia/soy/dice/critico/Achille/Bonito/Oliva/elpepicul/19890215elpepicul_12/Tes/> Acesso em: 26 set. 2008.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**. São Paulo: EDUSC, 2001.

BARBOSA, Cinara. O olhar através da escuta. **ANAIS do 16º Encontro Nacional da ANPAP**. Florianópolis: UDESC, 2007.

BARENBLIT, Ferràn. *La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo*. In: GUASCH, Anna Maria. (coord.) *La crítica de arte. História, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 2003. P. 269-280.

BELLUZZO, Ana Maria. Trans-posições. In: **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismo**. V. 1. São Paulo, 1998. P. 66-75.

BINI, Fernando. A crítica de arte e a curadoria. In: GONÇALVES, Lisbeth e FABRIS, Annateresa (org.) *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. P. 97-108.

BIRNBAUM, Daniel. *When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann*. **ArtForum**, Summer, 2005.
<http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_43/ai_n27870046/pg_4?tag=artBody;col1> Acesso em: 23 nov. 2008.

BLANCO, Ángela García. *La Exposición: um medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.

BOTTALLO, Marilúcia. A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus. **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 38-54, jul. 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu Público**. São Paulo: Editora Zouk; EDUSP, 2003.

BUCHLOH, Benjamin. *The whole earth show: an interview with Jean-Hubert Martin*. **Art in America**. New York, v. 77, n. 5, p. 150-159, may 1989.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: Mundialização e Globalização**. Campinas: UNICAMP, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. Antigas ausências, novas perspectivas: o mercado no circuito das artes visuais. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) **Arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. P. 265-82.

BURKE, Peter. Modernidade, cultura e estilos de vida. In: BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: Mundialização e Globalização**. Campinas: UNICAMP, 2001. P. 25-39.

CARVAJAL, Rina. Rutas – América Latina. In: **Bienal de São Paulo: Roteiros**. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. V. 2. São Paulo, 1998. P. 76-107.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. (org.) **Espaço N. O., Nervo Óptico**. Col. Fala do artista 2. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CHAIMOVICH, F. Espaço e democracia: lugares para a arte brasileira desde os anos 1980. In: GONÇALVES, Lisbeth R. (org.) **Arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. P. 241-250.

CHERUBINI, Laura. *Paesaggi del sé*. In **Transavanguardia. Opera dalla Collezione Grassi**. Catálogo. Nuoro: Edizione MAN, 2006. Inserto n. 58 luglio 2006. 9 p. Disponível em: <<http://www.undo.net/Pressrelease/pdf/focus58.PDF>> Acesso em: 10.01.2010.

CHIARELLI, Tadeu. **Grupo de estudos em curadoria: exposições organizadas em 1998**. São Paulo: MAM-SP, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. **Especial Bienal 50 anos da Folha de São Paulo**, 20 maio 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal50anos/fj2005200110.htm>> Acesso em: 12 jan. 2009.

COELHO, Teixeira. "Em arte sou assassina", dizia Louise Bourgeois. Entrevista de Teixeira Coelho ao site UOL, 27ª Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em: <<http://diversao.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u9.jhtm>> Acesso em: 12 jan. 2009.

COSTA, Helouise. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. Da fotografia como arte a arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. An. mus. paul. vol. 16 n. 2, São Paulo, July/Dec, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142008000200005&script=sci_arttext&tlng=en> Acesso em: 10 jan. 2010.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUARTE, Paulo Sérgio. A arte aponta aquilo que falta em você. Revista **Continuum** Itaú Cultural. São Paulo, ano 3, n. 19, p. 18-24, mar. 2009.

DUCHAMP, Marcel. O ato Criativo. In: TOMKINS, Calvin. **Duchamp – uma biografia**. São Paulo: Cosac, Naify, 2005. P. 517-19.

FIALHO, Ana Letícia. Mercados de arte: global e desigual. **Trópico**. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>> Acesso em: 21 mar. 2009.

FIORAVANTE, Celso. O *marchand*, o artista e o mercado. In: CASA DAS ROSAS. **Arco das Rosas – O Marchand como curador**. São Paulo: Casa das Rosas, 2001. P. 4-25.

FOWLE, Kate. *Curating now*. In: **Curating now 5**. San Francisco: CCA MA Program in Curatorial Practice and the authors, 2005.

FOWLE, Kate. *Who cares? Understanding the role of the curator today*. In RAND, Steven e KOURIS, Heather. (ed.) **Cautionary Tales: critical curating**. New York: Apexart, 2007.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GIUNTA, Andrea. **Léon Ferrari: Retrospectiva – Obras, 1954 / 2006**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Exposição e crítica – um enfoque em duas direções. In: BERTOLI, Mariza, STIGGER, Verônica. (org.) **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. P. 45-55.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

GRASSKAMP, Walter. *For example, Documenta, or, how is art history produced?* In: GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy. (ed.) **Thinking about exhibition**. London, New York: Routledge, 1996. P. 67-78.

HEGEWISCH, Katharina. Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações. **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, p. 184-97, 2006.

HEINICH, Nathalie. **Un cas singulier. Harald Szeemann**. Paris: L’Echoppe, 1995.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. *From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position*. In: GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce and NAIRNE, Sandy. (ed.) **Thinking about exhibitions**. London, New York: Routledge, 1996. P. 231-50.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru: EDUSC, 2004.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, maio 2005.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lúcia e CAMARGO Luiz Otávio de L. (org.) **Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008. P. 179-94.

HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**. v. 1 São Paulo, 1998a. 555 p.: il. p. 22-34.

HERKENHOFF, Paulo. Ir e vir. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros**. v. 2 São Paulo, 1998b. P. 22-25.

HERKENHOFF, Paulo. Entrevista concedida para o jornal **Folha de São Paulo**, jul. 1998. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/1998>> Acesso em: 20 mar. 2009.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 18-29, jul. 2004.

KASSAB, Álvaro. Fragmentos de um herói despedaçado. **Jornal da Unicamp**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2006/ju345pag6-7.html> Acesso em: 11 jul. 2009.

LAGNADO, Lisette. 2080: o futuro da história. **Trópico**. [2003] Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1585,1.shl>> Acesso: 21.01.2010.

LEENHARDT, Jacques. Crítico curador. **Revista Lugares**. Fundação Iberê Camargo, entrevista realizada em 22 dez. 2009. Disponível no site: <http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=278> Acesso em: 3 mar. 2010.

LAMOUREUX, Johanne. *The museum flat*. In: GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce and NAIRNE, Sandy. (ed.) *Thinking about exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996. P. 113-131.

LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

LEIRNER, Sheila. Introdução. In: **Catálogo Geral 18ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985. P. 13-16.

LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

LEIRNER, Sheila. Especial do Estadão para a Bienal 2002. Disponível em: <<http://pagesperso-orange.fr/sheila.leirner/Diaporama%20Bienal/Site%20especial%20Estadao/Especiais%20%20Bienal%202002.htm>> Acesso: 20 mar. 2009.

LEIRNER, Sheila. O grande é pequeno. **ARS**. Revista do Departamento de Artes Plásticas. São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 110-117, 2003.

LEIRNER, Sheila. Sem Szeemann. **Errática**. Paris, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/opus/62/index.html>> Acesso em: 20 mar. 2009.

LEIRNER, Sheila. Para Sheila Leirner, as bienais marcam memória sensível coletiva. Entrevista 2006. **UOL**. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u15.jhtm>> Acesso: 15 dez. 2009.

LEIRNER, Sheila. **Sheila Leirner**. Disponível em: <<http://pagesperso-orange.fr/sheila.leirner/Diaporama%20Bienal/page2.htm>> Acesso em: 20 mar. 2009.

LEIRNER, Sheila. Entrevista com a pesquisadora. 1 fev. 2010. Via correio eletrônico.

LEIRNER, Sheila. **Sheila Leirner**. Disponível em: <<http://sheilaleirner.blogspot.com/2005/10/happy-birthday-filhinha.html>> Acesso em: 01 fev. 2010.

LOPES, Almerinda da Silva. Reflexões sobre a história e o historiador de arte no Brasil. **VIS**, Revista do Programa de Pós-Graduação da UNB. Brasília, v. 5, n. 1, p. 33-50, jan./jun. 2006.

LUBOW, Arthur. *After Frida*. **The New York Times Magazine**. 23 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=all>> Acesso em: 2 abr. 2010.

MARÍ, Bartomeu. **Exit Express**. Madrid: Olivares e Associados, n. 37, p. 18, jun./set. 2008.

MARTIN, Jean-Hubert. A religião, herética para a arte moderna. In: **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismo**. V. 1. São Paulo, 1998. P. 518-23.

MARTIN, Jean-Hubert. *Magos de la Tierra*. In: GUASH, Anna Maria. (ed.) *Los Manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980 – 1995*. Madrid: Akal, 2000. P. 347-57.

MARTIN, Jean-Hubert. Texto de abertura *5ª Biennale de Art Contemporaine de Lyon*, 2000. Disponível em: <http://www.biennale-de-lyon.org/bac2000/fran/movie/p_movie.htm> Acesso em: 23 maio 2009.

McEVILLEY, Thomas. *Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra*. In: GUASCH, Anna Maria. (ed.) *Los Manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980 – 1995*. Madrid: Akal, 2000. P. 357-66.

MESQUITA, Ivo. Antropofagia: “art history as a ready-made-in-waiting”, (ready-made retificado), 1998. In: *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. V. 2. São Paulo, 1998. P. 114-143.

MEYRIC-HUGHES, Henry. A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Veronica. (org.) *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. P. 19-43.

MORAIS, Frederico. Do corpo a Terra. In: FERREIRA, Glória. (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. P. 195-200.

MOTTA, Gabriela Kremer. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOULIN, Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.

MOULIN, Raymonde. *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

NERI, Louise. Oceania: explorando, não conhecendo. In: *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. V. 2. São Paulo, 1998. P. 40-53.

OBRIST, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zurich/Dijon: JRP-Ringier / Les Presses du réel, 2008.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins, 2002.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 6-17, jul. 2004.

OLIVA, Achille Bonito. *Transavanguardia: davanti c'è il bel canto, dietro la tortura*. In *Transavanguardia. Opera dalla Collezione Grassi*. Catálogo. Nuoro: Edizione MAN, 2006. Inseto n. 58 luglio 2006. 9 p. Disponível em: <<http://www.undo.net/Pressrelease/pdf/focus58.PDF>> Acesso em: 10.01.2010.

PLAZA, Julio. Poéticas Visuais. In: FERREIRA, Glória. (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. P. 395-96.

- POISSANT, Jean-Marc. *Large exhibitions: a sketch of a typology*. In: GREENBERG, Reesa. FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy. (ed.) *Thinking about exhibition*. London, New York: Routledge, 1996. P. 39-66.
- POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre a expografia – quatro exposições paulistas do século XX**. São Paulo, 2006. 326 fl. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.
- POSHYANANDA, Apinan. Me coma. In: **XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros**. V. 2. São Paulo, 1998. P. 148-163.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. **Tempo Social**; Revista Sociologia – USP. São Paulo, I(1) p. 29-46, 1 sem. 1989.
- RAMÍREZ, Mari Carmem. *Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation*. In: GREENBERG, Reesa. FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy. (ed.) *Thinking about exhibition*. London, New York: Routledge, 1996. P. 21-38.
- ROSA, Nei Vargas da. **Estruturas emergentes do Sistema da Arte: instituições culturais bancárias, produtores e curadores**. Porto Alegre, 2008. 241 fl. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- SALZSTEIN, Sonia. A audácia de Tarsila. In: **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismo**. V. 1. São Paulo, 1998. P. 356-363.
- SCHORSKE, Carl E. **Viena Fin-de-siècle: política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEFFRIN, Silvana. (org.) **Frederico Morais**. Col. Pensamento crítico 2. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- SENISE, Daniel. Entrevista a Agnaldo Farias. Texto do catálogo. Abr. 2006. Disponível em: <http://www.danielsenise.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=4> Acesso em: 20 mar. 2009.
- SULZBACHER, Tatiana C. Laboratório no Museu. In: **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Salvador, ANPAP, 2009. P. 2856-67.
- STRAUSS, David Levi. *The bias of the world: Curating after Szeemann & Hopps*. In: RAND, Steven e KOURIS, Heather (ed.). *Cautionary Tales: critical curating*. New York: Apexart, 2007. P. 15-25.
- TEJO, Cristiana. Sobre a Atividade Curatorial Independente no Brasil. **Artesquema**. Disponível em: <<http://www.artesquema.com/escritos/sobre-a-atividade-curatorial-independente-no-brasil/>> Acesso: 03 maio 2009.
- THEA, Carolee. Entrevista Harald Szeemann 6/2000. **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, p. 168-75, 2006.
- URRUTIA, Cecilia Valdés. *La Transvanguardia liberó al arte de la esclavitud*. **Diario El Mercurio**. Chile (Santiago), 12 oct. 2003. Disponível em:

<http://diario.elmercurio.com/artes_y_letras/_portada/noticias/2003/10/12/382182.htm?id=382182> Acesso: 10 jan. 2010.

VETTESE, Angela. *Investir en arte*. Madri: UPV/Pirâmide, 2002.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura, a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZANINI, Walter. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Poéticas Visuais**. São Paulo, 1977. [28] p.: il.

ZANINI, Walter. Videoarte: Uma poética aberta. In: FERREIRA, Glória. (org.) **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. P. 397-406.

ZOLBERG, Vera L. Capital criativo em um mundo global: as artes, a mídia e o futuro das cidades. In: BUENO, Maria Lúcia. CAMARGO, Luiz Otávio de Lima. (org.) **Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008. P. 41-68.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

AMARAL, Aracy A. **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. V. 2. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

BERTOLI, Mariza; STIGGER, Veronica. (org.) **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA : Imprensa Oficial do Estado, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BUENO, Maria Lúcia. CAMARGO, Luiz Otávio de Lima. (org.) **Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea, uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAIMOVICH, Felipe. (org.) **Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. 2 ed. revista e ampliada. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. **Grupo de estudos sobre curadoria: Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Exposições organizadas em 1999. São Paulo: MAM-SP, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

GREENBERG, Reesa. FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy. (ed.) *Thinking about exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996.

MICHAUD, Yves. *L'artiste et les commissaires*. Paris, Jacqueline Chambon, 1989.

ORTIZ, Renato. **Mundialização: saberes e crenças**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

PEDROSA, Mário. In: ARANTES, Otília. (org.) **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: EDUSP, 2004.

RAMOS, Alexandre Dias. **Mídia e Arte: aberturas contemporâneas**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.

RAND, Steven. KOURIS, Heather. (ed.) *Cautionary Tales: critical curating*. New York: Apexart, 2007.

SUBIRATS, Eduardo. **A Cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.

CATÁLOGOS:

5eme. Biennale D'Art Contemporaine de Lyon. **Partage D'Exotismes**. V. 2. Lyon: Reunion des Musée Nationaux, 2000, p. 232: il.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s**. v. 4 São Paulo, 1998, p. 219: il.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**. V. 1 São Paulo, 1998, p. 555: il.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros**. V. 2 São Paulo, 1998, p. 331: il.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **18ª Bienal Internacional de São Paulo**. Catálogo geral. São Paulo, 1985. 271 p.: il.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **17ª Bienal Internacional de São Paulo**. Catálogo geral. São Paulo, 1983. 413 p.: il.

SOPHIE CALLE. **Cuide de você**. São Paulo: SESC- SP, 2009, p. 30: il.

ZONA FRANCA / ANJOS, MOACIR [et al.] Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 372 p.: il. (6ª Bienal do Mercosul).

DISSERTAÇÕES:

BARBOSA, Cinara. **Curadoria para Galerias Virtuais: para uma exposição fotográfica**. Brasília, 2007. 149 fl. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

TEJO, Cristiana S. **Made in Pernambuco: arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado**. Recife, 2005. 114 fl. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.

PERIÓDICOS:

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. **Porto Arte**. Revista do Instituto de Artes – UFRGS. Porto Alegre, v. 2, n.3, p. 26-34, maio 1991.

CONDURU, Roberto L. T. Arte com filtro: XXIV Bienal Internacional de São Paulo. **Arte & Ensaios**. Revista do PPGAV – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 6, p. 79-85, 1999.

GREENBERG, Reesa. *Identity exhibitions: from Magiciens de la Terre to Documenta 11*. **VIS** – Revista do Programa de Pós-Graduação da UNB. Brasília, v. 5, n.1, p. 59-63, jan./jun. 2006.

HEARTNEY, Eleanor. *An adieu to cultural purity*. **Art in America**. New York, v. 88, n. 10, p. 146-157, oct. 2000.

NÚMERO. São Paulo: FFLCH – USP, 2003 a 2007.

SUSSMAN, Elisabeth. *Sorting out the 60's*. **Art in America**. New York, v. 88, n. 3, p. 59-63, mar. 2000.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **ARS**, Revista do Departamento de Artes Plásticas. São Paulo, v. 6, n. 12, p. 30-35, 2008.

VERGARA, Luiz Guilherme. As bienais – formatos abertos x conteúdos fechados: reflexões sobre identidade e função das bienais. **Arte & Ensaios**. Revista do PPGAV – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 87-95, 1999.

Versailles: Where Michael Jackson meets Louis XIV. **ARTnews**. New York, v. 107, n. 10, p. 102-104, nov. 2008.

INFORMAÇÕES NA INTERNET:

BASUALDO, Carlos. *Continental shift*. Artforum, nov. 1998. Disponível em:
<http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_37/ai_53286426/pg_3?tag=artBody;col1>
> Acesso em: 10 jan. 2009.

HERKENHOFF, Paulo. Texto de 2008, **Trópico**. Disponível em:
<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2973,2.shl>> Acesso em: 20 mar. 2009.

Sobre *commissaire-priseur*, **Stockholm Auktionsverk**, disponível em:

<<http://www.auktionsverket.se/> e http://wapedia.mobi/fr/Commissaire_prieur>

Acesso em: 8 jan. 2009.

Sobre Charles Le Brun, **Larousse**. Disponível em:

<<http://www.larousse.fr/encyclopedie/#larousse/107160/15/Le-Brun>> Acesso em: 4 jan.

2009.

Sobre a história do Museu do Louvre, **Louvre**. Disponível em:

<http://www.louvre.fr/llv/musee/page_metier.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673211647&CURRENT_LLV_METIER%3C%3Ecnt_id=10134198673211647&CURRENT_LLV_PAGE_THEME%3C%3Ecnt_id=10134198673211648&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500938> Acesso em: 4 jan. 2009

Sobre a história do **British Museum**, disponível em:

<http://www.britishmuseum.org/the_museum/history_and_the_building/general_history.aspx

> Acesso: 4 jan. 2009

Sobre a história do **Fridericianum Museum**, disponível em:

<<http://www.fridericianum-kassel.de/fridericianum2.html?&L=1>>

Acesso em: 4 abr. 2010

Sobre os museus do Brasil, disponível em:

<http://www.museus.gov.br/cnm_apresentacao.htm> Acesso em: 4 jan. 2009

Sobre arte brasileira e bienais de São Paulo, disponível em **Enciclopédia Itaú Cultural**:

<<http://www.itaucultural.com.br>> Acesso em: 4 jan. 2009

ANEXOS

I. Breve biografia dos curadores em destaque na pesquisa.

ACHILLE BONITO OLIVA

Caggiano - Salerno, Itália (1939)

Formado em Direito e após entrar na Faculdade de Letras, publica seu primeiro livro de poesia em 1967. Desde 1968 vive em Roma, onde começou sua 'aventura' como crítico de arte e professor de história da arte contemporânea na Faculdade de Arquitetura da Universidade *La Sapienza*. Possui muitos ensaios sobre arte contemporânea e recebeu diversos prêmios por suas publicações. Fez curadorias de exposições tanto na Itália, como em outros países, entre elas, *Vitalita' del negativo nell'arte italiana* (1970), a participação italiana na VII Bienal de Paris (1971), *La delicata scacchiera, Marcel Duchamp 1902-1968* (1973), *Contemporanea – arte* (1973), *Aperto 80* na Bienal de Veneza (1980), *Avanguardia transavanguardia* (1982), XIII Bienal de Paris (1985), Bienal de Dakar (1998), sendo ainda, curador geral da 45ª edição da Bienal de Veneza (1993) com o tema "Pontos cardeais da Arte".

HARALD SZEEMANN

Berna, Suíça (1933) – Tegna, Suíça (2005)

Formado em História da Arte na Universidade de Berna, Szeemann estudou ainda Arqueologia e Jornalismo. Foi diretor da *Kunsthalle* de Berna entre 1961 a 1969, organizando em média de 12 a 15 exposições anuais, sendo algumas temáticas: *Marionettes, Shadowplays: Asiatica and Experiments, Ex Votos, Light and Movement: Kinetic Art, 12 Enviroments* e *When Attitudes Become Form* e outras, individuais: Roy Lichtenstein, Max Bill, Jesus-Rafael Soto e Giorgio Morandi. Após sua saída da *Kunsthalle*, decidiu trabalhar como curador independente. Em 1972 foi curador da *Documenta 5*, em Kassel, e da mostra *Aperto 80*, junto com Bonito Oliva, na Bienal de Veneza de 1980. Além de ser diretor artístico na Bienal de Veneza em 1999 e 2001, foi diversas vezes convidado para ser curador de mostras internacionais e outras bienais, como as de Lyon, Sevilha e Gwangju. De 1981 a 1991 foi curador-chefe "free-lancer" da *Kunsthaus* de Zurique, na Suíça.

JEAN-HUBERT MARTIN

Strasbourg, França (1944)

Foi curador do Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, e depois de 1977, do Centro Georges Pompidou. De 1982 a 1985 foi diretor da *Kunsthalle* de Berna e de 1987 a 1990 do Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, época que realizou a importante mostra *Magiciens de la Terre*, em 1989. Também foi diretor do Museu Nacional de Artes da África e Oceania, em Paris, de 1994 a 1999. Participou como curador de diversas bienais, como Sydney (1982 e 1993), Johannesburg (1995) e São Paulo (1996). Em 2000, foi diretor artístico da Bienal de Arte Contemporânea de Lyon e, do mesmo ano até 2006, foi diretor geral do Museum Kuns Palast Foundation de Dusseldorf, na Alemanha. Atualmente vive em Paris e foi convidado para ser o curador da 3ª Bienal de Arte Contemporânea de Moscou, em 2009.

PAULO HERKENHOFF

Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, Brasil (1949)

Crítico de arte e curador, atualmente é diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Exerceu vários cargos de coordenação e direção de coleções e instituições de arte, e entre eles, foi curador da Fundação Eva Klabin Rapaport, consultor da Coleção Cisneros (Caracas) e da *Documenta 9* de Kassel, em 1991. Em 1998 assumiu a curadoria geral da XXIV Bienal de São Paulo. De sua produção bibliográfica, destacam-se *"The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructs"* in: *Ultramodern*. Washington, DC, EUA, *"The National Museum of Women in the Arts"*. 1993, "Emmanuel Nassar, entre o Silêncio e o Simples" in: Emmanuel Nassar, Veneza, XLV Bienal Internacional de Veneza, *"The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art"* in: *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, The Museum of Modern Art, pp. 134-143, 1993 e "Louise Bourgeois, Arquitetura e Salto Alto". XXIII Bienal de São Paulo. Catálogo das Salas Especiais, 1996. Suas curadorias mais recentes incluem "Trajetória da Luz na Arte Brasileira", Instituto Cultural Itaú, São Paulo (2001); "Lucio Fontana", Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo (2001); "Tempo", MoMA, Nova York (2002) e "Guillermo Kuitca", Museu Reina Sofía em Madrid e Museu de Arte Latino Americana MALBA, Buenos Aires (2003).

SHEILA LEIRNER

São Paulo, SP, Brasil (1948)

Crítica de arte e curadora vive e trabalha em Paris desde 1991. Estudou cinema, sociologia da arte e urbanismo na França e, em 1975, tornou-se crítica de arte no jornal O Estado de S. Paulo. Ingressou na Associação Brasileira de Críticos de Arte, recebendo o prêmio Melhor Crítico do Ano (1983) dado pela ABCA e pela Secretaria da Cultura do Estado. Foi curadora geral das 18ª e 19ª edições da Bienal de São Paulo (1985 e 1987). Tem diversos livros publicados, entre eles "Arte como medida". São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983, "Arte e seu tempo", São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991 e "O Surrealismo". São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008, com J. Guinsburg. É autora de apresentações de artistas, ensaios, traduções e colaborações em publicações nacionais e internacionais como D'Ars, Beaux-Arts Magazine, Europe Magazine Littéraire, DNA, Ars, Revista da USP, Folha de S. Paulo, Cadernos de Literatura Brasileira, Revista Vogue e Bravo!, entre outros. Foi curadora da exposição monográfica "Julio Le Parc" na 2ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, 1999.

WALTER ZANINI

São Paulo, Brasil (1925)

Crítico de arte e professor de História da Arte na USP. Possui graduação (1956) e doutorado (1961) pela Université de Paris VIII, em Fundamentos e Crítica das Artes. Criou o curso de Pós-Graduação em História da Arte na USP, em 1968. Publicou diversos artigos e ensaios em livros, revistas especializadas e periódicos. Entre seus livros publicados, destacam-se: "Tendências da escultura moderna". São Paulo: Cultrix, 1971; "História da Arte no Brasil". São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983 e "A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena". São Paulo: EDUSP, 1991. Durante o período em que foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, de 1963 a 1978, ocorreram várias exposições relacionadas à arte conceitual e a vídeo arte, entre elas, as Jovem Arte Contemporânea - JAC, a Prospectiva 74, as Multimédias, a VIDEOPOST e a Poéticas Visuais. Foi curador das 16ª e 17ª edições da Bienal de São Paulo (1981 e 1983). Em 1972, foi fundador e presidente do CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte, e da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, criada em 1987.

II. Entrevista com Sheila Leirner.

1. Você poderia comentar como foi seu início profissional e a relação com o universo da curadoria?

Para conhecer o meu percurso até o início de minha atividade crítica enquanto jornalista, por favor, dê uma lida em meu percurso e, como curiosidade, este capítulo de meu blog: <http://sheilaleirner.blogspot.com/2005/04/eu-me-lembro-4.html>

Relação com o universo da curadoria: O meu trabalho enquanto crítica de arte no jornal *O Estado de S. Paulo* (início em 1974) colocou-me em contato com o processo da organização de exposições nos anos 70 e 80. Cobrindo as principais exposições internacionais daquela época, pude acompanhar o pensamento e a evolução da arte, da crítica e, simultaneamente, da "arte de expor". Foi por esta razão, acredito, que recebi o convite para colaborar com a 16ª e a 17ª bienal, antes de dirigir a 18ª e a 19ª.

2. A partir dos anos 90, a palavra 'curadoria' ficou bastante popular no meio artístico, embora a curadoria seja uma atividade praticada desde as coleções reais e o cargo de curador tenha surgido com os primeiros museus. Em seu livro *Arte como medida* é recorrente a expressão "exposição organizada por" tal artista, tal diretor, etc., o que indica que a palavra curadoria não era muito usada até 1980. Você poderia comentar algo sobre a instauração do termo 'curadoria'? Quando você acha que começou este processo, no país e em outros lugares?

Antes dos anos 80, as mostras importantes eram compostas por personalidades. Não passava pela cabeça de ninguém que uma exposição orientada por uma idéia, assim como a própria obra de arte, ou mesmo o ser humano, pudesse ter ela mesma uma personalidade. Que tivesse a faculdade de ser como um livro, um filme, ou um espetáculo.

Naquela época, nem se adivinhava que se pudesse contribuir para transformar uma exposição numa experiência cheia de suspense, emoção e prazer. Teoricamente, um sonho como esse, quando a gente realiza, torna-se uma metáfora.

Porém, as exposições ainda estavam distantes deste estágio. Naquele tempo, não existia a palavra "curador". Nas bienais, por exemplo, falava-se em comissários, diretores artísticos, assessores de artes plásticas, secretários, assistentes técnicos, conselheiros de arte e cultura, como se esses fossem, e eles eram, colaboradores, e não agentes dos artistas. Só final dos anos 1970 é que se começou a usar essa designação.

Na época em que fiz as minhas bienais, a curadoria era o sonho de realizar no espaço as idéias críticas que antes eu colocava só no papel. Tratava-se de uma espécie de crítica tridimensional, trabalho de arte sobre arte, como uma ópera, uma peça, um concerto.

Hoje o vocábulo está, na minha opinião, completamente inflado e pessoalmente eu o detesto, pois todos se batizam curadores e essa palavra não significa mais nada.

Penso que para os que restaram como verdadeiros merecedores da velha acepção do termo, eu daria agora o nome de "metteur en art", ou "arteasta", por que não? Afinal, um verdadeiro curador é e pode ser também um artista.

3. Tanto nas suas respostas às entrevistas, quanto em alguns de seus textos, é possível perceber que você vê claramente que há uma distinção entre exposições de arte moderna e de arte contemporânea. Uma das razões dessa distinção seria a presença do pluralismo, se tornando muito visível nas exposições dos anos 1980 (me refiro também à *Magiciens de la Terre* – 1989). Você acha que o pluralismo poderia ser um dos aspectos propulsores da curadoria contemporânea?

Sim, entre muitos outros aspectos. Desde que comecei a escrever sobre arte sempre acreditei no que deu o título ao meu primeiro livro, na "arte como medida". Ou seja, sempre pensei que a única maneira de ver (e expor) a arte é aquela ensinada pela própria arte. Tanto na presença do individualismo moderno quanto do pluralismo contemporâneo, todo e qualquer aspecto da arte pode sugerir "críticas tetradimensionais", ou seja, pode ser propulsor de novas formas de exposição por meio de metáforas que sejam fiéis aos valores nos quais a própria arte se origina. Não algo projetado de cima para baixo com a intenção de adaptar a produção artística aos conceitos do curador, mas, ao contrário, de baixo para cima. Democraticamente, as características de um trabalho ou de um conjunto artístico (pluralista ou não) devem determinar e inspirar a curadoria de exposições, sejam elas modernas ou contemporâneas.

4. Nas bienais de São Paulo, e também nas do Mercosul, é recorrente a mostra seguir uma tendência mais histórica ou mais inovadora (apresentando a produção atual). Alguns críticos acham que uma das principais funções de uma bienal seria privilegiar a arte 'seminal'. Por outro lado, a carência no acesso à história da arte no país, faz com que o contato direto com a produção de artistas das décadas anteriores e de outros países seja formidável. Comente um pouco sobre sua atuação como curadora seguindo estas duas tendências: a produção atual, com a 18ª Bienal de São Paulo, e a homenagem a Júlio Le Parc, na 2ª Bienal do Mercosul (1999).

Nosso intuito sempre foi estabelecer uma ponte entre o passado e o presente, para possibilitar uma prospecção em direção ao futuro. A 18ª Bienal não se resumia apenas na Grande Tela, nas performances (Marina Abramovic & Ulay, John Cage, etc.) e nas instalações contemporâneas (Jonathan Borofsky, Edward Mayer e tantos outros). Além dos núcleos contemporâneos com artistas de 48 países, tivemos 9 exposições especiais: núcleo histórico com Wifredo Lam, Botero, Caufield, Macció, Saito, Vedova e muitos outros grandes nomes; movimento Cobra com 32 artistas; o "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades" com quase 80 artistas brasileiros; tivemos 5 exposições de vídeo arte dos EUA, Grã-Bretanha, América Latina, França e Alemanha, com quase 70 artistas; e recebemos também a exposição "Entre a Ciência e a Ficção" com quase 70 artistas. Da mesma forma, a 19ª Bienal (1987) não se resumiu na "Grande Coleção". E na 2ª Bienal do Mercosul, a exposição de Le Parc que organizei tinha justamente este interesse: as obras constituíam justamente um intermediário entre o passado e presente.

5. Você poderia comentar um pouco como foi a experiência de fazer parte da equipe das bienais (16ª e 17ª) com curadoria geral de Walter Zanini? (Como foi o convite para participar? Quais foram os desafios?)

Fazer parte da comissão de arte e cultura daquelas bienais foi uma experiência muito rica e

entusiasmante. Recebi o convite de Walter Zanini e também de Luiz Villares, presidente da Fundação. Bettina, sobre os desafios e as dificuldades, eu pediria para você dar uma olhada no texto que escrevi em meu livro "Arte e seu Tempo", sobre a 17ª bienal (pág.206).

6. O critério "analogia da linguagem" implantado por Zanini, inovando o modelo bienal, demonstra que a curadoria de arte contemporânea necessita ser uma atividade questionadora de sua função, tanto quanto a própria arte contemporânea. Você concorda?

Concordo. E necessita ser uma atividade questionadora não apenas de sua função e da arte contemporânea, como das próprias instituições. O papel de uma Bienal, por exemplo. Os critérios de curadoria podem dar ensejo a uma discussão sobre este papel que, num mundo globalizado ou não, é o de uma grande troca atual e generalizada, coisa de que nenhuma outra instituição "cultural" é capaz. Um papel que, do ponto de vista filosófico, na minha opinião, está próximo do holismo. Não deve ser analisado em termos de particularidades como se fosse objeto de um trabalho universitário e sim com uma visão de "todo integrado". Se os curadores e responsáveis não forem visionários e não trabalharem com intuição, o resultado será artificial. Se – para se protegerem - tiverem a pretensão de usar preceitos externos à arte como a sociologia, a política, a história, etc. o resultado será antidemocrático, autoritário e certamente truncado. Arte e instituição não suportam "filtros pseudo-científicos". Acabariam em crise e divórcio – que é o que já está acontecendo.

Sempre fui adepta de uma posição crítica fenomenológica em relação à arte e às instituições que a acolhem. Acredito, como já disse antes, que devemos usar a "arte como medida" para que o papel da Bienal se revele não apenas a partir da reflexão sobre os caminhos artísticos, mas sobretudo da prática mesma de torná-los compreensíveis para o público. É um papel que não pode ser pensado ou programado a priori porque ele se forma apenas com a práxis.

O critério da analogia tem outros aspectos ainda. É muito mais fácil e confortável olhar o que é conhecido do que encarar a arte que é o desconhecido, o indefinido, o "improgramável". Ler e estudar sobre arte é uma delícia. O contato profundo e constante com arte não é. Na verdade, é uma das coisas mais penosas que eu já conheci. Acho que é por isso que são raras as pessoas que sabem (e querem) "ver arte" de verdade, sobretudo em quantidade, como é preciso, pois a produção é cada vez maior. São raros os profissionais que possuem energia e meios de comparar, estabelecer analogias e diferenças entre linguagens contemporâneas. Eu mesma tenho sempre muitas dúvidas, muito receio de fazer injustiças, de fechar os olhos para coisas que merecem ser vistas e de valorizar coisas que um dia esquecerei. A arte em si também pode ser muito desestabilizante. Pode dar medo, insegurança. Não é brincadeira entrar em contato com a subjetividade e objetividade do outro... tantos outros! É como se jamais conseguíssemos ficar sozinhos e fossemos obrigados a entrar em contato com pessoas e universos que não pedimos para conhecer. Há coisas que exigem um esforço mental sobre-humano e não lhe trazem uma compensação compatível com esse esforço. Há coisas que você sai igual como entrou, ou seja, apenas perdeu o seu tempo. Há coisas terríveis, exorcistas, agressivas, que tocam as suas próprias neuroses. Nem tudo é interessante, terno ou divertido. Algumas vezes existe humor, lhe fazem "cócegas", você sorri ou dá risada. Em resumo, é uma experiência para quem tem realmente a coragem de enfrentar o céu, o inferno e o purgatório – tudo isso ao mesmo tempo. Eu costumo dizer que presencio muito mais sofrimento nas minhas visitas à arte do que nas calamidades realistas que vejo no jornal das 8.

Usar a "arte como medida", portanto, é vertiginoso, desagradável e até mesmo perigoso. Mas, feliz ou infelizmente, essa é a única maneira de resgatar o verdadeiro papel das

instituições, de favorecer a troca e desvendar para o público, e também para os artistas e especialistas, uma parte importante do processo artístico da atualidade em suas mudanças, complexidades e diversidades.

7. Jorge Glusberg comentou que ficou impressionado com a imponência dos corredores tomados de telas no segundo andar da 18ª Bienal, comparando-os ao corredor do Palácio de Versailles. A particularidade das telas, somado ao projeto de expografia, acabou se tornando a marca registrada da edição. Você poderia comentar um pouco sobre as possíveis relações entre esta concepção e:

- uma referência ao padrão expositivo anterior ao cubo branco, com telas muito próximas umas das outras, indicando que a curadoria estava alinhada às questões da pós-modernidade;

- ação e reação ao crítico Achille Bonito Oliva sobre a *Transavanguardia Internazionale*.

Eu não tinha lido este comentário de Glusberg. Acho divertido, sobretudo agora que o Palácio de Versailles também está dedicado à arte contemporânea...

Bettina, para as questões da Grande Tela é bom dar uma olhada na minha apresentação da 18ª Bienal. E também no meu blog, onde eu conto como ela nasceu:
<http://sheilaleirner.blogspot.com/2005/10/happy-birthday-filhinha.html>

A diferença entre este espaço expositivo e o cubo branco está diretamente ligada à arte que se caracteriza pela postura revolucionária (mesmo que os seus efeitos já não sejam mais revolucionários) da subversão, pela ambigüidade e paradoxo. A arte de "A Grande Tela" trabalhava, ela própria, com a paródia, ironia, metáfora, alusão, propondo a abertura da dúvida, da autocrítica e da contradição. A Grande Tela tomou a "arte como medida" e não fez mais do que criar uma metáfora que fosse "fiel aos valores nos quais a própria arte (que ela continha) se originava".

O crítico Achille Bonito Oliva criou uma imagem para o que estava acontecendo na pintura daquela época que me inspirou. Isto está na minha apresentação da Grande Tela no catálogo da Bienal. Eu li que um dos artistas da Casa 7 comentou que este crítico veio para a Bienal e falou dos trabalhos dele. É bom deixar claro que Bonito Oliva nunca esteve na Bienal. Foi convidado, aceitou, mas não pôde vir.

8. A sua curadoria para a bienal de São Paulo foi bastante comentada, como sendo sinônima de "imposição de um conceito crítico". (Pessoalmente acho que é inerente à curadoria ter um conceito crítico...). Mas indo além, me pareceu que a sua curadoria trabalhou a idéia de ver a arte através de novos pontos de vista. Seria o mesmo que recontar a história da arte por outra abordagem. Você acha que a curadoria poderia ser um exercício dessa possibilidade? Poderia mudar a história da arte?

Esta pergunta está respondida, acredito, também nas questões 6 e 11. Mas posso dizer mais alguma coisa.

Talvez porque poucos se interessaram em ler com atenção a fundamentação crítica da instalação, a arte que "A Grande Tela" revelou (e que deveria ser o objeto principal de análise) deu lugar a comentários geralmente situados fora dela. Um crítico afirmou, por

exemplo, que aquele espaço “foi muito mais uma afirmação curatorial, municiada de montagem competente, do que um debate estético”.

Ora, “A Grande Tela” não foi uma imposição, mas também não constituiu e não pretendeu ser um debate evidentemente. Ela propôs um debate. Quem não aproveitou a ocasião porque se extraviou nos meandros da “novidade”, convenhamos, com todo o material que ela continha, perdeu uma boa oportunidade para uma ampla investigação estética de todas as ordens, desde as mais filosóficas até as mais empíricas. Eu sempre pude discorrer sobre a Grande Tela, porém não defendê-la. Mesmo porque só existe defesa quando há “certeza”, e penso que em termos de curadoria, apenas existe certeza quando a arte não é levada em conta.

9. A curadoria subentende uma tomada de posição, mesmo que valorize o pluralismo, o relativismo ou até a possibilidade de um “caos estruturado”, como comentou Harald Szeemann. Mas como conduzir uma curadoria com a dimensão de uma bienal internacional, em que há a participação de outros curadores, sem esvaziar seu conceito?

Não é possível conduzir um trabalho coletivo sem que haja um consenso. Com o consenso e mais a segurança de tomar sempre a própria arte como padrão (eu insisto) não há perigo de esvaziar o conceito.

10. Enquanto curadora, a sua relação com os artistas é diferente quando há necessidade de definir as obras (estando prontas) e quando o artista é convidado a participar de um projeto de curadoria (projetos posteriores)?

Não entendi a pergunta. O que você quer dizer por "projetos posteriores"?

11. Você tem acompanhado as críticas recentes feitas aos curadores, de que estes estariam “ofuscando o trabalho do artista”, solicitando para si a autoria das exposições? O que você tem a dizer sobre esse assunto?

Uma das razões pelas quais o curador é sempre figura controvertida está ligada ao fato de que ele, de um lado, reconforta uma angústia e de outro, paradoxalmente, reafirma a nossa incapacidade. Quem é que gosta de reconhecer a própria dificuldade em apreender e refletir sobre a arte, em meio à sua multiplicidade e complexidade atual? Se em todas as grandes exposições como a Bienal, agora quase somos obrigados a substituir a análise das obras pelos conceitos que instrumentam a sua apresentação, é de se esperar que esse “mensageiro” seja o bode expiatório das mensagens que ele traz. Não sei se o que incomoda é uma questão de "autoria" ou de "ofuscamento".

Acompanhei algumas críticas, sim. Uma delas de um conhecido artista, concedida a uma revista virtual de artes. Ali ele afirma que “tem uma barreira em relação aos curadores” que segundo ele são “uma necessidade desnecessária”. Mas a sua principal objeção é que “o curador tem a idéia e certos trabalhos se adaptam àquela idéia ou vice-versa”. Diz ele: “A partir daí, o curador organiza. É um intelectual, mas não um criador. Ele não tem poder criativo; tem poder de organizar. O artista passou a ser o empregado, o operário”.

O mal-estar é compreensível, como já expus. Quem pode gostar de uma necessidade que parece tão desnecessária como o curador, porque ele nos facilita a vida apesar de nós? No entanto, como explicar que nunca um autor de teatro e cinema ou um ator tenha afirmado tal coisa com relação a um diretor ou a um argumentista. Também nunca ouvimos falarem

isto os compositores sobre os intérpretes musicais ou os maestros. Talvez Shakespeare ou Wagner não tivessem ficado satisfeitos com o que foi feito de suas obras por diretores contemporâneos, mas se trataria apenas de uma discordância. Afinal, o que são os intérpretes, maestros e diretores de cinema e teatro, senão os mediadores entre obras e público? O que são eles senão artistas que trazem luzes particulares (das quais podemos discordar ou não) sobre as obras de outros artistas?

Pessoalmente, acredito que um curador deveria estar para a arte assim como estes mediadores estão para a criação teatral, literária, cinematográfica e musical. Ou seja, como partícipe de um trabalho conjunto, de colaboração, onde não existe “empregado” ou “operário”, onde ninguém ofusca o outro. Como colocar um curador na gaveta de “organizador”, quando ele lida (de dentro) com a matéria da criação? Como limitá-lo apenas à condição de “intelectual” quando o seu objeto de análise (enquanto objeto de exposição) pode pedir a mesma fantasia, imaginação e espírito? Como exigir que, em sentido inverso, o curador “sirva” o artista e dessirva o público por meio de uma “redundância” acrítica da obra?

Claro que cada caso é um caso. E que existem artistas e obras que escapam da “curatorialização”. Assim como existem curadores que, por incapacidade ou por princípio, escapam da “artistização”. Alguns nem mesmo podem ser definidos como críticos. Outros são apenas “organizadores” como quer o artista. Vários ainda vêm de campos diferentes do que o da arte. Cada caso deve ser analisado separadamente.

Entrevista com Sheila Leirner concedida à autora da pesquisa, por correio eletrônico, em 1º de fevereiro de 2010.