

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Alexandre Nepomuceno Targino

POÉTICAS NA CURADORIA CONTEMPORÂNEA: um percurso pelas exposições Cães
sem Plumas e Histórias Mestiças

Recife

2018

Alexandre Nepomuceno Targino

**POÉTICAS NA CURADORIA CONTEMPORÂNEA: um percurso pelas exposições Cães
sem Plumas e Histórias Mestiças**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos

Orientador: Dr. José Augusto Costa de Almeida

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

T185p Targino, Alexandre Nepomuceno
Poéticas na curadoria contemporânea: um percurso pelas exposições
Cães sem Plumas e Histórias Mestiças / Alexandre Nepomuceno Targino.
– Recife, 2018.
133f.: il.

Orientador: José Augusto Costa de Almeida.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes
Visuais, 2018.

Inclui referências e anexos.

1. Curadoria. 2. Arte Contemporânea. 3. Poéticas. 4. Histórias Mestiças.
5. Cães sem Plumas. I. Almeida, José Augusto Costa de (Orientador).
II. Título.

700 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-216)

Alexandre Nepomuceno Targino

**POÉTICAS NA CURADORIA CONTEMPORÂNEA: um percurso pelas exposições Cães
sem Plumas e Histórias Mestiças**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em: 28/03/2018.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor José Augusto Costa De Almeida (Orientador)

Universidade Federal da Paraíba

Professora Doutora Joana D’Arc de Sousa Lima (Examinadora externa)

Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Marcelo Farias Coutinho (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

À memória de Penha, quem primeiro acreditou.

AGRADECIMENTOS

À minha família querida e meu pai, em particular, pelo apoio de sempre, pelo carinho e pela crença. Um agradecimento pela compreensão quando das ausências nos momentos de felizes encontros, com minhas irmãs amadas e meus sobrinhos-filhos. Um obrigado especial a Matheus, pelas trocas e pela apresentação na minha defesa.

À Larissa Uchoa Dantas, amiga e parceira em tantos projetos, incentivadora deste desejo em adentrar nas artes visuais, pelo apoio constante e por dar tantas opiniões valiosas desde a execução do projeto de pesquisa.

À Gabriela Maroja, amiga de muitos anos, que sempre me apoiou enquanto estava sob sua coordenação, oferecendo oportunidades de trabalho e me incentivou a seguir com o desejo de me tornar pesquisador.

À Victoria Fernandez Bastos, minha jovem coordenadora, que gentilmente se ofereceu a gastar horas preciosas de seu tempo para me ajudar com a organização deste trabalho.

Aos tantos amigos queridos, companheiros de trabalho, professores que não desistem do ofício de ensinar, obrigado pela força e pelo exemplo. Um carinho especial a Margareth, Aline, Helena, Uyara, Maura, Lucyana e Suellen e também a todos os mestres que cruzaram meu caminho.

Aos meus alunos, já tantos, que em mim deixaram a marca do aprendizado constante.

Ao amigo querido Dyógenes Chaves, pelas conversas animadas e cheias de incentivo. Parceiro e entusiasta desta pesquisa, obrigado pelos papos e pelos livros!

À Moacir dos Anjos, pela generosidade em falar sobre sua trajetória e por me presentear com livros tão importantes, estando sempre disponível, quando solicitado.

À Adriano Pedrosa, por disponibilizar seu tempo para falar de seu trabalho, dos projetos curatoriais futuros. Por enviar-me inúmeros e-mails com valioso material de pesquisa e me presentear com livros de seu acervo.

Às equipes que compõem o Museu de Arte de São Paulo – MASP e a Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ, pela atenção dispensada, quando de minhas visitas.

À Paula Signorelli e sua equipe no Instituto Tomie Ohtake, pela atenção e presteza quando da busca de fontes para a pesquisa.

Ao orientador da pesquisa, amigo querido, Jose Rufino, que se tornou um parceiro incontornável nessa jornada, sempre me estimulando a acreditar que um horizonte marcado pela arte estava logo ali adiante.

Ao programa de mestrado, professores e colaboradores, em especial, a Maria Betânia e Silva e Robson Xavier, pelas recomendações constantes e a Maria das Vitorias Negreiros, pelo olhar carinhoso sobre meu texto.

À Carol Oliveira, amiga e companheira de mestrado, por dividir sonhos parecidos e estar sempre compartilhando os possíveis trajetos pela arte que podemos seguir.

Aos amigos, parceiros no programa de mestrado, obrigado pelo acolhimento, pelo laço carinhoso que nos uniu, com suas contribuições diversas, pela amizade formada e pelo futuro em parceria. Beijo especial a Bárbara, Guilhermina e Carol Cosentino por estarem sempre próximas, com palavras de força e incentivo.

Aos membros da banca, pela atenção em ler o trabalho e encontrar nexos nesse solitário processo de escrita. Agradeço a Joana D'Arc pela disponibilidade em escrever suas impressões. Um agradecimento e abraço especial ao amigo e mestre Marcelo Coutinho, que me trouxe tantos questionamentos sobre como viver e pensar a arte. Salve esse encontro.

Aos artistas e curadores de arte, que corajosamente, empreendem esse incontornável ofício de encontrar e ativar sentidos, de criar mundos, de muitas vezes mostrar o indizível e, acima de tudo, por serem tantas vezes os que seguem adiante na batalha, abalando certezas.

(...) a eficácia da arte não consiste em transmitir modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

RESUMO

Visto que a curadoria e os processos curatoriais podem ser lidos como produção de conhecimento, busca-se entender de que forma a curadoria atua como mediadora do processo artístico e se ela pode atuar como colaboradora e/ou coautora. Para delimitar tal estudo, apresentamos a análise de duas propostas curatoriais distintas, de Moacir dos Anjos e Adriano Pedrosa, buscando possíveis convergências e diferenças em suas poéticas, métodos e práticas curatoriais: as exposições Histórias Mestiças (2014), organizada por Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e a exposição organizada por Moacir dos Anjos denominada Cães sem Plumas, exibida em uma versão compacta, intitulada Cães sem Plumas [prólogo], na galeria Nara Roesler, em São Paulo (2013), e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, em Recife, entre 23 de abril e 6 de julho de 2014. Para fundamentar o argumento do estudo, recorre-se a autores que estabelecem um vínculo entre a Arte e suas poéticas, como Martin Heidegger; autores que se vinculam à Teoria da Arte, como Arthur Danto; autores ligados às questões da curadoria, como Hans Ulrich Obrist e Alexandre Ramos; bem como textos dos curadores pesquisados e seus partidos escolhidos nos campos filosóficos, políticos e estéticos. Cabe ressaltar o caráter qualitativo da pesquisa, no intuito de desvelar os significados através da escrita e/ou da fala dos curadores, aprofundando a reflexão sobre a arte contemporânea e as relações entre esta e a curadoria.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria. Arte Contemporânea. Poéticas. Histórias Mestiças. Cães sem Plumas.

ABSTRACT

Since curatorship and curatorial processes can be read as knowledge production, it is sought to understand how curators act as mediators of the artistic process and whether they can act as collaborators and / or co-authors. In order to delimit such a study, we present the analysis of two distinct curatorial proposals, by Moacir dos Anjos and Adriano Pedrosa, searching for possible convergences and differences in their poetics, methods and curatorial practices: the exhibitions *Histórias Mestiças [Mestizo Histories]* (2014), organized by Adriano Pedrosa and Lilia Schwarcz, at the Tomie Ohtake Institute in São Paulo, and the exhibition organized by Moacir dos Anjos called *Cães sem Plumas [Dogs without Feathers]*, presented in a compact version entitled *Cães sem Plumas [prologue]* at the Nara Roesler gallery in São Paulo (2013). and at the Museum of Modern Art Aloísio Magalhães – MAMAM, in Recife, between April 23 and July 6, 2014. To substantiate the argument of the study, authors are used that establish a link between Art and his poetics, such as Martin Heidegger; authors who are linked to Theory of Art, such as Arthur Danto; authors related to curatorship issues, such as Hans Ulrich Obrist and Alexandre Ramos; as well as texts of the curators surveyed and their chosen parties in the philosophical, political and aesthetic fields. It is important to emphasize the qualitative nature of the research, in order to reveal meanings through the writing and/or speech of the curators, deepening the reflection on contemporary art and the relations between this and curatorship.

KEYWORDS: Curating. Contemporary Art. Poetics. *Histórias Mestiças*. *Cães sem Plumas*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Domenico Remps, A Cabinet of Curiosity, 1690s.....	24
Figura 2 –	Gravura Museo Cospiano di Bologna, por Giuseppe Maria Mitelli, antes de 1677. Impressão/Ilustração de livro	25
Figura 3 –	Gravura Dutch hall of curiosities por Levinus Vincent, 1715. Impressão/Ilustração de livro	25
Figura 4 –	Pavilhão do Realismo na Exposição Universal de Paris, 1855.....	27
Figura 5 –	Catálogo da exposição dos artistas recusados em 1863.	28
Figura 6 –	Comitê da Sociedade dos Artistas Independentes, em 1926.....	29
Figura 7 –	Vista parcial do salon des indépendants, seção norte-americana, 1924. Grand Palais, Paris.	29
Figura 8 –	Prédio onde foi realizada a Sonderbund Exhibition, em 1912.....	30
Figura 9 –	Vista interna da Sonderbund Exhibition em 1912, com as paredes brancas e equilíbrio nas obras exibidas.	30
Figura 10 –	Vista de um dos ambientes do Armory Show em Nova Iorque, 1913. Crédito da imagem: Bettmann/Corbis.....	31
Figura 11 –	Marcel Duchamp com Walter Hopps, na exposição retrospectiva do artista, no Pasadena Art Museum, 1963.....	33
Figura 12 –	Obra de Joseph Kosuth, da série arte como ideia, como ideia, 1966-68....	34
Figura 13 –	Instalação do artista Jannis Kounellis em Roma, Untitled (12 Horses), 1969. Courtesy the artist, Claudio Abate, Cheim & Read and Gavin Brown's Enterprise. Foto de Claudio Abate.	35
Figura 14 –	Ambiente reencenado para a instalação Untitled (12 Horses), de Jannis Kounellis, na galeria Gavin Brown's Enterprise, em Nova Iorque (2015). Foto de Byron Smith para o The New York Times.....	35
Figura 15 –	Caixa-catálogo da exposição retrospectiva de Joseph Beuys [sem título]. Mönchengladbach, Alemanha – Museu Municipal de 1967, Edição de 330.....	39
Figura 16 –	Joseph Beuys, Escritório da Organização para a Democracia Direta através de Referendo, documenta 5, Museu Fridericianum, Kassel, Alemanha, 1972.....	40
Figura 17 –	Vista da mostra, “The street: a form of living together”, 1972.....	42

Figura 18 –	Catálogo original da exposição Quando atitudes se tornam forma, 1969.	43
Figura 19 –	Catálogo da documenta 5, 1972.	44
Figura 20 –	Questionário aplicado pelo artista Hans Haacke, na documenta 5, 1972...	45
Figura 21 –	Visitantes da documenta 5 completando questionários, 1972.....	45
Figura 22 –	Vista externa da instalação, Here & There, documenta (13), Kassel, Alemanha, 2012 Foto de Elzbieta Bialkowska.....	47
Figura 23 –	Vista interna da instalação, Here & There, documenta (13), Kassel, Alemanha, 2012. Foto de Elzbieta Bialkowska.	47
Figura 24 –	Público participante da obra de Cardiff & Miller, documenta (13), Kassel, Alemanha, 2012. Foto de George Miller.	48
Figura 25 –	Frame do vídeo da instalação.	49
Figura 26 –	Cardiff & Miller, Video walk, obra produzida para documenta (13). Kassel, Alemanha, 2012.	49
Figura 27 –	Imagem da exposição, Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art, no Brooklyn Museum, NY, 2013.	55
Figura 28 –	Loba (1984) de Daniel Senise na 18ª Bienal (1985). Autor desconhecido.	59
Figura 29 –	Ambiente intitulado “A Grande Tela” na 18ª Bienal de São Paulo, 1985. Foto sem autoria.	60
Figura 30 –	Núcleo Histórico da 24ª Bienal de São Paulo.	62
Figura 31 –	“et verbum...” de Antônio Obá, 2011, exposta no Santander Cultural.	64
Figura 32 –	“et verbum...” de Antônio Obá, 2011, exposta no Santander Cultural.	64
Figura 33 –	Obra “Cena de interior II”, de Adriana Varejão, 1994.....	65
Figura 34 –	“Cruzando Jesus Cristo com o Deus Shiva”, de Fernando Baril, 1994.....	66
Figura 35 –	Obra “La Bête” de Wagner Schwartz, 2017, apresentada no MAM, com a cena que causou a polêmica.....	67
Figura 36 –	Obra “Travesti da lambada e Deusa das águas”, de Bia Leite, 2013.	71
Figura 37 –	Foto na conta na plataforma Tumblr Criança Viada, setembro de 2017, com a seguinte legenda: o Tiago Argon criança viada diplomada, concurada e dona da porra toda.	72
Figura 38 –	Foto do catálogo da exposição Histórias da Sexualidade.....	73

Figura 39 –	Still do filme do artista David Wojnarowicz, A Fire In My Belly (Film In Progress), 1986-87, exibido na mostra Hide/Seek.	78
Figura 40 –	Xilogravura de Oswaldo Goeldi. Bandeira preta, da série Balada da Morte, 1944. Revista Clima, nº 13.	83
Figura 41 –	Vista parcial das obras de Claudia Andujar, Joaquim José de Miranda e Taniki Manippi-theri na exposição Histórias Mestiças.	84
Figura 42 –	Vista da exposição Histórias da sexualidade, com a obra de Adriana Varejão no canto à esquerda. Foto de Eduardo Ortega.	85
Figura 43 –	Ambiente no The Brooklyn Museum da mostra The Play of the Unmentionable, concebida por Joseph Kosuth (set. - dez. 1990).	87
Figura 44 –	Vista da exposição F[r]icciones (2000).	88
Figura 45 –	Vista da exposição F[r]icciones (2000).	89
Figura 46 –	Obra Transa (2005) do artista peruano Armando Andrade Tudela, presente no catálogo da mostra Mamõyaguara opá mamõ pupé, do Panorama da Arte Brasileira de 2009.	89
Figura 47 –	Vista da exposição, parte do projeto HIWAR – Conversations in Amman com pinturas da artista Fahrelnissa Zeid.	90
Figura 48 –	Vista da exposição Histórias da Infância, 2016. Foto: Eduardo Ortega.	92
Figura 49 –	Vista da exposição A mão do povo brasileiro 1969/2016, MASP 2016. Foto: Eduardo Ortega.	93
Figura 50 –	Vista da exposição Guerrilla Girls: gráfica, 1985/2017. Foto de Eduardo Ortega.	94
Figura 51 –	Vista parcial da mostra Histórias Mestiças.	96
Figura 52 –	“Vertical 9”, da série “Marcados” (1983-1984), de Claudia Andujar.	97
Figura 53 –	Vista parcial da obra retrato Silenciado, de Dalton Paula.	98
Figura 54 –	Still do vídeo sobre a instalação e performance de Ernesto Neto na Alemanha, em 2014 com participação dos xamãs Huni Kuin.	99
Figura 55 –	Detalhes da obra Em Busca do Sagrado, de Ernesto Neto, no Instituto Tomie Ohtake, em 2014. Foto: Bruna Guerra.	100
Figura 56 –	“Nai Basa Masheri” (2014), produzida por Isaka e Ibãñ Huni Kuin.	101
Figura 57 –	Vista parcial da obra 40 nego bom é 1 real, de Jonathas de Andrade.	102
Figura 58 –	Obra Marulho de Cildo Meireles, presente na mostra Zona Franca, da 6ª Bienal do Mercosul, em 2007, curada por Moacir dos Anjos.	107

Figura 59 – Ambiente da mostra Contraditório, no 30º Panorama da Arte Brasileira, 2007.	107
Figura 60 – Palhaço com buzina reta – monte de irônicos (2007), presente na mostra Contraditório, no 30º Panorama da Arte Brasileira.	108
Figura 61 – Obra da artista Anna Maria Maiolino, Arroz e feijão, na 29ª Bienal de Arte de São Paulo.	109
Figura 62 – Vista parcial do terreiro Longe daqui, Aqui mesmo (2010) de Marilá Dardot e Fabio Morais.	110
Figura 63 – Vista parcial da 29ª Bienal. Em destaque, obra de Marcelo Silveira, Tudo certo.	110
Figura 64 – Vista parcial da mostra A Queda do Céu, no Paço das Artes, São Paulo, 2015, com a obra Sal sem carne (1975), de Cildo Meireles em destaque. .	112
Figura 65 – Vista parcial da mostra Adornos do Brasil Indígena – Resistências Contemporâneas.	112
Figura 66 – Vista parcial da mostra Adornos do Brasil Indígena – Resistências Contemporâneas.	113
Figura 67 – Vista parcial da mostra Adornos do Brasil Indígena – Resistências Contemporâneas.	114
Figura 68 – Vista parcial da mostra Cães sem Plumas com a obra Fábula do Olhar (2013), da artista Virginia de Medeiros, em destaque.	117
Figura 69 – Obra Lexicon Silente (2013), do artista José Rufino.	117
Figura 70 – Vista parcial da mostra Cães sem Plumas com destaque para a obra Lexicon Silente (2013), do artista José Rufino e Premium Bananas (2012), de Paulo Nazareth.	118
Figura 71 – Vista da mostra Cães sem Plumas, com as obras Malecontro (1980-1989) e fotografias da série Juqueri (1963), de Claudia Andujar.	118
Figura 72 – Gravura do centenário da revolução republicana em Pernambuco, bandeira da república de 6 de março de 1817.	121

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	NOTAS SOBRE CURADORIA	23
2.1	BERÇO E TRAJETÓRIA DA CURADORIA.....	23
2.2	CURADORIA CONTEMPORÂNEA NO MUNDO	38
2.3	CURADORIA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL	55
2.4	CURADORIA SOB CENSURA	62
3	POÉTICAS CURATORIAIS.....	80
3.1	CURADORIA COMO AUTORIA OU O CURADOR EMANCIPADO	80
4	O CURADOR ADRIANO PEDROSA.....	86
4.1	AS HISTÓRIAS MISTIÇAS DE ADRIANO E LILIA	94
5	O CURADOR MOACIR DOS ANJOS.....	105
5.1	MOACIR E SEUS CÃES SEM PLUMAS.....	114
6	CONCLUSÕES E INCONCLUSÕES	123
	REFERÊNCIAS.....	126
	ANEXO A – INFORMAÇÕES NA INTERNET	131
	ANEXO B – CATÁLOGOS.....	133

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasceu do interesse particular em compreender um campo de atuação na arte denominado de curadoria. Fruto da minha atuação como professor de história da arte¹, o estudo de artistas e obras de diferentes épocas possibilitou um vasto repertório conceitual e imagético, ao passo que provocou questionamentos acerca de como se comportam todas as instâncias da arte, especialmente no que concerne à arte contemporânea.

No intuito de investigar as práticas e processos desenvolvidos pelos curadores Moacir dos Anjos e Adriano Pedrosa, escolhi como recorte as exposições *Cães sem Plumas*, de autoria do primeiro, e a exposição *Histórias Mestiças*, concebida por Pedrosa e pela historiadora Lilia Moritz Schwarcz.

A exposição *Cães sem Plumas* foi organizada por Moacir dos Anjos e exibida inicialmente numa versão compacta, intitulada *Cães sem Plumas [prólogo]*, na galeria Nara Roesler (2013), em São Paulo. Sua versão final e ampliada foi exibida no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, em Recife, entre 23 de abril e 6 de julho de 2014. A exposição *Histórias Mestiças* (2014) foi organizada e exibida no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo.

Como ferramenta metodológica, analisei os catálogos e textos curatoriais das mostras, bem como resenhas críticas sobre as mesmas. Inicialmente, faço uma contextualização da curadoria na arte contemporânea, tendo como recorte a segunda metade do século XX, época em que se tornou evidente o contraste entre os espaços oficiais e legitimados de arte e as práticas artísticas que eram originadas. Ali pode-se dizer que nasceu o novo espírito da atividade do curador, que não atuaria apenas no sentido estrito de zelar por uma coleção ou montar exposições, mas muito mais no âmbito de conceber e criar significados a partir das obras de arte. Christophe Cherix, curador do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, em prefácio do livro de Hans Ulrich-Obrist² sinaliza que:

[...] no final dos anos 1960, o triunfo do curador como criador, como chamou Bruce Altshuler³, não apenas modificou nossa percepção das exposições, mas

¹ Professor no Centro Universitário de João Pessoa (UNIPÊ), atuando no Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda e no Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo, ministrando disciplinas como História da Arte, Moda e Indumentária, Cultura e Moda Contemporânea, Estética e História das Artes.

² Hans Ulrich Obrist é codiretor de exposições e programas e diretor de projetos internacionais da Serpentine Gallery, Londres. Autor do livro *Uma breve história da curadoria*, 2010.

³ Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Nova York, Harry N. Abrams, 1994. p. 236.

também criou a necessidade de documentá-las de modo mais completo (CHERIX, 2010, p. 17).

Busco aqui a compreensão de uma atividade que remonta aos séculos passados, com a figura dos supervisores reais e conservadores, como na França do século XVII e mais notadamente o século XIX, com a ascensão dos museus na Europa e que assume a cada dia novas configurações. Esta figura, que hoje parece disputar com os artistas o status de criador, pode trazer à luz, com suas propostas, os diferentes matizes e nuances que a arte contemporânea contempla, a respeito da relação do artista com a própria obra, a relação do artista/obra e seu público e, ainda, entre a obra mesma e seu sentido. Relações tais que podem ser evidenciadas tanto pela crítica de arte como pela curadoria.

Não é propósito deste trabalho contemplar a totalidade dos projetos curatoriais nas artes visuais contemporâneas, visto que é infinito o número de exposições (mostras, bienais, etc.), que há décadas vem se avolumando em todos os continentes. Mesmo em espaços alternativos, como a internet, proliferam os blogs e sites em que são exibidos trabalhos que têm como marca a escolha de um ou mais editores ou curadores. Tampouco é minha intenção discorrer sobre o significado da atividade curatorial, no sentido histórico ou mesmo sua origem e evolução até os dias atuais, visto que outros trabalhos já abordaram tais aspectos⁴.

Como pretendia desde o início da pesquisa, realizei um percurso sobre as bibliografias existentes na área da curadoria ou que a tangenciam, sem me ater a seus aspectos puramente técnicos, mas busquei compreender de forma mais ampla o que se entende por estudos curatoriais⁵, área em que o processo curatorial é visto como produção de conhecimento. Tal corpo bibliográfico não é vasto na língua portuguesa, fato este que reforça a relevância da pesquisa para fornecer material para abordagens futuras. Tomou-se como matéria investigativa as duas reconhecidas propostas curatoriais realizadas pelos curadores brasileiros Moacir dos Anjos – Galeria Nara Roesler (2013) e Adriano Pedrosa (2014), buscando traçar um paralelo entre ambas, a partir dos pontos de convergências e diferenças dos métodos e práticas curatoriais dos referidos curadores e de suas poéticas. Percebi que ambos os curadores têm se voltado para aspectos da cultura brasileira que parecem convergir para certos pontos de contato,

⁴ Como exemplo há a dissertação de mestrado de Bettina Rupp (2010) “Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e campo artístico”. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵ Tradução do termo anglo-saxão *curatorial studies*.

menos em uma perspectiva curatorial homogênea e mais na escolha e tratamento de assuntos não suficientemente abordados nas artes locais.

Nesse texto pretendo expor de que forma a curadoria atua como mediadora do processo artístico e se ela pode ser colaboradora e, muitas vezes, coautora deste processo. Justifico tal escolha devido ao reconhecido trabalho dos curadores nas mais prestigiadas instituições de arte do país e do exterior, suas experiências diretas com artistas visuais múltiplos e a prática curatorial em distintos formatos – bienais, exposições individuais, feiras de arte, coordenação de livros e catálogos – além de trabalhos colaborativos com outros profissionais da área, o que resulta em uma trajetória plural e heterogênea. Além do exposto, pretendo reconhecer, através da análise e investigação de suas práticas, possíveis peculiaridades no que diz respeito às suas respectivas regiões e instituições por eles representadas na atualidade e em experiências passadas. Ainda é possível afirmar que ambas exposições parecem dialogar com questões próprias à cultura do Brasil, como as relacionadas à mestiçagem, à colonização e aos marginalizados, despossuídos e excluídos da história (da arte) oficial. Ademais, saliento aqui, um critério exclusivamente prático, que foi o de limitar a pesquisa a apenas dois curadores, mesmo ciente da importância do trabalho empreendido pela historiadora Lilia Schwarcz na concepção da exposição Histórias Mestiças e de inúmeros outros colaboradores e parceiros que auxiliam os curadores em suas pesquisas. Como escritora e pesquisadora atuante sobre a história do Brasil, Lilia tem em seu currículo inúmeras obras relevantes, tendo sido premiada por alguns de seus projetos, além de ter assinado algumas curadorias expositivas a partir da década de 1990. A escolha, por outro lado, não pretendeu reforçar nenhum caráter androcêntrico, mas sim concentrar as análises no aspecto curatorial empreendido por Anjos e Pedrosa, entendendo ser este o campo em que ambos atuam de forma mais ativa, tendo, contudo, referenciado a participação de Lilia na pesquisa de HM. Exponho ainda o critério absolutamente prático, de concentrar as leituras nos textos realizados pelos dois curadores, utilizando suas falas advindas dos encontros, assim como confrontar e justapor suas respectivas visões e partidos curatoriais.

Acredito que as dimensões estético-filosóficas, aliadas aos diversos contextos em que as propostas curatoriais são apresentadas, proporcionam maior entendimento da arte na contemporaneidade, seu próprio conceito e – por que não? – suas perspectivas futuras.

Vislumbrei aqui um aspecto relevante que é o estudo da relação curador-artista, assunto que ao meu ver revela importância nas pesquisas sobre Arte. Partindo do pressuposto de que as relações de poder perpassam todas as instâncias do sistema de arte e em especial o da curadoria,

proponho uma reflexão sobre quais os limites para uma curadoria que não se sobreponha às obras de arte e, ainda, sobre que questões podem ser levantadas em uma curadoria afinada com seu entorno; limites estes que podem se configurar em uma ética curatorial. Vale salientar que, para desenvolver tal reflexão, não pretendo fornecer respostas definitivas, mas sim enriquecer o repertório de experiências curatoriais, tanto na análise da trajetória dos curadores, como de suas relações com os artistas, suas obras e mesmo as instituições comumente relacionadas neste processo – museus e galerias de arte. Faço isso ciente de que tal processo de conhecimento demonstra ser relevante para uma melhor compreensão do fazer curatorial. Por isso, os relatos de experiências dos curadores citados convertem-se em importantes fontes de informação, assim como os critérios utilizados por ambos. Ademais, como resultado inerente ao estudo, examino as conexões que se podem fazer para uma curadoria pertinente às questões contemporâneas brasileiras, tangenciadas pela arte, tais como descolonização, mestiçagem, despossessão. Os termos citados foram tratados pelos curadores Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz (PEDROSA; SCHWARC, 2014) e Moacir dos Anjos (ANJOS, 2013), nas exposições abordadas por esta pesquisa.

Ao longo do curto espaço de dois anos, período que pude empreender na pesquisa, busquei ampliar os olhares sobre a arte e suas narrativas, seja através de propostas expositivas, leituras ou em fatos do cotidiano, que fogem a qualquer tentativa de disciplinarização. Fez-se necessário fazer um aporte de questões atuais que estão diretamente ligadas à área de estudo explorada, a curadoria, ao ponto de, em pouco tempo, ter provocado uma mudança na forma como esta é considerada no amplo espectro da sociedade brasileira, não se restringindo, portanto, apenas ao espaço delimitado da arte. Além disso, temos o fato de a área estar constituindo de certa maneira, um novo campo. Em virtude disto, abro um espaço para relatar como tais questões tem tangenciado meu trabalho e provocado reflexões sobre seu escopo e alcance.

A pesquisa de campo foi realizada através de entrevistas presenciais e à distância com os curadores e, desta forma, alguns deslocamentos foram realizados para as cidades onde os curadores atuam, especificamente Recife e São Paulo. Organizei uma relação de questões e tópicos que seriam abordados nas entrevistas, mas que não necessariamente obedeceram ao roteiro. Vale salientar que, devido às diferentes trajetórias e percursos, para cada curador foram elencados assuntos de diferente natureza. Porém, como tais encontros estavam abertos ao acaso, houveram cancelamentos, adiamentos, encontros-surpresa e assim, o planejamento minucioso de assuntos que julguei serem pertinentes à pesquisa teve que ser adaptado frente aos

imprevistos. Fato é que a relação de tópicos elaborada previamente sofreu alterações e, em alguns casos, teve que ser abandonada, já que o fluxo de assuntos durante as conversas derivava para os mais diversos caminhos.

Aqui, cabe ressaltar o caráter qualitativo da pesquisa. A observância dos pressupostos em que as pessoas agem em função de suas crenças, percepções, sentimentos e valores e seu comportamento e que têm sempre um sentido, um significado que não se dá a conhecer de modo imediato, precisando ser desvelado (SERTORIO, 2012). Posso ainda tecer uma correlação interessante disto com as propostas curatoriais pesquisadas com as trajetórias dos curadores, uma vez que é notório que ambos são o tempo inteiro confrontados, em suas propostas, com o próprio passado, com o repertório de vivências e práticas, escolhas. Assim, toda a poética em ambos parece contaminada pelas histórias vividas.

A pesquisa demonstra ser fundamentalmente voltada para as artes visuais, todavia, não há um método especialmente designado para a investigação da função curatorial. Quando muito, pode-se evocar o que Zamboni (2001, p. 57) trata como algo não linear, intuitivo e racional ao mesmo tempo. A investigação parece ser também de ordem fenomenológica, como parte de uma relação de significado extraída das experiências vividas pelos participantes. Tendo em vista que o encontro com a arte pressupõe o diálogo, evoco ainda a visão gadameriana de hermenêutica relacionada à obra de arte (CASANOVA, 2010, p. XIV). Desta forma enumero os seguintes procedimentos metodológicos que foram seguidos:

1. Pesquisa para elaboração de notas biográficas e percursos dos curadores, em livros, catálogos, artigos e ensaios;
2. Entrevista e questionário elaborado a partir de um roteiro de tópicos escolhidos para cada um dos curadores pesquisados;
3. Análise das duas curadorias, com descrição de algumas obras, notas sobre os artistas, e apontamentos de possíveis convergências entre ambas, constituindo-se em um breve estudo de caso;
4. Histórico e conceituação sobre curadoria a partir de livros, periódicos, internet, além de dissertações e teses desenvolvidas na área.

Nesta abordagem investigativa, foram utilizadas desde fontes secundárias como ensaios, livros, teses, catálogos de exposições e revistas, além de periódicos especializados, como também fontes primárias relacionadas ao estudo, tais como fotografias e relatos orais. Cabe aqui destacar que, como a literatura específica sobre curadoria não é extensa, a fala dos participantes foi primordial no intuito de se construir um entendimento baseado em suas ideias.

Ademais, busco com este estudo aprofundar a reflexão sobre as práticas curatoriais, examinando as conexões que se podem fazer para uma curadoria pertinente às questões contemporâneas da arte, além de contribuir para a crescente demanda por estudos que alinhem teoria e prática.

Para fundamentar teoricamente o argumento deste trabalho, utilizei, em princípio, autores que estabelecem um vínculo entre a arte e o ser, a despeito de Martin Heidegger (2010), entre arte e poéticas ou *poiesis* e mesmo aspectos da receptividade da obra de arte, como Umberto Eco (1968), Jacques Rancière (2012) Giorgio Agamben (2013). Foram estudados, também, autores contemporâneos que abordam especificamente questões relacionadas à curadoria, como Hans Ulrich Obrist (2010), Alexandre Ramos (2010), Glória Ferreira (2006), entre outros .

No intuito de organizar o presente trabalho, estruturei o texto em cinco capítulos ou partes que são detalhados da seguinte forma:

Na parte 1, chamada de *Notas sobre curadoria*, com o item 1.1 denominado de *Berço e trajetória da curadoria*, trato brevemente sobre o que se entende por curadoria, qual sua origem, seus antecedentes históricos e como pode-se caminhar rumo ao entendimento desta prática no Brasil. As dissertações de Rupp (2010) e Sousa (2013) foram um bom referencial neste sentido, assim como as informações colhidas durante as entrevistas com os curadores.

Mais adiante, desenvolvo dois tópicos que tratam do aspecto curatorial na contemporaneidade, sob a ótica mundial (item 1.2) e brasileira (item 1.3). Aqui são mostrados os antecedentes históricos com alguns nomes fundamentais; as questões tratadas pela curadoria; temas comumente abordados em ambas as esferas e se, de alguma forma, há uma conexão com as exposições analisadas mais adiante. Para tanto, utilizo um vasto corpo teórico, presente em livros, coletâneas, textos curatoriais e textos oriundos de palestras ou seminários, além das obras de autores anteriormente mencionados, como Ramos (2010) e Obrist (2010; 2014). Criei ainda um subtópico que aborda questões que surgiram durante a pesquisa, especificamente nos últimos meses que antecederam a finalização deste trabalho. Nomeei-o *Curadoria sob censura*, pois trata justamente de fatos relacionados a exposições, obras de arte, artistas e curadores que foram censurados ou que estiveram sob a mira de grupos conservadores da sociedade brasileira. No caso dos artistas e curadores, estes foram questionados quanto à natureza de seus trabalhos e suas proposições, tendo que enfrentar não só a ira dos grupos citados nas redes sociais, como até mesmo foram constrangidos a prestar depoimentos e declarações públicas, em espaços como a Câmara dos Deputados e Ministério Público.

A parte 2 do referido trabalho intitula-se *Poéticas Curatoriais* e aqui há a investigação acerca de uma hipótese que é entender a curadoria como processo artístico sendo o curador visto como autor. Utilizo o cruzamento de diversas fontes que estudam tal concepção e de início cito o trabalho de Sonia Salcedo del Castillo (2014) em *Arte de Expor: curadoria como expoesis* (CASTILLO, 2014) – que trata profundamente da questão expográfica na curadoria contemporânea, mas que lança luz sobre esse aspecto da curadoria como autoria. Por isso o título do item 1.1 propõe utilizar o termo *curador emancipado*, em clara alusão a obra de Jacques Rancière (2012), *O Espectador Emancipado*. Outro autor que é caro a este estudo é Martin Heidegger (2010), especialmente a sua obra *A Origem da Obra de Arte*, por abordar as questões do ser e da obra, do desvelamento, do originário. Como parto do pressuposto de que a curadoria deve estar sensível ao encontro da obra com o espectador, trouxe reflexões acerca da obra mesma, da imagem, de como a história da arte se apresenta neste contexto. Entre as reflexões e conexões possíveis estão os ensaios de Arthur Danto (2014) em *O descredenciamento filosófico da arte*, e ainda Giorgio Agamben (2013) em sua reflexão sobre a época estética da obra de arte, no livro *O homem sem conteúdo*.

Na parte 3, o foco de estudo é o curador Adriano Pedrosa, o que me levou a construir um texto biográfico com base em publicações escritas pelo mesmo, sites especializados além das informações coletadas nas entrevistas. No item 3.1 analiso sua atuação específica na elaboração e concepção da exposição *Histórias Mestiças*, estudando desde os textos oriundos da mesma (2014), como também a partir dos relatos do próprio curador, além de empreender uma análise puramente pessoal das obras e artistas escolhidos.

O capítulo 4 do trabalho se atém à figura de Moacir dos Anjos, visando a construção de sua biografia. Num segundo momento, no item 4.1, é analisada, de uma maneira bastante particular, a exposição *Cães sem plumas*, feita tanto com base nos escritos e textos críticos, como também, a partir das reflexões do próprio autor, colhidas nas entrevistas e uma análise das obras e artistas apresentadas.

Ainda que não seja possível estabelecer uma análise ou estudo definitivo, todo o trabalho pretende demonstrar ou mesmo responder às indagações que se ramificam quando se pensa o tema da curadoria. Por mais que tenha exposto a questão das convergências e distinções entre os processos curatoriais estudados aqui e mesmo as hipóteses sobre a curadoria como processo artístico/criativo, interessa a mim a contínua investigação do papel da curadoria na arte contemporânea. Qual sua real importância social dentro do sistema da arte? Quais conhecimentos podem ser compartilhados quando se projetam e concebem exposições? Por

isto, vislumbro algumas (in)conclusões e considerações, pois, se tais perguntas não podem ser plenamente respondidas ao fim deste estudo, algumas luzes podem ser lançadas nas direções pretendidas.

Durante a pesquisa busquei apreender de que forma a curadoria pode estar alinhada a este princípio, que é criar vínculos entre sua poética, a poética dos artistas escolhidos e mesmo a poética que é construída pelo expectador ao longo de sua fruição, sabendo que as relações não se limitam a tais territórios; que os caminhos são vastos; e abertas estão as possibilidades de convívio, de contágio, de contaminação e de espanto.

2 NOTAS SOBRE CURADORIA

Ser contemporâneo é antes tudo, uma questão de coragem.

Giorgio Agamben (2009)

Abordar o transitório e o fugidio requer, portanto, uma familiaridade com a matéria.

Lisette Lagnado (2008)

2.1 BERÇO E TRAJETÓRIA DA CURADORIA

No intuito de compreender a dinâmica do ofício da curadoria em artes visuais faço um caminho através de diversos autores, em distintos formatos, sem me ater propriamente à conceituação do termo, mas buscando a conexão da prática com pressupostos críticos e abrindo o leque de discussões sobre esta figura que se apresenta cada vez mais como protagonista no que tange a área de arte, criando denominações como curador-autor ou curador-artista. Segundo Herkenhoff (2008), curadoria é produção de conhecimento, mas é também intimidade com cada obra de arte. Faz-se necessário, contudo, fornecer um breve panorama originário da prática, buscando revelar em suas raízes o quanto ela mantém de ligação e corte com este cordão embrionário.

Sabe-se que, no passado, ao curador cabia o papel da conservação das obras em um museu, função esta que parece ter permeado os séculos XVIII e XIX. Antes, ainda, a palavra curador, em sua origem latina de *curatus*, estava associada na Roma antiga às funções dos *curatore*, que poderiam atuar em uma função parecida à de tutoria, como também ao cuidado de tudo que fosse relacionado a itens importantes daquela civilização, desde documentos aos edifícios públicos, como por exemplo os aquedutos, templos e as termas romanas. Assim é que existiam diferentes denominações para diversas funções: *curatore ludorum*, *curatore aquarum*, etc. (KISSANE, 2010). Mais tarde, na idade média, o termo passou a ser vinculado tanto ao sentido religioso de cuidar das almas dos fiéis, como também ao cuidado de obras que eram produzidas ou preservadas nos centros religiosos da época, a exemplo dos mosteiros. À medida que os séculos passam e se inicia a prática do colecionismo privado, a partir do século XIV, ressurgem o interesse em preservar objetos de valor, variando desde as relíquias religiosas

associadas ao período das cruzadas, como tudo que despertasse a curiosidade. Vale aqui lembrar a era dos descobrimentos e navegações, que culminou na disputa por tudo que fosse considerado exótico, raro, curioso, e que possuía, no entanto, o caráter essencialmente privado e íntimo. Pode-se supor que, para a devida organização, disposição, guarda e conservação destes objetos, fosse necessária a atividade de alguém que ecoa a função de curador. Há ainda ao longo do tempo a prática dos gabinetes de curiosidades, das bibliotecas organizados por lógicas particulares, mas que mantêm o caráter privado, fato que só se modificará no século XVII com o advento da instituição do museu e o decorrente surgimento das coleções públicas, visíveis então para um maior número de pessoas (Figuras 1 e 2). Concomitante a este fato, há o surgimento dos salões de exibição, evento que se propunha a mostrar para o público as coleções de objetos e de obras de arte oriundas da nobreza e a da alta aristocracia (Figura 3):

Figura 1 – Domenico Remps, A Cabinet of Curiosity, 1690s



Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/r/remps/cabinet.html>. Acesso em 04 mar. 2017

Figura 2 – Gravura *Museo Cospiano di Bologna*, por Giuseppe Maria Mitelli, antes de 1677.
Impressão/Ilustração de livro



Fonte: *The British Museum*. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1852-0612-471

Figura 3 – Gravura *Dutch hall of curiosities* por Levinus Vincent, 1715. Impressão/Ilustração de livro



Fonte: *The British Museum*. Impressão/Ilustração de livro. Disponível em:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0511-1290

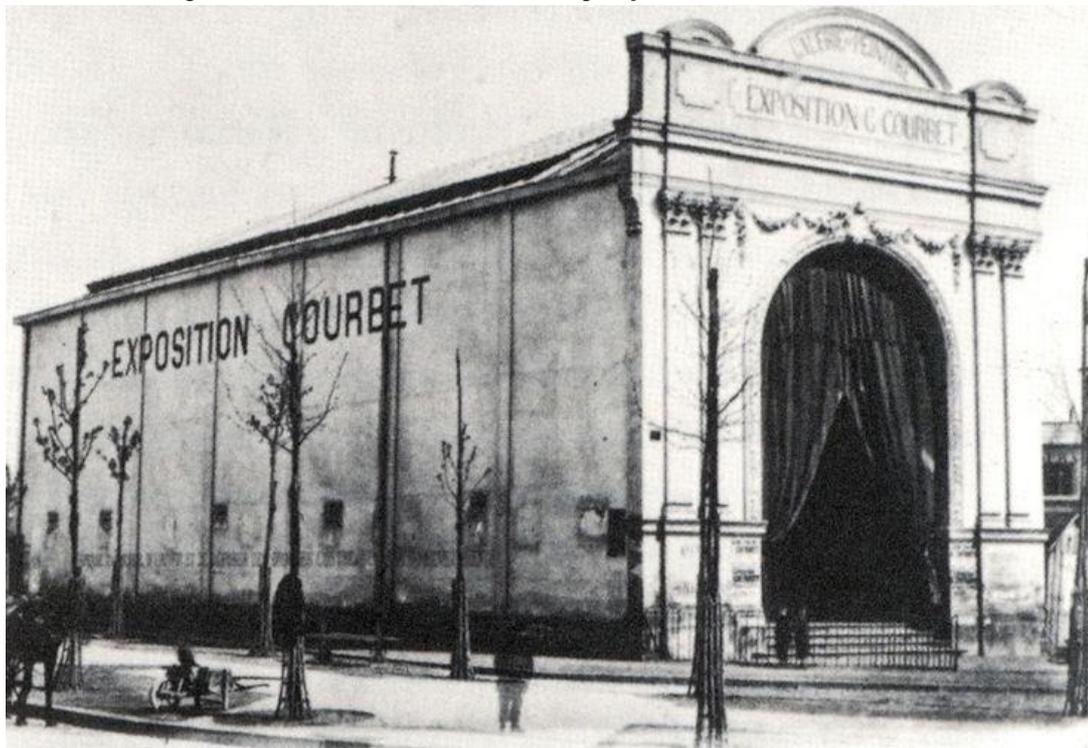
Traçando um paralelo com o reinado de Luís XIV da França, por exemplo, pode-se perceber as origens do curador:

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 (RUPP, 2010, p. 12).

Interessante ressaltar a ligação histórica da curadoria, a partir de uma visão que – se não completamente democrática, pois excluía do processo as massas populares – visava trazer à tona, obras de arte e mesmo espaços físicos, até então restritos a uma pequena elite. Decerto que se pode questionar os critérios e intenções dos novos regimes pós-revolucionários, quando sabemos sobre o pensamento voltado à educação dos cidadãos para um certo gosto refinado, herdado ironicamente da nobreza, deposta pela burguesia recém instaurada. Porém, isto exigiria uma análise depurada, o que não foi possível durante a pesquisa.

É praticamente com as atribuições de organização, de conservação e, posteriormente, de exibição que as atividades da curadoria irão se identificar até praticamente o século XIX, fato este apenas modificado no século seguinte. Um dado importante, no entanto, é ressaltar que a partir da segunda metade do século XIX, houve ações coordenadas por artistas que configuram as primeiras tentativas na direção de uma autonomização frente ao sistema de arte estabelecido à época. Posso iniciar citando a Exposição Universal de 1855, em Paris, na qual o artista Gustave Courbet criou um espaço externo, independente da exibição oficial, dando o nome de Pavilhão do Realismo e, assim, ganhou a atenção do público (Figura 4):

Figura 4 – Pavilhão do Realismo na Exposição Universal de Paris, 1855.

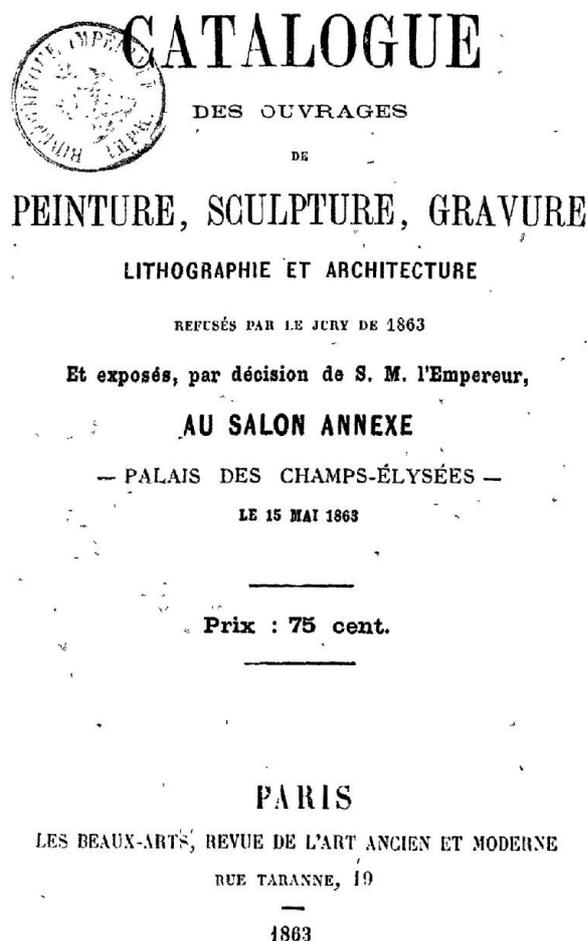


Fonte: <http://www.httpsilartetaiteconte.com/archive/2015/05/30/gustave-courbet-le-maitre-d-ornans-11-avril-1866-mai-1868-5631287.html>. Acesso em 06 mar. 2017

O artista teve durante boa parte de sua carreira, uma relação conflituosa com os salões de arte que seguiam à risca certos padrões acadêmicos, como a adesão a temas religiosos, mitológicos ou históricos⁶. Rejane Cintrão (2010), em um ensaio, relata como Courbet “lançou uma forma alternativa para a concepção e realização de exposições, que não aquelas institucionalizadas na época, atuando como ‘curador’ (...) de sua própria exposição” (CINTRÃO, 2010). Ressalto também o Salão dos Recusados (*Salon des Refusés*), uma iniciativa comandada pelo imperador francês Napoleão III, que autorizou a exibição das obras recusadas pelo júri do salão oficial da Academia Francesa de Arte, em Paris, no ano de 1863 (Figura 5):

⁶ Ver a página do Museu D’Orsay sobre Gustave Courbet: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/artistic-context.html>. Acesso em 06 mar. 2017

Figura 5 – Catálogo da exposição dos artistas recusados em 1863.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114147v>. Acesso em 3 mar. 2017.

O salão era, à época, o caminho mais seguro para garantir o reconhecimento dos artistas. Ser recusado, portanto, era algo temido por gerar, além de uma reação negativa da crítica, a devolução de obras por parte dos colecionadores, que não queriam estar vinculados a um artista recusado. À medida que o século XIX avançou, o salão foi perdendo sua hegemonia e sofreu críticas por seu rigor no julgamento das obras inscritas. Houve ainda a criação da Sociedade dos Artistas Independentes, na França, a partir de 1884, por um grupo de artistas, entre os quais, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, Odilon Redon, Georges Seurat, Paul Signac, que organizavam suas exposições sem júri ou premiações e tinham como meta garantir a total liberdade de expressão aos artistas (Figura 6):

Figura 6 – Comitê da Sociedade dos Artistas Independentes, em 1926.



Fonte: <https://www.artistes-independants.fr/presentation/historique-de-la-societe/> Acesso em 06/3/2017

Expus adiante uma imagem que demonstra uma certa inovação na forma como expuseram as obras da seção norte-americana, da edição de 1924, onde percebe-se um maior espaço entre as obras (Figura 7):

Figura 7 – Vista parcial do salon des indépendants, seção norte-americana, 1924. Grand Palais, Paris.



Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/features/spivy/spivy7-31-07_detail.asp?picnum=11. Acesso em 06 mar. 2017.

Outras iniciativas importantes foram as exposições dos artistas impressionistas entre 1874 e 1886, nas quais os próprios artistas, a fim de escaparem da exclusão que sofriam nas

exposições organizadas pela Academia de Arte Francesa, bancavam as despesas e ainda destinavam um percentual das vendas para um fundo comum. Mesmo a disposição dos quadros obedecia a um sorteio, para evitar contratempos (GRIMME, 2009). Cito as experiências expositivas dos artistas da Secessão de Viena, de 1897 a 1905 e, por fim, uma exposição pouco abordada que foi a *Sonderbund*, em Colônia, na Alemanha, no ano de 1912 (Figuras 8 e 9):

Figura 8 – Prédio onde foi realizada a Sonderbund Exhibition, em 1912.



Fonte: <http://www.dw.com/es/una-muestra-revolucionaria/a-16250922>. Acesso em 06 mar. 2017

Figura 9 – Vista interna da Sonderbund Exhibition em 1912, com as paredes brancas e equilíbrio nas obras exibidas.



Fonte: <http://www.dw.com/en/1912-show-that-shook-art-world-returns-to-cologne/a-16252111>. Acesso em 4 mar. 2017

Organizada por artistas, curadores, colecionadores e negociantes de arte, teve o intuito de apresentar a arte moderna produzida na época e, além dos artistas alemães, havia obras de Cézanne, Van Gogh, Picasso, entre outros. A escolha das obras e a forma de exibi-las, em paredes brancas e dispostas em um arranjo mais limpo e, por isso, inovador, marcou uma ruptura com os padrões expositivos que eram os mesmos desde o século XIX (Figura 10):

Figura 10 – Vista de um dos ambientes do Armory Show em Nova Iorque, 1913. Crédito da imagem: Bettmann/Corbis.



Fonte: <http://www.newsweek.com/2013/09/27/armory-show-100-how-1913-exhibit-changed-art-world-badged-art-238034.html>. Acesso em 6 mar. 2017.

A exposição alemã parece ter influenciado a famosa exposição americana *Armory Show*, exibida em Nova Iorque, em 1913⁷. Neste evento, que se consolidou como uma das mais citadas mostras de arte moderna, no contexto da história das exposições, pesava o fato de ter sido projetado como uma grande ação em torno da arte americana e europeia, uma espécie de introdução das vanguardas artísticas ao público norte-americano, à época ainda incipiente no que concernia os modernismos artísticos. A inovação consistia não apenas no conteúdo, mas na

⁷ Ver o site: www.dw.com/en/1912-show-that-shook-art-world-returns-to-cologne/a-16252111. Acesso em 6/3/2017.

forma, uma vez que o evento foi planejado para ser itinerante e percorreu algumas cidades como Boston e Chicago, tendo repercussões distintas nas duas cidades⁸ (Figura 6).

O início do século XX foi, pois, marcado pelo advento das vanguardas artísticas, que, pelo que percebemos, é de difícil estabelecimento de uma origem única. Os artistas, de forma geral, inconformados com uma certa tendência estabilizadora ou apaziguadora da arte, foram propositores das mais radicais atividades de criação. Posso citar os dadaístas e, em particular, a figura mítica de Marcel Duchamp, que é creditado como o pai dos *readymades*, como são chamados os objetos fabricados em série, ressignificados como obras de arte. A partir de obras como *Roda de bicicleta* (1913) e *Fonte* (1917), feitas a partir de uma roda de bicicleta sobre um banco (como visto mais à frente, na Figura 11) e um urinol, Duchamp provocou um novo questionamento sobre o que ou quem define se algo pode ser chamado de obra de arte (ARCHER, 2012, p.3).

⁸Ver o site <http://armory.nyhistory.org/category/artworks/>. Acesso em 06 mar. 2017

Figura 11 – Marcel Duchamp com Walter Hopps, na exposição retrospectiva do artista, no Pasadena Art Museum, 1963.



Fonte: <https://glasstire.com/2017/04/09/fountain-at-100-an-interview-with-william-camfield/>

Com o advento da modernidade e as diferentes facetas que a arte empreendeu, vide as vanguardas artísticas, os papéis dos atores deste cenário se modificaram e se ampliaram em uma espiral de aceite e recusa por normas e padrões estabelecidos. A afirmação vale para artistas, críticos, historiadores, público e, pode-se dizer, também para os curadores que teriam que se adaptar aos novos formatos artísticos. O próprio papel do curador se amplia e é ressignificado como um mediador do artista, sendo na verdade um depositário do signo do outro – este sim o artista (CARVALHAES, 2008). Está aberto, pois, todo um caminho ao que se denominará de arte contemporânea e mesmo pós-moderna a partir da segunda metade do século XX.

Este tempo será marcado na arte por novas configurações. Agora, até mesmo uma ideia pode ser uma obra. Artistas como Joseph Kosuth, por exemplo, criaram trabalhos a partir desta premissa. Kosuth concebeu, por exemplo, a série *arte como ideia, como ideia* (1966), em que utiliza a linguagem como estreitamente ligada à arte. Criou, assim, trabalhos a partir da

reprodução fotográfica da definição de termos em um dicionário, assumindo que a obra de arte pode ser a definição de uma certa palavra (Figura 12):

Figura 12 – Obra de Joseph Kosuth, da série arte como ideia, como ideia, 1966-68.

def-i-ni-tion (def'ə-nish'ən), *n.* [OFr. *defnicion*; L. *definitio* < pp. of *definire*; see DEFINE], 1. a defining or being defined. 2. a statement of what a thing is. 3. a statement or explanation of what a word or phrase means or has meant. 4. a putting or being in clear, sharp outline. 5. the power of a lens to show (an object) in clear, sharp outline. 6. the degree of distinctness of a photograph, etc. 7. in *radio & television*, the degree of accuracy with which sounds or images are reproduced. Abbreviated **def.**

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/137438?artist_id=3228&locale=pt&sov_referrer=artist. Acesso em 03 mar. 2017

Qualquer ato ou pensamento pode ser convertido em arte conceitual, a exemplo da *Arte Povera*, que propunha uma nova configuração do objeto artístico seja por sua materialidade intrínseca, seja pelo processamento das ideias do artista propositor. Um exemplo, dentre tantos, é a instalação de 1969 do artista grego Jannis Kounellis, que consistia em doze cavalos presos à parede do espaço expositivo (Figura 13). Recentemente a obra foi reencenada na galeria *Gavin Brown's Enterprise*, de Nova Iorque (Figura 14):

Figura 13 – Instalação do artista Jannis Kounellis em Roma, *Untitled (12 Horses)*, 1969. Courtesy the artist, Claudio Abate, Cheim & Read and Gavin Brown's Enterprise. Foto de Claudio Abate.



Fonte: <https://www.horsetalk.co.nz/2016/09/25/art-12-horses-arte-povera-movement/>. Acesso em 06 mar. 017.

Figura 14 – Ambiente reencenado para a instalação *Untitled (12 Horses)*, de Jannis Kounellis, na galeria Gavin Brown's Enterprise, em Nova Iorque (2015). Foto de Byron Smith para o The New York Times.



Fonte: <https://www.nytimes.com/2015/06/26/arts/design/review-art-that-snorts-from-jannis-kounellis-at-gavin-browns-enterprise.html>. Acesso em 06 mar. 2017

No lugar de telas e esculturas, teremos instalações, performances, *happenings*, processos, intervenções no meio ambiente, como é o caso da arte ambiental, da *Land-art*. Não apenas a arte mudou na forma, como também subverteu as instituições, eliminando ou minimizando o papel da galeria e do museu.

Fazendo eco à era da desmaterialização da arte, as décadas de 60 e 70 veriam a crescente facilitação no acesso às tecnologias de comunicação, não só na fotografia e filme, mas também em equipamentos de áudio e vídeo. Nas mostras de arte, as curadorias que as assinavam

procuravam estabelecer novas formas de convívio. Até mesmo os espaços expositivos teriam de responder aos novos tempos. O curador se aliava então aos responsáveis pelo desenho da exposição, fazendo com que os arquitetos criassem formas de convívio coerentes com as linguagens propostas (MATOS, 2009).

Uma constatação, porém, precisa ser ressaltada, que é o fato de a partir do final dos anos 70 a figura do curador ter expandido seus domínios para além de critérios puramente museológicos. Concebendo os conceitos das mostras de arte, passou a ser importante o curador ter a sensibilidade afinada com o público. Nas bienais de arte, o curador-chefe ganharia cada vez mais destaque e nesse papel poderia muitas das vezes ofuscar as próprias obras e artistas escolhidos. Tadeu Chiarelli (1998) afirma que:

[...] essa popularidade rápida do curador independente ou convidado, ocorreu em grande parte porque coincidiu com um momento histórico onde várias convenções do campo artístico (incluindo aqui igualmente as convenções museológicas e museográficas estabelecidas na modernidade) vinham sendo questionadas por artistas, historiadores e teóricos (1998, p. 9).

É um fato incontestável, pois, que o curador de arte se configurou como um importante ator no cenário artístico, fazendo o papel outrora reservado ao crítico e ao mesmo tempo sendo um malabarista, no equilíbrio das relações travadas com seus interlocutores: produtores, arquitetos, educadores (LAGNADO, 2008). Leenhardt (2007, p. 108) afirma que os curadores são “os interventores imediatamente contemporâneos da criação, diretamente implicados na avaliação e interpretação das obras propostas pelos artistas”.

Se percebo a arte contemporânea permeada por questões relativas à própria vida do artista, à dualidade memória-apagamento, posso dizer que assim se reveste o ofício do curador e aqui reside talvez a diferenciação mais elementar do ofício do crítico. Ainda que haja juízo de valor ou critérios particulares de escolha, a construção de sentido na curadoria parece se contaminar pelo processo poético do artista, na assimilação das diversas fontes por onde este elabora suas poéticas. Argan (1987) discorre sobre a sucessão das poéticas representando a vontade de definir a relação entre arte e vida contemporâneas. O próprio artista muitas das vezes se converte em curador quando é convidado a assinar uma exposição de jovens artistas, por exemplo. Tais observações levam-me a perceber o surgimento de uma dinâmica própria do ato curatorial, intimamente associada à contemporaneidade. Hans Dieter Ruber (2004) acena sobre isto:

The curator is becoming increasingly self-reflective. He reflects his activity critically or uncritically. It is no secret, in communication science, that increased self-reflectivity and increased discourse lead to the differentiation of an autonomous subsystem that I would like to call the “curator system”. But it does not seem to have become completely autonomous and differentiated yet, because many curators are simultaneously active as critics and some also as artists (RUBER, 2004, p. 125-127).

As relações estabelecidas no ato de elaborar uma curadoria são, pois, vistas como pertencentes à esfera de obra aberta, tal qual estabelece Eco (1968). A obra de arte permite diversas interpretações uma vez que será analisada, vista, comentada, criticada, tocada por inúmeros fruidores. Assim é possível pensar o processo curatorial, que, na maioria das vezes, é independente daquela primeira intencionalidade artística, quando o artista concebeu sua obra. A curadoria expande o conceito das obras, abre possibilidades de convívio, de desentendimento e mesmo de visualizações. Walter Hopps⁹, em entrevista a Hans Ulrich Obrist (2010, p. 27), relata que a boa curadoria da obra de um artista exige a maior compreensão e sensibilidade em relação a esta mesma obra que curador possa demonstrar.

Se sabemos que a arte contemporânea se iniciou há mais de cinquenta anos e tendemos a perceber as linguagens em formatos cada vez menos definidos, pode-se não reconhecer os sinais outrora muito nítidos e bem delineados dos movimentos artísticos e mesmo das vanguardas tão comumente abordadas pela história da arte tradicional. O fruidor, espectador e mesmo o artista, terão de trilhar um caminho inseguro, pois o universo da arte agora é cada vez mais fragmentado, confuso, indefinido, como somos nós, na contemporaneidade. Stuart Hall (2006) fala sobre os processos sociais marcados pela globalização, em que somos confrontados por uma gama de diferentes identidades. Se vivemos na era da superioridade da imagem frente à comunicação verbal, o mundo exige de nós uma dose de agudeza e sensibilidade no olhar, que serão adquiridos com calma e paciência.

Até mesmo a curadoria atravessa períodos de incerteza e isso é percebido desde que o curador se tornou um agente tão importante na esfera artística. Seus papéis podem ser constantemente reconfigurados, em consonância com as mudanças sociopolíticas e isso é notado quando surgem, por exemplo, novas terminologias que tentam diferenciar certas formas

⁹ Walter Hopps (1923-2005) foi um importante galerista e curador de inúmeras exposições nos Estados Unidos. A mais famosa foi *Thirty-Six Hours* (Trinta e seis horas), em 1978, no MOTA – Museum of Temporary Art em Washington D.C., em que permitiu, sem distinção alguma, que qualquer pessoa pudesse expor seus trabalhos, por um período de trinta e seis horas, sendo a única exigência que as obras pudessem passar pela porta. Organizou ainda a primeira exposição retrospectiva de Marcel Duchamp no Museu de Arte de Pasadena (atual Museu Norton Simon), EUA, 1963. Foi representante nacional dos Estados Unidos na Bienal de São Paulo, em 1965.

e princípios curatoriais, a despeito dos termos anticuradoria, curadoria social, autocuradoria, curadoria colaborativa, *anti-academy curator*, *anti-humanist curating*, entre outros, que merecem ser aprofundados em estudos futuros.

2.2 CURADORIA CONTEMPORÂNEA NO MUNDO

Na história recente da curadoria no mundo, especialmente a partir de meados da década de 1950, há alguns nomes imprescindíveis que se podem destacar, tanto pelas propostas inovadoras que marcaram as artes do século passado, como pela gama diversa de atividades com as quais estes criadores se debruçaram.

No decorrer da pesquisa e, em particular, no desenvolvimento deste capítulo, utilizei como parâmetro e referência, a obra *Uma Breve História da Curadoria*, do curador e pesquisador suíço Hans Ulrich Obrist (2010), que, ao longo de décadas, tem coletado e organizado entrevistas com curadores e artistas de diversas áreas, construindo assim, um projeto pessoal paralelo ao de curador independente e entendendo a arte como um campo aberto, “não limitado por fronteiras” (OBRIST, 2012, p. 6).

Já citei anteriormente, de forma breve, a atuação de Walter Hopps, especialmente nos Estados Unidos. Na Europa, e em particular na Suécia, onde nasceu e morreu, Pontus Hultén foi um dos mais inventivos profissionais das artes. Primeiro como diretor do Museu Moderno em Estocolmo (1958-1973) e depois como primeiro diretor do museu de arte moderna do Centro Georges Pompidou (1974-1981). Hultén foi um dos primeiros curadores a conceber o museu como um espaço elástico e aberto, que hospeda uma infinidade de atividades e formas artísticas dentro de suas paredes: pinturas, palestras, ciclos de cinema, concertos e debates¹⁰.

Outro nome fundamental na curadoria é o do alemão Johannes Cladders, diretor do Museu Municipal de Altbteiberg, na Alemanha (1967-1985). Ele conseguiu atrair enorme atenção e público para o museu, situado em uma pequena cidade europeia, e o transformou em uma das maiores referências em arte e curadoria na Europa. Cladders, que se considerava um coprodutor de arte, via seu papel e o do museu como mediadores no processo que transformava a obra em obra de arte (OBRIST, 2010, p. 77). Uma de suas ideias mais emblemáticas é a de que o artista cria a obra, mas é a sociedade que a transforma em obra de arte, no que ele chamava de

¹⁰ Essas informações foram retiradas das aulas sobre práticas curatoriais, ministradas pela curadora Sandra Tucci em São Paulo, no período de 30/04 e 01/05/16.

consentimento social. Como primeira proposta expositiva e que teve impacto mundial, Cladders concebeu a retrospectiva da obra de Joseph Beuys¹¹ na qual inaugurou um formato de catálogo, que seria sua marca, as caixas-catálogo, elaboradas em conjunto com o artista, que propôs, de uma maneira original, devido à limitação de orçamento, uma caixa de papelão, contendo textos, fotos e materiais associados ao processo artístico, que culminou em uma espécie de *ready-made* ou múltiplo (Figura 15):

Figura 15 – Caixa-catálogo da exposição retrospectiva de Joseph Beuys [sem título]. Mönchengladbach, Alemanha – Museu Municipal de 1967, Edição de 330.



Fonte: <http://pinakothek-beuys-multiples.de/en/product/catalogue-museum-monchengladbach/>. Acesso em 04 mar. 2017

O curador fez parte do corpo de consultores da quinta edição da *documenta* de Kassel, em 1972, na qual Beuys expôs sua obra de conteúdo político, *Organização para Democracia Direta através de Referendo*, que consistia, entre outras coisas, em discutir com os visitantes da exposição, temas como arte, vida, problemas sociais (Figura 16):

¹¹ Joseph Beuys (1921 - 1986) foi um artista visual alemão, que transitou por diversas vertentes artísticas, como a escultura, desenho, gravura e de forma marcante, a performance, a instalação e o *happening*. Ficou essencialmente marcado por um trabalho de arte associado com as noções de arte e vida.

Figura 16 – Joseph Beuys, Escritório da Organização para a Democracia Direta através de Referendo, documenta 5, Museu Fridericianum, Kassel, Alemanha, 1972.



Fonte: <http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys/>. Acesso em 04 mar. 2017.

Esta obra, assim como grande parte de sua produção a partir do final da década de 1960, era parte do processo empreendido por ele, que visava expandir o campo da arte para a cultura, a educação e a política, no que ele denominou de escultura social. Nas palavras de Beuys:

Apenas a arte é capaz de dismantelar os repressivos efeitos do antigo organismo social que continua a vigorar (...) e deve ser desfeito para a construção do ORGANISMO SOCIAL COMO UM TRABALHO DE ARTE. A mais moderna disciplina de arte – *Escultura Social/Arquitetura Social* – apenas poderá fluir quando todas as pessoas se tornarem criadoras, (...) arquitetos do organismo social. Nós temos que sondar a origem da livre potencialidade da produtividade individual (criatividade). A capacidade humana de tornar os pensamentos ativos, os sentimentos ativos e os desejos ativos, em suas mais amplas formas pode ser compreendida como um meio escultural correspondente ao conceito de escultura dividido em três elementos: indefinido – definido – movimento

TODO SER HUMANO É UM ARTISTA

A “Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre” é um grupo que busca estimular a organização de muitos grupos ou centros de informação semelhantes e se esforça para uma cooperação mundial. (TISDAL, 2017, p. 113-114)

A ideia de campo ampliado da arte desenvolvida por Beuys foi importante por revelar, à época, a potência que a arte poderia ter como parte do tecido social e, de forma mais

significante, por experimentar o elemento político contido na arte. Assim foi que o artista empreendeu um fazer/pensar artístico voltado à concepção de que a criatividade era inerente a todos os seres humanos e que este ser, que era criativo, poderia vivenciar-se como artista e que só a arte seria capaz de torná-lo livre.

Desta forma, Beuys percebeu a importância da educação neste processo. A partir de suas aulas e palestras, as ações ganharam força e ele chegou a criar, por exemplo a Universidade Livre Internacional (FIU) em 1971, como ápice de seu projeto de democratização do saber. Ciente das instâncias de poder nos sistemas tradicionais de ensino, ele propunha um ensino de caráter mais livre, uma relação professor-aluno não formatada de maneira hierárquica e uma maneira nova de se pesquisar, em que o cerne estava na expansão do próprio pensamento, que permite questionar a si próprio. Tal ideia se aproxima da noção desenvolvida pelo artista Marcelo Coutinho em suas aulas, nas quais, entre muitas preleções, semeou-se a necessidade do que ele denomina de desburocratização do devir. Ele alerta para a constante tentativa da disciplinarização do saber, uma forma de demarcarem-se territórios, do exercício de controle que há inclusive na arte, que já foi espaço de indisciplina e hoje tende a ser campo e modelo, se distanciando da sua potência de atrito, brecha e de fuga de padrões. Coutinho vê nas atuais proposições artísticas o risco da modelização, quando observamos a crescente onda de reencenações de obras famosas. Se para Coutinho, que evoca Hans Belting apontando o *remake*, a época atual não permite mais prefácios, mas sim, epílogos, amplo ao pensamento para uma pergunta. Não seria o caso de a arte contemporânea evocar epitáfios? Pois a arte que nega o devir, nega a deriva e por isso pode revelar-se morta.

Jan Leering, curador holandês, foi diretor do Museu Urbano Van Abbe em Eindhoven (1964-1973), colaborador na curadoria da documenta 4 em 1968 e tem a interdisciplinaridade como marca, principalmente quando associada às variadas formas de expressão tais como arte, design, arquitetura e teatro. Sua visão para o museu era voltada para uma certa expansão da função deste perante a sociedade. Advindo de sua formação como arquiteto, estava seu interesse em relacionar essa área à arte e daí surgiram as exposições sobre arquitetos e artistas que convergiam para tal universo, como El Lissitzky e Theo Van Doesburg, por exemplo. Também vale salientar algumas mostras concebidas por Leering que tinham o intuito de discutir a cidade, suas ruas e seus habitantes, como *City Plan*, de 1969 e *The Streets, Ways of Living Together*, de 1972 (Figura 17), esta última, composta por um grupo interdisciplinar de curadores:

Figura 17 – Vista da mostra, “*The street: a form of living together*”, 1972.



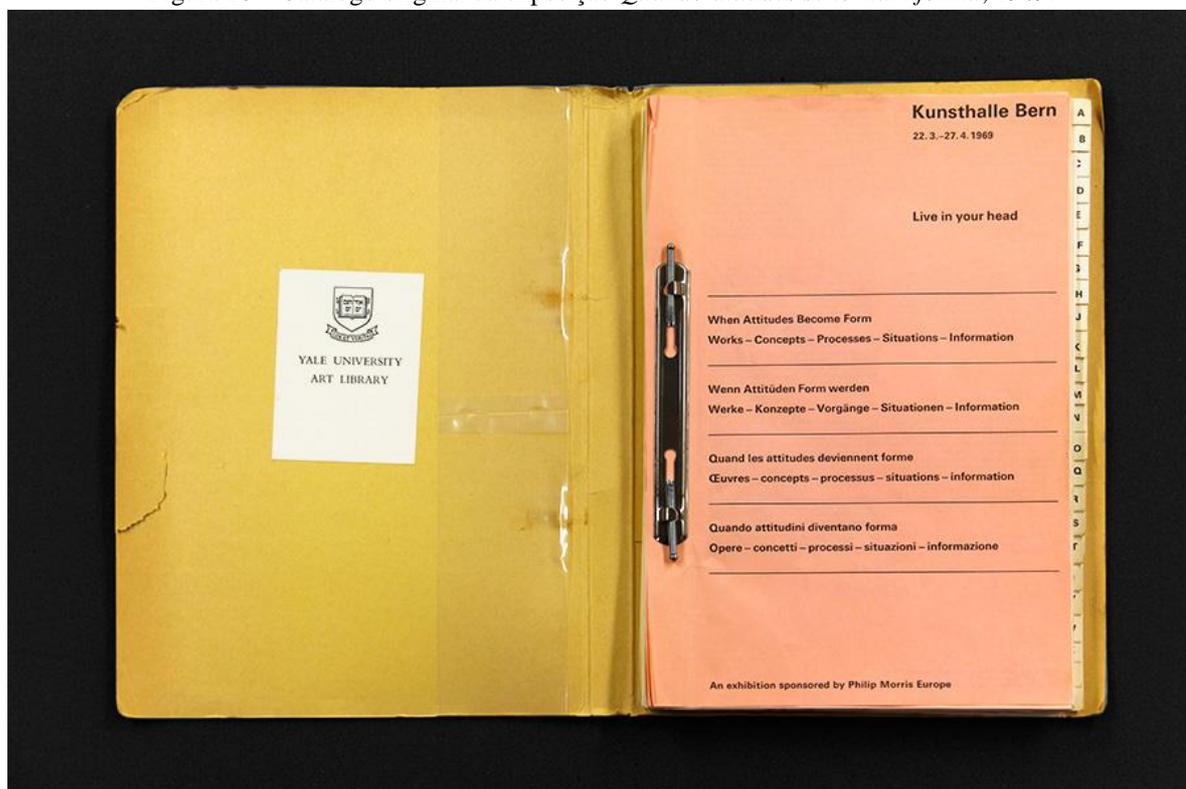
Fonte: <http://gruppaok.tumblr.com/page/178>. Acesso em 26 jan. 2018

O nome do diretor suíço Harald Szeemann é comumente lembrado quando se estudam os parâmetros inovadores em exposições de arte. Ele concebeu "Quando atitudes se tornam forma" em 1969, exposição no *Kunsthalle* em Berna e que foi um marco na história da arte e da curadoria, por criar um ambiente afinado com as ideias advindas da arte pós-minimalista ou conceitual, tendo como fio condutor novas atitudes dos artistas frente aos processos criativos. O próprio catálogo da mostra, elaborado pelo curador parece demonstrar isso, quando demonstra não apenas as obras, mas reproduz anotações feitas à mão pelo curador e até as correspondências trocadas com os artistas. A diagramação e *layout* evocam um livro para ser usado livremente pelas pessoas, mais do que um livro a ser exibido nas salas de estar (Figura 18). O próprio Szeemann relembra:

Foi uma aventura do início ao fim, e o catálogo, que discute como as obras poderiam assumir forma material ou permanecerem imateriais, documenta esta revolução nas artes visuais. Era um momento de grande intensidade e liberdade, quando você podia produzir uma obra ou apenas imaginá-la, como afirma Lawrence Weiner. Sessenta e nove artistas, europeus

e norte-americanos, tomaram a instituição. [...] A Kunsthalle se tornou um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos estruturado. (OBRIST, 2010, p.113).

Figura 18 – Catálogo original da exposição *Quando atitudes se tornam forma*, 1969.

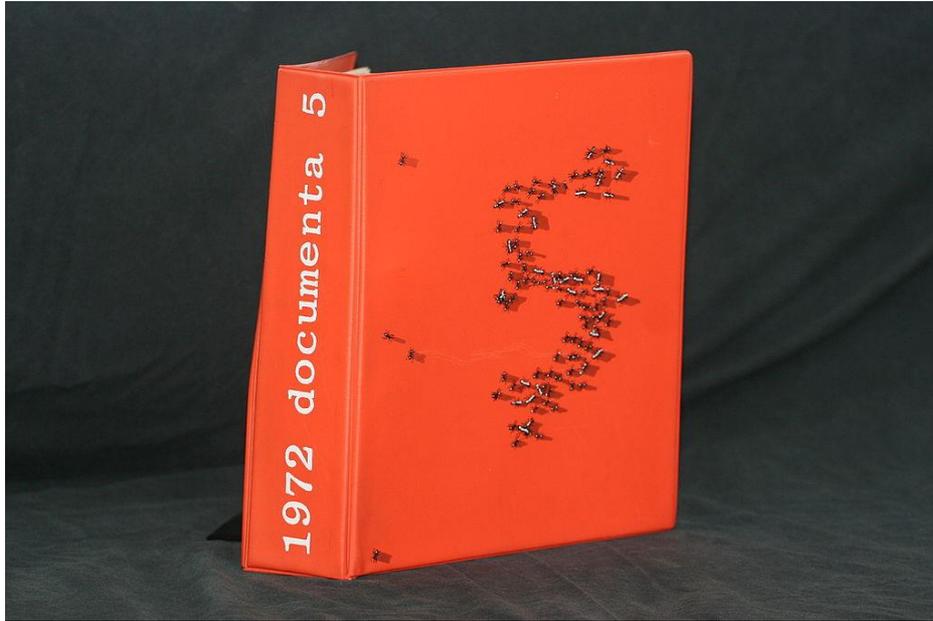


Fonte: <https://www.are.na/karly-wildenhaus/catalogue-for-when-attitudes-become-form>. Acesso em 6 mar. 2017.

Outro importante marco na carreira de Szeemann foi sua assinatura, quando da quinta edição da Documenta¹² (1972), cujo título, *Questioning reality – Pictorial Worlds Today* (Questionando a realidade – Mundos Pictóricos de Hoje), já anunciava mudanças na forma como as obras seriam concebidas e exibidas. A inovação acompanhou até mesmo o formato do catálogo, com sua capa encomendada a um artista, Ed Ruscha (Figura 19).

¹² A Documenta é um dos mais importantes eventos de arte no mundo e ocorre a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha.

Figura 19 – Catálogo da documenta 5, 1972.



Fonte: <https://walkerart.org/magazine/catalog-and-archive-two-szeemann-designs> Acesso em 06 mar. 2017.

O curador guiou-se por uma concepção bastante própria, denominada mitologias individuais, em que sistemas pessoais de signos são criados e onde as atitudes são mais relevantes que a questão de estilo. Mesmo tendo tido opiniões divergentes à época, o evento foi umas das edições mais importantes na história da arte recente e inaugurou um formato expositivo para a Documenta que privilegiava formatos distintos de expressões, como instalações, performances, eventos, *happenings*. O artista Hans Haacke, por exemplo, que vinha realizando um estudo sociológico acerca dos visitantes das exposições de arte, realizou sua obra, a partir de um questionário, com questões que variavam desde aspectos demográficos, como assuntos de teor político, e que deveria ser respondido pelos visitantes (Figuras 20 e 21):

Figura 20 – Questionário aplicado pelo artista Hans Haacke, na documenta 5, 1972.

Diese Fragen und Ihre Antworten gehören zum
DOCUMENTA-BESUCHERPROFIL von Hans Haacke,
 einer Arbeit, die während der documenta 5 entsteht.

Bitte füllen Sie diesen Fragebogen aus
 und stecken Sie ihn
 in den dafür vorgesehenen Kasten – ohne Unterschrift.

Muster:  —
 Bleistift benutzen.
 Nur Querstriche!  —

0060718

1 Sind Sie beruflich an Kunst interessiert, z.B. als Künstler, Kritiker, Galerist, usw.?
 ja — nein —

2 Meinen Sie, ein Künstler, der ein Bild ausstellt, auf dem Franz Josef Strauß mit einem Hakenkreuz kombiniert ist, sollte vor Gericht gestellt werden?
 ja — nein —

3 Welche Schule besuchen Sie oder haben Sie zuletzt besucht?
 Volksschule —
 Realschule/Gymnasium bis zur mittl. Reife —
 Gymnasium mit Abitur —
 Fachschule —
 Hochschule/Fachhochschule —

4 Der Ostpolitik welcher Parteien stimmen Sie eher zu?
 der Ostpolitik der SPD-FDP —
 der Ostpolitik der CDU/CSU —
 weiß nicht —

5 Meinen Sie, Mitglieder kommunistischer Organisationen sollten nicht zum Beamtendienst zugelassen werden?
 nicht zulassen —
 zulassen —
 weiß nicht —

6 Wo wohnen Sie?
 in Kassel —
 in 40 km Umkreis von Kassel —
 im übrigen Hessen —
 in der übrigen Bundesrepublik —
 im Ausland —

7 Sind Sie für die Freigabe von Schwangerschaftsunterbrechungen?
 ja, generell —
 nur in den ersten 3 Mon. generell —
 nur bei sozialer/seelischer Notlage und Vergewaltigung —
 nur bei gesundheitlicher Gefahr für Mutter oder Kind —
 nein, in keinem Fall —

13 Haben Sie schon einmal eines der folgenden Rauschmittel genommen (ohne ärztl. Verordnung)?
 Haschisch, Marihuana —
 Opium —
 Morphinum, Heroin, Codein —
 LSD, Meskalin, andere Halluzinogene —
 Weckamine (Amphetamine) (Captagon, AN 1, Preludin) —
 Schlafmittel (Barbiturate) (Valium, Evipan) —
 nein, keine —

14 Wie alt sind Sie?
 unter 20 Jahre —
 20-25 Jahre —
 25-30 Jahre —
 30-35 Jahre —
 35-45 Jahre —
 45-55 Jahre —
 über 55 Jahre —

15 Meinen Sie, die Interessen der Industrie seien im allgemeinen mit dem Gemeinwohl vereinbar?
 ja —
 nein —
 weiß nicht —

16 Würden Sie für den Schutz und die Sanierung der Umwelt höhere Steuern und/oder höhere Preise in Kauf nehmen?
 ja —
 nein —
 weiß nicht —

17 Wie hoch ist Ihr monatliches Nettoeinkommen?
 unter 700 DM —
 700-1000 DM —
 1000-1400 DM —
 1400-1800 DM —
 1800-2500 DM —

Fonte: https://www.flickr.com/photos/kulturredaktion_at/19983644008 Acesso em 05 mar. 2017.

Figura 21 – Visitantes da documenta 5 completando questionários, 1972



Fonte: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/lessons-learned> © Hans Haacke/VG Bild-Kuns. Acesso em 05 mar. 2017.

O curador e professor James Voorhies (2011) em uma de suas publicações relata:

In 1972 the Swiss curator Harald Szeemann made the exhibition Questioning Reality—Image Worlds Today for Documenta 5 in Kassel, Germany. It was a groundbreaking exhibition that elevated the role of the curator to a vital, creative producer and by extension lent more agency to the art institution. It was a pivotal moment when the curator acquired a greater level of input in the way artists produced work and how it was installed, rearticulating the form of the public exhibition. (VOORHIES, 2011, p. 51).

Eu tive a oportunidade de visitar a 13ª edição da Documenta em 2012, que teve como curadora a americana Carolyn Christov-Bakargiev, uma das mais prestigiadas profissionais da área e que tem em seu currículo mostras como a Bienal de Sidney (2008), na Austrália, e mais recentemente, a Bienal de Istambul (2015), além de ensinar e ministrar palestras em inúmeras instituições ao redor do globo. Nesta edição, na qual foi impossível conhecer ou manter na lembrança todas as obras ali apresentadas, uma vez que havia quase duzentos artistas participantes, chamou-me particular atenção dois trabalhos: a obra da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino, uma espécie de *site-specific* que ocupou todo o espaço interno e externo da antiga casa do jardineiro, no parque Karsaue, com centenas de peças de argila, plantas, além de poesia escrita, visual e sonora, transformando o ambiente em uma experiência sensorial única, afinada com uma *Gesamtkunstwerk*¹³ – obra de arte total (Figuras 22 e 23):

¹³ Termo em alemão, comumente associado ao compositor Richard Wagner (1813-1883) que o utilizou para exprimir sua ideia de obra de arte total ou fusão, liderada pela música, de todas as artes.

Figura 22 – Vista externa da instalação, Here & There, documenta (13), Kassel, Alemanha, 2012 Foto de Elzbieta Bialkowska.



Fonte: <http://www.oknostudiophotography.com/portfolio/anna-maria-maiolino-documenta-13/>. Acesso em 05 mar. 2017.

Figura 23 – Vista interna da instalação, Here & There, documenta (13), Kassel, Alemanha, 2012. Foto de Elzbieta Bialkowska.



Fonte: <http://www.oknostudiophotography.com/portfolio/anna-maria-maiolino-documenta-13/> Acesso em 05 mar. 2017

Outros dois trabalhos marcantes foram propostos pela dupla de artistas canadenses Janet Cardiff e George Bures Miller, duas instalações sonoras, sendo a primeira em uma clareira aberta entre as árvores no parque Karsaue (Figuras 24 e 25) e a outra criada na antiga estação de trens de Kassel, que solicita uma participação mais direta do espectador, através de instruções fornecidas por celular ou por fones disponibilizados no local (Figura 26). Em ambos, a sensação de estar vivenciando as realidades simuladas através de sons.

Figura 24 – Público participante da obra de Cardiff & Miller, documenta (13), Kassel, Alemanha, 2012. Foto de George Miller.



Fonte: http://www.cardiffmiller.com/press/press_restricted.html Acesso em 05 mar. 2017

Figura 25 – Frame do vídeo da instalação.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4rwJqOj9A2g> Acesso em 05 mar. 2017

Figura 26 – Cardiff & Miller, Video walk, obra produzida para documenta (13). Kassel, Alemanha, 2012.



Fonte: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html> Acesso em 05 mar. 2017.

O trabalho parecia refletir de forma muito clara o espírito geral do evento que demonstrava nas palavras da própria curadora ser dedicado à pesquisa artística e formas de

imaginação que explorem comprometimento, essência, personificação, e uma vida ativa conectada, mas não subordinada, à teoria¹⁴.

Voltando a destacar os nomes internacionais da curadoria e baseando-se predominantemente, na obra-referência do curador Hans Ulrich Obrist, posso citar os nomes do suíço Franz Meyer, diretor do Museu Kunsthalle em Berna e do Museu de Artes de Basileia e do curador independente, o americano Seth Siegelaub, que buscou desmistificar e esclarecer o papel do curador, além de ter criado novas formas expositivas, produzido livros de artista, o que eram novidade à época, além de ter trabalhado em estreita colaboração com os artistas nas exposições que produzia. Foi também responsável por chamar a atenção para os direitos autorais dos artistas visuais. Credito como uma de suas mais reveladoras afirmações o fato de Siegelaub, na obra de Obrist (2010), ressaltar a importância de tornar claro os critérios de sua função. Em suas próprias palavras:

Há que entender o que o curador faz para compreender, em parte, aquilo que você vê numa exposição. Por que um artista tem três salas, e outro uma; por que um está na capa do catálogo e outro não? Você tem de analisar todas essas decisões que criam o contexto da experiência artística, tanto vendo quanto fazendo exposições, como “consumidor”, mas também como “produtor” (*ibid.* p. 164).

Há ainda nomes como o do escritor, historiador e curador austríaco, Werner Hofmann, fundador do Museu do Século XX em Viena e diretor do Kunsthalle de Hamburgo por quase trinta anos. Hofmann desenvolveu um interesse particular no escritor Goethe desde seu primeiro trabalho curatorial em 1949 e estendeu a pesquisa por este tema até a arte contemporânea. Teve, por outro lado, uma visão acerca do museu como um espaço vivo, um laboratório de experiências, muito mais do que a clássica concepção deste como um templo estético. Dentre inúmeras exposições, destaca-se a que examinava a arte do século XIX, denominada *Kunst um 1800*. Em meio a tantos homens citados, surge o da americana, contemporânea destes curadores, Anne d’Harnoncourt. Filha de um importante curador – seu pai, René d’Harnoncourt foi diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), ela foi diretora do Museu de Arte da Filadélfia e era considerada uma especialista em Marcel Duchamp, tendo inclusive organizado importante retrospectiva de sua obra nos anos 1970, além de ter adquirido obras significantes para o museu durante sua atuação. Ela, que teve referências importantes em sua trajetória como

¹⁴ Ver a introdução do catálogo/guia da 13ª Documenta publicada pela Hatje Cantz Verlag, Alemanha, 2012.

curadora e posteriormente, como diretora de um dos maiores museus norte-americanos, destaca como sendo primordial e até mesmo utópico, a missão de conectar as pessoas de maneira mais profunda com as obras de arte (OBRIST, 2010, p. 235). Da obra de Obrist, a série de entrevista com onze curadores fundamentais do século XX, apenas um permanece vivo e ativo, sendo ela, Lucy Lippard, também uma referência na crítica de arte e na luta pelos direitos femininos, atuando como ativista em diversas frentes como o movimento antiguerra e em prol dos direitos civis. Ela é autora, dentre uma série de obras, do livro “*Six Years, the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some aesthetic boundaries...*” (Seis Anos, A Desmaterialização do Objeto de Arte, de 1966 a 1972: um livro de consulta que informa acerca de algumas fronteiras estéticas), livro que é referência na análise da arte conceitual então em voga e também como um livro guia para curadores. Segundo a autora relata em nota na reedição do livro, a mesma não esperava que este tivesse tal alcance a ponto de ficar esgotado por anos. O livro foi a base para uma exposição organizada pelos curadores do Brooklin Museum – Nova Iorque, Catherine Morris e Vincent Bonin, em 2013, intitulada *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* (Figura 27). Lippard também assinou curadorias afinadas com o contexto sociopolítico que permeia até os dias atuais a arte, tais como a pouca presença de artistas mulheres nos circuitos de arte. Esse foi o mote para a exposição denominada “*Twenty-six Contemporary Women Artists*” (Vinte e Seis Artistas Contemporâneas) em 1973-1974. Além desta, ela contribuiu com exposições beneficentes ou temáticas, geralmente voltadas para questões de cunho social e político, a despeito da exposição realizada após o golpe militar que depôs o presidente chileno Salvador Allende. Uma das mais recentes foi concebida tendo em mente as mudanças climáticas e exibida em uma pequena cidade no Colorado, EUA. Sendo uma curadora independente, Lippard concebia formas de trabalho bastante colaborativas, podendo ela mesma executar algumas obras, segundo instruções fornecidas pelos artistas. Outra maneira peculiar em seu trabalho era a tentativa de diluição dos limites entre o museu e a cidade, uma forma alternativa de fazer a arte circular, pautada desde sempre por sua noção de desmaterialização da obra de arte, algo que permitisse que obras pudessem ser facilmente transportadas entre lugares e realizadas ou montadas por qualquer pessoa (artista), criando redes de comunicação. Hans Ulrich Obrist, ele mesmo um curador contemporâneo, foi idealizador, junto aos artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier, de uma exposição, baseada em obras de artes relacionadas aos não-objetos, pautadas por instruções a serem seguidas. Assim, nasceu a mostra “*do it*” em 1994, que tinha como missão ser itinerante e consistia em descrições para que o

espectador ou as equipes das instituições que receberiam a mostra pudessem montar as obras. Obrist (2014) relata:

A tarefa de realizar as obras de arte, no sentido de realmente executar as instruções, era deixada ao público ou à equipe do museu. Os artistas que deram origem às instruções não tinham autorização para se envolver: não havia nenhum “original” produzido pelos artistas que pudesse ser considerado a versão “correta” e nenhuma assinatura tradicional de artista. Para usar a terminologia atual, a realização ocorria por uma abordagem do tipo faça você mesmo: as obras de arte “do it” não tinham uma natureza estática, elas sofriam uma mutação a cada representação. Além disso, os componentes usados nos trabalhos eram, ao fim da exposição, devolvidos ao seu contexto original, o que torna do it totalmente reversível, ou pode-se dizer, reciclável. O mundano era transformado em incomum e então reconvertido em cotidiano. (OBRIST, 2014, p. 32).

Com seu posicionamento político em torno da arte e do seu ofício como montadora de exposições, Lippard é uma referência quando se pensa em práticas artísticas mais inclusivas, que levem em consideração artistas oriundos de comunidades como as hispânicas, as nativas norte-americanas, as diferentes vanguardas que surgiram além das europeias, entre inúmeras outras correntes estéticas.

Se citei o aspecto de inclusão, referindo-me a exposições de arte, é lícito ressaltar duas propostas expositivas que foram um marco quando se reflete sobre o ineditismo em apresentar aspectos relacionados ao cruzamento entre a arte moderna e contemporânea ocidentais e as expressões artísticas e culturais de outras regiões do globo. Refiro-me às mostras, “Primitivismo” na Arte do Século 20 – Afinidades do Tribal e do Moderno, proposta por William Rubin e exibida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA, em 1984-1985, e a mostra, já profundamente estudada e referida em inúmeros trabalhos, que foi a *Magiciens de la Terre*, proposta por Jean-Hubert Martin, no Centro Georges Pompidou em 1989, que tinha como premissa justapor trabalhos oriundos da Ásia, África e América Latina junto a obras de arte contemporânea da América do Norte e Europa Ocidental, confrontando dessa forma o que o curador definiu como as margens ou periferias e os centros. Se a primeira, foi criticada por ter usado a arte não-ocidental apenas como pretexto para exaltar as qualidades criativas dos artistas modernos como Pablo Picasso, Georges Braque, Paul Gauguin, entre outros, a segunda pretendeu ser uma radical tomada de posição, ao considerar de forma igualitária, todos os artistas e obras selecionados para a mostra. Ainda assim, o curador foi alvo de severas críticas, por ter exposto uma infinidade de artefatos culturais ou religiosos como peças artísticas, sem

levar em conta as particularidades de cada objeto, sua função e importância para os detentores de certas culturas. Por mais que pretendesse democratizar o acesso de artistas não ocidentais ao campo estabelecido da arte, a curadoria pareceu não se desvencilhar do olhar hegemônico europeu e americano e de forma paradoxal, pareceu reforçar, em alguns momentos, o caráter de exotismo presente nos objetos tratados, em clara alusão aos vícios coloniais do passado. Jean-Hubert Martin afirmou, em entrevista, que a mostra foi concebida com bastante critério, tendo tido o cuidado de se unir a antropólogos e etnógrafos oriundos dos países visitados ou não, e que foi sensível ao fato de alguns cultos ou artefatos só fazerem sentido sem seu próprio ambiente ou contexto.¹⁵ De certa maneira, o curador foi um importante precursor para a inclusão de artistas não ocidentais, em mostras e exposições que viriam a acontecer no futuro e também, por situar a curadoria como imprescindível em uma mostra pautada pela diversidade e pluralidade de linguagens (RUPP, 2010, p. 111).

Ainda que haja nomes de extrema relevância na curadoria mundial, que também travam ou travaram contato com questões importantes no âmbito sociopolítico, seria inviável tentar elaborar, neste trabalho, uma análise ou mesmo uma relação definitiva de curadores e suas propostas expositivas. Portanto, me restrinjo, como citado, aos nomes aqui abordados, ciente de que há, inclusive uma lacuna a ser preenchida, quando vislumbro a história da curadoria recente. Quando se pensa em formas curatoriais mais contemporâneas, posso citar modelos que escapam a formatos ou padrões considerados tradicionais, como as propostas apresentadas por um museu, uma instituição de arte ou mesmo uma galeria.

Como exemplo há o Apexart, uma organização artística sem fins lucrativos, em Nova York concebida para oferecer oportunidades aos curadores independentes e artistas emergentes, que podem, através de um edital, elaborar propostas expositivas, tanto em seus países de origem como em outros locais e, em caso de seleção, recebem incentivos para a realização da mostra, além de figurarem no portfólio da organização. Esta é uma iniciativa que demonstra um caminho democrático para que jovens curadores possam exercer suas atividades, sem estarem vinculados à grandes instituições e, conseqüentemente, poderem viabilizar o trabalho de artistas jovens ou que estão em processo de formação artística. De forma mais ou menos semelhante existem outras plataformas voltadas para o desenvolvimento de experiências e projetos curatoriais, como o *Art No Cube*, uma rede de curadores e produtores, com raízes em Amsterdã,

¹⁵ Como fonte de pesquisa foram utilizados de forma resumida, excertos da entrevista dada pelo curador a Benjamin Burloch, entre 1986 e 1988. O texto que reproduz na íntegra a entrevista está disponível em: <https://msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf> Acesso em 11 jan. 2017.

São Paulo, Sydney e Londres; o coletivo inglês *Something Human*, que se interessa especialmente pelo cruzamento da curadoria a partir de diferentes linguagens como o design, arquitetura, escultura, performance, entre outras.

Alguns jovens curadores, no entanto, parecem buscar em seus processos, uma forma curatorial mais colaborativa e questionar o próprio modelo de curadoria que foi estabelecido desde o século passado, quando a figura do curador parecia se sobrepor a dos artistas e suas obras. Jens Hoffmann, é um curador nascido na Costa Rica e que atua em Nova Iorque, tendo participado de uma infinidade de mostras como curador independente. Foi diretor de exposições e programas públicos do *Jewish Museum* e atualmente trabalha como curador no Museu de Arte Contemporânea de Detroit. Ele, que teve uma formação em teatro, afirma que o princípio colaborativo entre um diretor e a equipe de atores, por exemplo, serve como uma referência constante em sua atuação curatorial e que toda sua trajetória se pauta pelo diálogo com artistas e na busca por uma forma de curadoria interdisciplinar. Como exemplo de curadoria crítica e ao mesmo tempo colaborativa, posso citar o exemplo da 6ª Bienal do Caribe, concebida por Hoffmann e pelo artista Maurizio Cattelan em 1999, que não existiu concretamente. Eles criaram uma bienal, fabricaram um passado de doze anos para a mesma, com direito a um falso presidente e convidaram apenas dez artistas para participar, sendo o critério de escolha, nomes que haviam estado presentes em diversas bienais de arte nos últimos anos, configurando, na visão dos curadores, um privilégio destes artistas com tal formato expositivo. Exercendo um ponto de vista crítico ao modelo de bienal, que parece se multiplicar em diversos países não pertencentes ao circuito América do Norte – Europa Ocidental, Hoffmann afirma, que tal iniciativa muitas vezes não dialoga ou impacta positivamente estes lugares. Os curadores não exigiram dos artistas nenhuma obra, nenhuma exposição foi de fato montada, tendo o grupo permanecido por uma semana “confinado” em uma ilha do Caribe. Hoffmann diz que,

O conceito do trabalho de arte é subvertido, ao não lhe destinar qualquer espaço, numa condição que força os artistas a ocuparem todo o espaço dado com eles mesmos e seus pensamentos, estimulando uma condição de maior comunicação entre os participantes (HOFFMANN, 2004, p. 24).

Figura 27 – Imagem da exposição, *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, no Brooklyn Museum, NY, 2013.



Fonte: https://www.huffingtonpost.com/jane-harris/lucy-r-lippard-materializing-six-years_b_2648910.html. Acesso em 11 mar. 2017

2.3 CURADORIA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

Percebo que há, no Brasil, um importante campo de investigação, além de se estudar a história da arte contemporânea local, que é traçar um histórico da curadoria no país, tentando localizar uma possível origem ou nascedouro até as experiências mais recentes. Decerto que podemos imaginar quais foram os diversos critérios utilizados nas curadorias e como estas se relacionaram aos contextos sociopolíticos que o país vivia. Relacionando tais aspectos com os objetivos deste trabalho, Moacir dos Anjos há anos vem pesquisando sobre o contexto global e local nas artes, além de ter assinado mostras referentes ao que ele denomina universo dos

excluídos ou despossuídos. Em recente mostra, “Adornos do Brasil Indígena, resistências contemporâneas”, ele compartilha a curadoria que traz a resistência como fio condutor de toda a pesquisa e se debruça sobre os artefatos indígenas de várias etnias em diálogo com obras de artistas contemporâneos. Aqui, o adorno indígena não pretende assumir o caráter objetual de obra, mas sim criar relações de afeto com o que artistas visuais vêm trabalhando através de suas próprias poéticas. Já Adriano Pedrosa, desde que atua na direção artística do Museu de Arte de São Paulo – MASP, busca tornar visível práticas e propostas históricas que tiveram papel fundamental na arte brasileira da segunda metade do século XX, tais como as mostras concebidas por Lina Bo Bardi e sua concepção expositiva original. Traz à luz também artistas pouco difundidos ou mesmo esquecidos pelo circuito artístico, como é o caso da recente exposição voltada para a obra do artista Agostinho Batista de Freitas (1927-1997). Nas palavras do curador do museu, Fernando Oliva:

Agostinho Batista de Freitas, São Paulo, faz parte de um importante eixo da direção artística do MASP, que pretende questionar os conceitos de arte erudita e popular, dedicando mostras a artistas autodidatas, frequentemente de origem humilde ou reclusos, operando fora dos circuitos tradicionais do sistema da arte.

Essas estratégias hoje comportam ainda a reencenação de A mão do povo brasileiro, uma das mais célebres e polêmicas exposições organizadas pelo Museu, e a realização de mostras que privilegiam a leitura de temas populares no modernismo brasileiro, como Portinari popular. A ideia é construir um museu aberto, múltiplo e plural, que seja permeável a diversas culturas¹⁶.

Iniciei o texto citando os dois curadores pesquisados aqui, sem, no entanto, pretender esgotar o assunto da curadoria contemporânea do Brasil através do trabalho de ambos. Muito pelo contrário, traço um percurso inteiramente imaginário por fontes originárias que podem ter exercido influência no trabalho daqueles, supondo que suas práticas podem ser herdeiras de tais concepções curatoriais. A escolha de nomes tratados aqui revela-se inteiramente livre e, portanto, incompleta, visto que muitos profissionais que atuaram em exposições, mostras e mesmo bienais de arte, não chegaram a consolidar uma trajetória voltada para o aspecto curatorial, mesmo tendo atuado, de forma esporádica ou pontual, neste campo. Reforço o caráter de incompletude, pois há na história da curadoria brasileira nomes fundamentais que não serão abordados aqui, como, por exemplo, o da curadora e pesquisadora Aracy Amaral, que dentre inúmeras mostras significativas organizou, junto a Ronaldo Brito, o *Projeto*

¹⁶ Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/agostinho-batista-de-freitas-sao-paulo>. Acesso em 30 jan. 2017.

Construtivo Brasileiro na Arte, em 1977. Aprofundar, pois, a curadoria no Brasil revela-se uma nova fonte de investigação futura.

Mesmo familiarizado com arte brasileira, tendo inclusive citado artistas como Hélio Oiticica em seu livro, o único curador latino-americano a fazer parte das entrevistas de Obrist é Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP e curador da 16ª e 17ª edições da Bienal de São Paulo, em 1981 e 1983. O seu falecimento em 2013 marcou o rompimento de uma trajetória singular como historiador, professor, crítico e curador. Zanini merece ser creditado como um articulador de conhecimentos, tendo sido um defensor da liberdade criativa nos anos em que o Brasil esteve sob repressão cerrada do governo militar. À frente do MAC, Zanini inicia uma série de atividades transdisciplinares no museu, envolvendo diferentes expressões artísticas, como cinema, música, arquitetura e vídeo. É criador das históricas exposições: Jovem Desenho Nacional (JDN 1963-1965), Jovem Gravura Nacional (JGN 1964-1966), Jovem Arte Contemporânea (JAC 1967-1974), Prospectiva 74 (1974), *Video Art* (1975), Poéticas Visuais (1977)¹⁷. Rupp, em sua pesquisa de mestrado aponta como algumas exposições de Zanini, tais como Prospectiva 74 e Poéticas Visuais, mantinham semelhança com Szeemann, sendo equiparadas à “Quando as atitudes tornam-se forma”, tanto por seu teor conceitual, quanto por seu caráter experimental (RUPP, 2010, p. 67). Como escritor, Zanini realiza uma das obras de maior destaque e hoje considerada edição rara, que foi a coordenação do livro *História Geral da Arte no Brasil* (1983), compêndio de textos abrangendo desde o período pré-colonial até a arte contemporânea, possibilitando o conhecimento sobre a arquitetura, o design, o vídeo, a fotografia, como também sobre a arte afro-brasileira. O mesmo assumiu a curadoria geral da 16ª Bienal, em 1981, época em que o Brasil ainda iniciava seus passos para a abertura política. Como um aspecto inovador nesta edição, a 16ª Bienal aboliu a ideia das representações nacionais, que vigoravam desde o surgimento da mostra e concebeu uma comissão internacional, composta por membros de alguns países. Estes membros, em sua maioria, críticos de arte, auxiliariam na montagem das obras internacionais por um viés que foi pensado como analogia de linguagens.

São conhecidas as propostas expositivas no Brasil que marcaram seu tempo, seja pelo ineditismo ou mesmo pela confrontação com o *status quo*. Menciono, assim, o papel de dois

¹⁷ Ver <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/zanini/home.htm> artigo intitulado “Por um Museu Público - Tributo a Walter Zanini” de Cristina Freire. Acesso em 30 jan. 2017.

curadores brasileiros que o fizeram deixando seus nomes impressos na seara da curadoria brasileira, em dois momentos da Bienal de São Paulo, Sheila Leirner e Paulo Herkenhoff. Com duas propostas distintas, proporcionaram novos olhares e novas intencionalidades com suas assinaturas, criando novos parâmetros curatoriais, quer seja com artistas, quer com o público que teve a chance de percorrer os ambientes das bienais. Em recente experiência sobre práticas curatoriais, pude conhecer um pouco mais sobre alguns destes curadores. Sheila Leirner foi convidada por Walter Zanini a colaborar na comissão de arte e cultura nas 16ª e 17ª Bienais e assumiu como curadora geral a 18ª edição da Bienal, pautada pelo sugestivo nome “O Homem e a Vida”, que ocorreu entre outubro e dezembro de 1985, ou seja, após duas edições importantes do evento, os quais, segundo as palavras da própria curadora, “foram as responsáveis pela recuperação de um prestígio internacional praticamente perdido. A montagem por analogia de linguagens ao invés da representação geopolítica tradicional, a tentativa de influenciar (grande parte das vezes com sucesso) as representações estrangeiras, a contratação de nomes internacionais expressivos para se somarem ao projeto brasileiro da exposição e sobretudo a afirmação da mostra como consequência de um firme ponto de vista crítico, foram os passos fundamentais para seu indiscutível e altamente satisfatório resultado” (LEIRNER, 1985, p. 13). A curadora procurou, com sua proposta, expor as questões contemporâneas da arte, atreladas à vida humana. Estava, pois, aberta às formas de arte afinadas com o princípio do espetáculo, pois segundo seu pensamento, este lidava com a irreverência, o narcisismo, a energia, típicos daqueles dias, expressos pelo retorno da pintura, as novas formas de instalações, a teatralidade unida à nova escultura, relevo ou objetos de grandes formatos. Um dos segmentos ou ambientes mais comentados da exposição foi a chamada Grande Tela, nome pelo qual a edição da bienal ficou vulgarmente conhecida e que consistia em um vasto corredor com telas de grande formato, dispostas lado a lado, concebida como um espaço de ruído e atrito, pela curadora, que propunha muito mais o choque que a mera contemplação (Figuras 28 e 29):

Figura 28 – Loba (1984) de Daniel Senise na 18ª Bienal (1985). Autor desconhecido.



Fonte: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=263> Acesso em 30 jan. 2017

Figura 29 – Ambiente intitulado “A Grande Tela” na 18ª Bienal de São Paulo, 1985. Foto sem autoria.



Fonte: arquivo do autor

O curador da 33ª edição da Bienal, Gabriel Pérez-Barreiro, em entrevista recente, relembra a edição passada afirmando que

O museu tem uma necessidade de continuidade, estabilidade; uma bienal obriga a uma reinvenção, tem de tocar os limites de uma exposição. Nesse sentido, a Grande Tela foi um limite, mas que ninguém sabia que era um limite até alguém fazer. Foi impactante, até hoje as pessoas lembram (PÉREZ-BARREIRO, 2017).

A curadora afirmou a força de sua proposta quando disse que a pretensão “mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte

contemporânea” (LEIRNER, 1985, p. 16). A Exposição teve ainda como parte do evento, algumas exposições paralelas denominadas “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”, “Turista Aprendiz”, “A Criança e o Jovem na Bienal”, “Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel: anos 60/70”, outras mostras relevantes, como as de arte e vídeo, mostras históricas e ainda uma seção dedicada a apresentações musicais, concertos e conferências em torno do tema “Música e Vida”. Leirner foi também curadora da 19ª edição da Bienal de São Paulo e tem em seu currículo uma infinidade de críticas escritas para veículos diversos, como jornais e revistas especializadas. É autora de ensaios, traduções e livros que são referências na historiografia da arte, como *Arte Como Medida* (1983) e *Arte e seu Tempo* (1991).

Paulo Herkenhoff, curador com vasta experiência, tendo sido inclusive consultor da 9ª documenta de Kassel e curador adjunto no Departamento de Pintura e Escultura no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA (1999-2002), foi convidado para assumir a curadoria geral da 24ª edição da Bienal em 1998, que teve Adriano Pedrosa como curador-adjunto. Eles propuseram, além das representações nacionais, três eixos ou segmentos, sendo um dedicado ao tema Antropofagia e Histórias de Canibalismos; o segundo, composto de sete roteiros por sete regiões mundiais e organizado por um corpo de onze curadores, além de um segmento dedicado à Arte Contemporânea Brasileira, cujo tema foi “Um e/entre Outro/s”. Segundo o curador Herkenhoff, para a edição da mostra foi pensado um conceito de densidade tanto para a arte que seria exibida, como para o processo curatorial¹⁸. Mesmo com um conceito prévio definido, a maioria dos países convidados a expor no chamado Núcleo Histórico optou por seguir a ideia do tema Antropofagia e Histórias de Canibalismos e cada continente, com seus curadores convidados, pôde realizar uma leitura particular de tais questões. O tema da antropofagia foi então reinserido no debate sociocultural e artístico do país, agora sob uma nova ótica e com a participação da comunidade artística internacional no debate, uma vez que para a mostra, de uma maneira inédita, no país, obras do chamado Núcleo Histórico foram exibidas com obras brasileiras contemporâneas (Figura 30):

¹⁸ Informação disponível no site da Bienal de São Paulo: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2100>
Acesso em 05 mar. 2017.

Figura 30 – Núcleo Histórico da 24ª Bienal de São Paulo.



Fonte: http://www.bienal.org.br/exposicoes_fotos.php?i=2086 Acesso em 20 out. 2017

Um aspecto importante a ressaltar foi o que o curador denominou de “contaminação”, um conceito criado pelo mesmo para definir a escolha e disposição das obras no espaço, que permeou a assinatura curatorial. Com base na experiência de co-curadoria, desta edição da Bienal, Adriano Pedrosa cita como as relações entre o nacional e o internacional o influenciaram na curadoria do 31º Panorama da Arte Brasileira em 2009. Cita ainda o nome de Paulo Herkenhoff e suas reflexões como fundamentais para a concepção deste projeto curatorial (PEDROSA, 2010). Fazendo uma relação com Moacir dos Anjos, este cita Herkenhoff como um de seus influenciadores, parte integrante da base sobre a qual seu trabalho como curador se desenvolveu, junto aos nomes de Fernando Cochiarella e Agnaldo Farias (TEJO, 2011).

2.4 CURADORIA SOB CENSURA

Recentemente, a sociedade brasileira viveu um conjunto de fatos advindos do universo da arte, que a pôs no centro dos debates sociopolíticos, éticos, religiosos, morais e jurídicos do país como um todo, provocando reações múltiplas, polarizadas. Porém, chama atenção as que se revelam marcadas pela onda conservadora que tem surgido em alguns setores da sociedade, em especial de políticos adeptos de uma cartilha ultra religiosa.

Esses setores reforçam e endossam o discurso de alguns movimentos ditos populares, como o que esteve no centro destes acontecimentos, o Movimento Brasil Livre – MBL e outros, que já foram protagonistas em momentos cruciais da história do país, como é o caso do grupo conservador Tradição, Família e Propriedade – TFP, bastião dos valores morais, desde o

advento da ditadura militar que se instalou no Brasil nos anos 1960 e se manteve por mais de vinte anos.

No centro dos acontecimentos estão duas exposições, separadas no tempo, em poucas semanas e, geograficamente, em duas cidades com reconhecida atuação no campo das artes visuais. A primeira exposição, *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* foi montada em meados de agosto no instituto Santander Cultural, em Porto Alegre, sob curadoria de Gaudêncio Fidelis. A mostra, de caráter inédito pelo escopo e temática, foi concebida a partir de uma perspectiva dialógica acerca das questões LGBTQI e outras voltadas aos direitos humanos, tangenciadas por aspectos relacionados a gênero, racismo, entre outros temas. Era composta por cerca de duzentas e sessenta obras, da arte moderna e contemporânea, de variados suportes e épocas, realizadas por artistas como Adriana Varejão, Alfredo Volpi, Cândido Portinari, Leonilson, Lygia Clark, Hudnilson Jr, Flávio de Carvalho, dentre inúmeros outros.

Prevista para permanecer por cerca de dois meses em exibição, foi cancelada pela instituição, sem anuência do curador, antes de completar um mês da abertura, devido à pressão realizada por alguns grupos tais como o já citado MBL, mas também pela Arquidiocese de Porto Alegre. O primeiro alegava que a mostra continha obras que incitavam a pedofilia e zoofilia, referindo-se à, entre outras, obra *Cena de interior II*, de Adriana Varejão (Figura 33). Já a instituição católica se valeu do argumento em torno de um suposto desrespeito ao catolicismo, pois em sua visão algumas obras feriam símbolos e imagens da fé religiosa, utilizando-se do sarcasmo e da caricatura, trazendo à tona uma obra de Antônio Obá, “*et verbum*”, que consistia em uma caixa de hóstias, gravadas com palavras referentes a partes e órgãos do corpo humano (Figura 31), e à obra *Cruzando Jesus Cristo com o Deus Shiva*, de Fernando Baril, produzida há mais de uma década (Figura 34). A seguir podemos ver as obras citadas:

Figura 31 – “*et verbum...*” de Antônio Obá, 2011, exposta no Santander Cultural.



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mar-decide-nao-trazer-queermuseu-ao-rio-21902600>

Acesso em 03 dez. 2017

Figura 32 – “*et verbum...*” de Antônio Obá, 2011, exposta no Santander Cultural.



Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/ant%C3%B4nio+ob%C3%A1> Acesso em 03 dez. 2017

Figura 33 – Obra “Cena de interior II”, de Adriana Varejão, 1994.



Fonte: <http://www.adriavarejao.net/pt-br/cena-de-interior-ii> Acesso em 03 dez. 2017

Figura 34 – Obra “Cruzando Jesus Cristo com o Deus Shiva”, de Fernando Baril, 1994.



Fonte: <https://freethoughtblogs.com/affinity/2017/09/13/movimento-brasil-livre-shuts-down-queer-art-exhibit/>

Acesso em 03 dez. 2017

Já o segundo fato deveu-se a uma performance denominada *La Bête* realizada pelo artista Wagner Schwartz no Museu de Arte Moderna de São Paulo, como parte integrante da mostra bienal Panorama da Arte Brasileira, com curadoria de Luiz Camillo Osório, que nesta edição se pautou pelo texto do artista Hélio Oiticica, *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Tal texto, publicado no catálogo da exposição homônima realizada em 1967, foi utilizado como forma de

revisitar questões apontadas pelo artista, uma vez que se mostram bastante atuais no cenário brasileiro. Dentre as propostas da mostra no MAM, estavam algumas direções que foram fornecidas aos artistas, destacando-se a “Participação do espectador na forma tátil, visual e semântica”¹⁹, justamente a que se aproxima da obra citada acima, que envolveu enorme polêmica. Hélio Oiticica, em seu texto original, já apontava para a “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, ao explicar tal conceito²⁰. Eis que o artista e coreógrafo Wagner Schwartz concebe sua obra, dialogando com Oiticica e também com Lygia Clark, já que propõe configurar a si próprio como um dos “Bichos” da artista e, assim, ser manipulado livremente pelo público, na abertura da mostra (Figura 35):

Figura 35 – Obra “*La Bête*” de Wagner Schwartz, 2017, apresentada no MAM, com a cena que causou a polêmica.



Fonte: <http://www.infoartsp.com.br/noticias/entenda-a-polemica-da-performance-de-wagner-schwartz-no-mam/>
Acesso em 03 dez. 2017

O fato de estar despido e de ter sido manipulado (nas pernas) por uma criança –

¹⁹ Algumas informações sobre a mostra foram extraídas da página do MAM e do release do 35º Panorama da arte brasileira. Disponíveis em http://mam.org.br/wp-content/uploads/2017/09/release_35panorama.pdf e <http://mam.org.br/exposicao/35-panorama> acesso em 24 out 2017.

²⁰ Sugiro a leitura do texto de Hélio Oiticica, Esquema Geral da Nova Objetividade (1967), presente, de forma integral, na coletânea Escritos de Artistas: anos 60/70, organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 154-168.

acompanhada e guiada pela mãe – durante a apresentação foi o motivo da indignação, transformada em textos disseminados nas redes sociais, compartilhados em toda sorte de grupos no processo conhecido como viralização, tendo sido inclusive alterado em seu contexto original, já que em alguns casos, foram expostas fotos falsas e montagens grosseiras, onde o destaque era dado a termos como pedofilia, pornografia, incitação ao estupro e violação dos direitos da criança.

Ainda que estes fatos tenham tomado grandiosas proporções, ambos podem ter tido como gênese fatos isolados que, mesmo tendo sido divulgados em alguns veículos de comunicação, não produziram os efeitos desta natureza. Atos de censura são partes vivas de um mesmo organismo, aqui traduzido como esta grande massa da população marcadamente conservadora e um tanto quanto histórica, que preferiu – ou só conseguiu ver – na performance citada a provocação da sexualidade e a exibição gratuita de um corpo nu.

Não posso atestar a ignorância dos detratores da obra, mas tampouco percebi nas matérias e comentários dos que a criticaram o menor vestígio de conhecimento da proposta da exposição, das conexões com artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Flávio de Carvalho, para citar apenas os brasileiros, mas também Yoko Ono, Marina Abramovic, Joseph Beuys e as respectivas interações com a arte performativa interacional, a arte política, a arte de vanguarda e a antiarte.

Essa repercussão traz em si o discurso a um patamar bastante superficial e equivocado, invocando a necessidade de regulação das propostas exibidas, citando a utilização de verbas governamentais para as artes, os detratores das exposições colocaram os museus, os artistas e os curadores como protagonistas de uma cruzada religiosa e moral bastante perigosa, da qual fomos vítimas há algumas décadas, com o golpe militar de 1964. O caldo social e político que o Brasil vivia à época era grotescamente similar ao momento atual, em que se percebe a demonização de certos partidos e líderes políticos, a tentativa de descredenciamento da esquerda, além da reiterada culpabilização das minorias e do espaço conquistado por estas em alguns anos pela degradação dos valores morais e familiares. Há até mesmo um coro – pequeno, mas preocupante – dos que convocam, de forma saudosa, o retorno da ditadura militar. Sem querer estender-me sobre tais fatos, provooco a memória para trazer à tona alguns fatos anteriores e recentes de censura às artes.

Neste mesmo ano, especificamente em abril, uma banda paulista – a Aláfia, durante apresentação no programa televisivo Cultura Livre, teve versos de sua música, *Liga nas de Cem*, cortados; justamente as partes em que figuram os nomes dos políticos Geraldo Alckmin

e João Doria, governador e prefeito de São Paulo, respectivamente (D'ANGELO, 2017). Qualquer semelhança com a época da ditadura, na qual algumas canções eram censuradas – vide a canção *Bárbara*, de Chico Buarque, que celebrava o amor lésbico e recebeu cortes grosseiros – não é triste coincidência. No início de setembro deste mesmo ano, uma decisão judicial determinou o cancelamento de uma apresentação na cidade de Jundiaí, interior paulista, da peça teatral “*O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*”, em que a atriz Renata Carvalho, transexual, interpreta Jesus Cristo. O motivo foi a pressão exercida por grupos religiosos, políticos locais e, mais uma vez, o grupo TFP protagonizou alguns protestos. Na decisão, a alegação do cancelamento foi pelo atentado ao sentimento religioso e ridicularização dos símbolos da fé cristã. Não é forçoso evocar uma época remota em que a arte esteve sob o cerco da censura. Refiro-me à década de 1960, mais precisamente, após o advento do AI-5, em 1968. O período ficou marcado pela censura prévia a diversas manifestações artísticas e nas artes visuais, artistas como Claudio Tozzi e Nelson Aguilar tiveram suas obras censuradas na 4ª Bienal de Brasília²¹.

No tocante à exposição *Queermuseu*, o curador, Gaudêncio Fidélis, foi convocado a depor em uma Comissão Parlamentar de Inquérito – CPI, do Senado Federal, tendo sido inclusive passível de condução coercitiva pela Polícia Federal, pois, segundo o relator da comissão, teria se negado a comparecer. Da mesma forma, seria conduzido, coercitivamente, o artista Wagner Schwartz, responsável pela performance no MAM. A comissão, intitulada como CPI dos Maus-Tratos, foi sugerida por um senador e aprovada para investigar irregularidades e crimes relacionados a maus-tratos em crianças e adolescentes. O curador da exposição em questão apresentou um breve histórico de sua atuação dentro do campo da arte e da história da arte, como pesquisador e curador independente²². Lamentou inicialmente estar sendo convocado para uma comissão que tem a finalidade de apontar aspectos ligados a maus-tratos contra a infância e adolescência, já que discorda dessa correlação com a exposição, principalmente pelo fato de a mostra ter sido cancelada e nem mesmo o catálogo da mostra estar disponível, devido ao esgotamento após a estreia da mostra (FIDELIS, 2017). O senador, membro da bancada evangélica do senado e presidente da CPI, ainda apela para que a sociedade denuncie

²¹ Ver o site Memórias da Ditadura, no endereço: <http://memoriasdaditadura.org.br/movimentos-artisticos/exposicoes-censuradas/index.html>. Acesso em 11 jan. 2018. Há um livro intitulado Arte Brasileira na Ditadura Militar de Claudia Calirman, que explora este período em que os artistas responderam à censura com suas obras.

²² Para ver o depoimento do curador Gaudêncio Fidélis, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=vr187oTISzM>. Acesso em 20 dez. 2017.

exposições de arte consideradas imorais e que autoridades as investiguem, sem, no entanto, deixar claro qual o critério de imoralidade associado a tais eventos, apenas fazendo menção às exposições *Queermuseu* e *Panorama de Arte Brasileira*, afirmando que as obras atentavam contra os bons costumes.

O curador do *Panorama de Arte Brasileira*, Luiz Camillo Osório, foi convidado e prestou depoimento à CPI, sendo interpelado pelos senadores, membros da comissão, a respeito da performance do artista citado. Citou, por exemplo o fato da nudez estar presente em diversos museus ao redor do mundo, como nas obras impressionistas presentes no Museu D’Orsay na França e ressaltou o fato de a exposição – que tem sua importância por tratar de temas ainda latentes na arte e sociedade brasileiras – ter sido eclipsada por uma proposição artística e as polêmicas por ela suscitada. Ao ser interpelado, o curador foi alvo de uma série de questionamentos, sobre a concepção da exposição e da obra em questão e sobre a natureza da obra de Schwartz. Em dos vídeos disponíveis na internet, pode-se vivenciar a completa inadequação da presença do curador em uma comissão com a finalidade exposta, bem como da inapetência da maioria dos senadores com o universo da arte²³. A busca, pelos membros da comissão, por um sentido na concepção das obras e, especialmente, na performance de Schwartz, traduz uma completa desinformação e desconhecimento acerca de como uma exposição pode ser concebida, qual seu alcance e o que se pretende com a relação do espectador em contato com as proposições. Como Sheila Leirner aponta sobre a performance, apenas como exemplo, “ela é uma forma cuja justificação depende exclusivamente da relação particular que começa a existir entre o artista e o espectador” (LEIRNER, 1986, p. 82). Outra obra, alvo dos ataques de grupos conservadores foi a pintura da artista Bia Leite, inspirada em um perfil da plataforma Tumblr, denominado “Criança Viada”, criada por Iran Giusti com o intuito de expor e discutir questões de gênero atravessadas na infância (Figuras 36 e 37). A conta foi desativada em setembro de 2017, logo após o cancelamento da exposição *Queermuseu*²⁴.

²³ Os depoimentos citados podem ser acessados na seguinte página: <https://www.youtube.com/watch?v=fnJqjAhHpPU&t=83s> Acesso em 27 nov. 2017.

²⁴ O conteúdo da plataforma pode ser acessado em: <http://criancaviada.tumblr.com>

Figura 36 – Obra “Travesti da lambada e Deusa das águas”, de Bia Leite, 2013.



Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-que-virou-pornografia-aos-olhos-dos-neofundamentalistas/>
Acesso em 03 dez. 2017

Figura 37 – Foto na conta na plataforma Tumblr Criança Viada, setembro de 2017, com a seguinte legenda: o Tiago Argon criança viada diplomada, concursada e dona da porra toda.



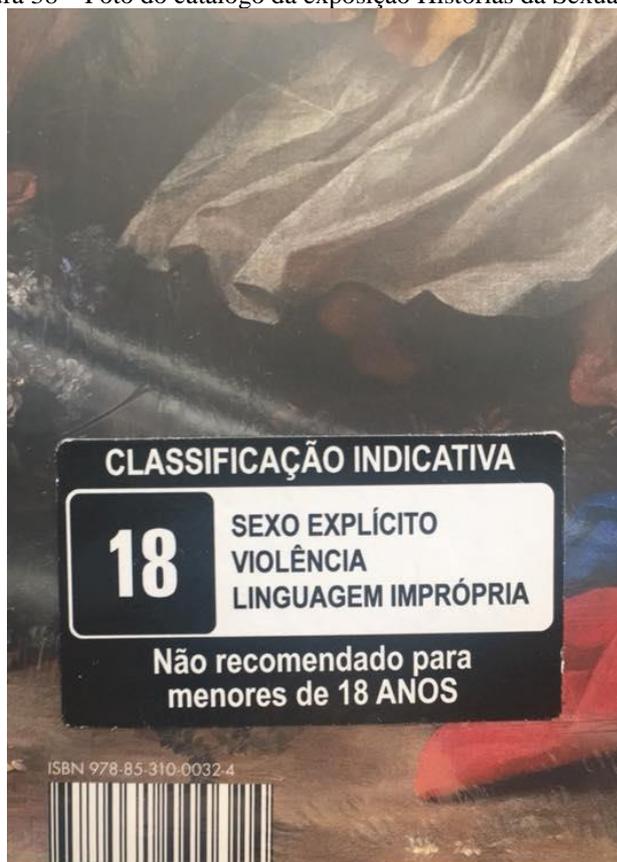
Fonte: <http://criancaviada.tumblr.com> Acesso em 05 dez. 2017

Em uma outra recente exposição, desta vez foi a própria instituição que promoveu a censura prévia ou o que se pode denominar de autocensura. O Museu de Arte de São Paulo –

MASP, como parte de sua programação, inaugurou a mostra Histórias da Sexualidade, após uma série de ações, dentre *workshops*, seminários e discussões sobre esta temática, algo já comumente praticado pela direção artística do museu. Neste caso, a exposição, que trata das questões acerca da sexualidade em um amplo aspecto, foi concebida por um corpo curatorial e organizada segundo alguns eixos temáticos denominados: Corpos nus, Totemismos, Religiosidades, Performatividades de gênero, Jogos sexuais, Mercados sexuais, Linguagens e Voyeurismos, Políticas do corpo e Ativismos.²⁵

Diante das polêmicas citadas anteriormente, o museu, após uma consulta ao seu *staff* jurídico, decidiu caracterizar a mostra como adequada para maiores de dezoito anos, algo inédito na história do museu e das exposições de arte no país. A censura estendeu-se até mesmo aos catálogos da mostra, que exibiam uma tarja com a indicação classificativa e não poderiam ser sequer manuseados por pessoas abaixo da idade indicada (Figura 38):

Figura 38 – Foto do catálogo da exposição Histórias da Sexualidade



Fonte: Extraída de: <https://www.facebook.com/moacir.dosanjos> em 27/10/2017. Acesso em: 29 out de 2017.

Foto de Fabio Cypriano.

²⁵ Ver o site do MASP na seção destinada à exposição. Disponível em: https://medium.com/@MASP_oficial/histórias-da-sexualidade-9e9f353f6ddb Acesso em 20 dez. 2017

Tal fato mobilizou a classe artística e uma considerável parte da população da cidade paulista, uma vez que esperava-se que o museu se posicionasse de uma forma mais enérgica, viabilizando o acesso irrestrito, promovendo assim uma discussão acerca da liberdade de expressão, justamente a partir de uma mostra considerada, de antemão, provocativa e que poderia, com obras de teor semelhante ao das que foram expostas no *Queermuseu*, simbolizar um contra discurso aos que fabricaram as denúncias das mostras abordadas neste trabalho em um processo difamatório sem precedentes na história recente do Brasil.

Vale citar que a obra da artista Adriana Varejão – cena de interior II, citada aqui – que foi alvo dos ataques conservadores, foi inserida na mostra *Histórias da Sexualidade*, sendo uma das peças mais discutidas durante as visitas do público, que a reconhecem pelas incessantes imagens, difundidas nas redes sociais por simpatizantes do MBL, associando-a, grosseiramente, a uma suposta apologia a zoofilia.

Importante salientar que o diretor do museu, em texto introdutório da antologia de textos que acompanha a exposição, afirma que o MASP, como “museu diverso, inclusivo e plural, cumpre seu papel de levantar temas e discussões relevantes para a sociedade de forma ampla, aberta e democrática” (MARTINS, 2017, p. 6). Já o curador e diretor artístico do museu, Adriano Pedrosa, sujeito e objeto desta pesquisa, ressalta na mesma antologia, a importância de “assegurar a liberdade de expressão artística e de rejeitar qualquer tipo de censura, com o intuito de oferecer um debate verdadeiramente amplo, ponderado e aberto, em torno de ideias, histórias e do exercício da arte” (PEDROSA, 2017, p. 9). Se ambos, diretor e curador, parecem reconhecer a importância do debate e a rejeição a qualquer forma de censura, o fato de terem optado pela classificação indicativa mínima parece revelar uma atitude de extrema reticência, uma vez que não há até o presente momento, na legislação brasileira, uma lei específica para exposições de arte, mas sim um guia do Ministério da Justiça, usado em cinema e espetáculos. Tal guia foi lido pelo MASP como uma espécie de bula antecipatória contra uma eventual ação dos grupos conservadores ou mesmo uma possível autuação, já que a mostra contém imagens ligadas à nudez e ao sexo.

Em notas divulgadas à imprensa e em entrevistas, os curadores da exposição afirmaram que a decisão da classificação foi também motivada como um ato político, já que o museu em

sua história, jamais havia utilizado tal critério²⁶. A atitude da direção do museu provocou então uma onda de indignação e vários representantes da classe artística como curadores e artistas, se manifestaram. A curadora Sheila Leirner (2017), em seu blog, escreveu um curto artigo cujo título “*Masp, um mau exemplo para o povo brasileiro*”, já prenuncia o tom de crítica com que trata o fato²⁷. Na opinião de Leirner, o museu falhou em sua avaliação feita com critério jurídico ao submeter de maneira covarde a uma medida de exceção. Aponta então para uma decisão mais radical quando diz:

Na verdade, por uma questão de coerência e lógica, se não fosse possível encontrar formas museológicas de contornar o problema (o que é pouco provável visto o peso institucional que tem este museu), os responsáveis deveriam ter optado por abrir mão da totalidade da mostra, renunciar circunstancialmente à sua pesquisa (que, sem dúvida, poderia ser utilizada mais para frente) e aí, sim, transformar este caso em uma gigante questão política e de sociedade! (LEIRNER, 2017).

Já o curador Moacir dos Anjos, que elogiou a qualidade da exposição, lamenta a imputação da classificação, por impedir o acesso a um público que poderia ter oportunidade de enriquecer o repertório de valores, uma vez que está em processo de formação. Ele usa expressões como excessivo para classificar a decisão do museu e crê que este se assustou e foi acochado pelos movimentos conservadores. Em seu perfil em uma rede social, o curador foi mais enfático e exibiu a foto do catálogo com a tarja alertando a classificação etária, com a seguinte legenda:

Catálogo do MASP para a mostra Histórias das Sexualidades. Em vez de colar esse ridículo selo, talvez tivesse sido mais digno fazer uma fogueira no vão livre do museu e queimar a edição inteira de uma vez só. Podiam aproveitar e colocar também no fogo o catálogo recém-publicado pelo MASP da mostra de Miguel Rio Branco, com fotos feitas nos puteiros de Salvador nos anos 70.

Com a exposição e a decisão da classificação indicativa sob os holofotes e crítica de considerável parte da classe artística, após a divulgação de uma nota da Procuradoria Federal

²⁶ Declarações dos curadores, Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz podem ser acessadas em: <https://www.youtube.com/watch?v=7nECk1Vqhe4&app=desktop> e <https://www.select.art.br/curadores-contestam-classificacao-etaria-no-masp/>. Acesso em 24 out. 2017.

²⁷ O artigo citado e outros que tratam das questões apontadas neste tópico podem ser lidos em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/sheila-leirner/masp-um-mau-exemplo-para-o-povo-brasileiro/>. Acesso em 24 out. 2017.

dos Direitos do Cidadão, do Ministério Público Federal (MPF), o MASP, reverteu a decisão e liberou o acesso de menores, desde que acompanhados dos pais ou responsáveis²⁸.

Em decisão judicial recente, partida do Ministério Público Federal no Rio Grande do Sul (MPF-RS), o Santander Cultural, promotor da exposição cancelada, *Queermuseu*, comprometeu-se, através de um termo de compromisso, a realizar duas exposições, cujos conteúdos abordem as questões da diversidade e diferença, pautadas pela temática da intolerância e “em quatro eixos de forma equânime, quais sejam: (a) gênero e orientação sexual; (b) étnicas e de raça; (c) liberdade de expressão; (d) outras formas de intolerância através dos tempos”. O termo prevê ainda uma abordagem de uma das mostras, que privilegie a diversidade feminina²⁹. O curador Gaudêncio Fidelis, que prevê a reabertura da *Queermuseu* no Rio de Janeiro, no Parque Laje, enxerga de forma negativa, a concepção do termo, uma vez que teme, por um lado, a falta de liberdade do curador, que deve adequar-se aos critérios estabelecidos e, por outro, que as mostras possam se revelar plágio da exposição cancelada.

Todo o debate provocado e relatado de forma resumida aqui neste trabalho revelou-se, pois, em um discurso fértil, viabilizado pela exposição do campo da arte e, conseqüentemente, da curadoria, como um espaço não mais disciplinado e, por isso, impermeável frente à dinâmica social. Por mais que considere a curadoria e o curador como historicamente ligados à história oficial da arte e a uma tendência hegemônica e elitista, percebo, nos últimos anos, uma maior incidência de propostas que seguem o caminho de uma certa indisciplina e se justificam justamente pela fuga e quebra de padrões estabelecidos. Uma curadoria afinada com questões sociais atuais, pautadas pela inclusão, participação e fala de grupos não privilegiados. Pesa, portanto, o fato de as propostas expositivas que abrirem e prepararem o espaço, podendo-se pensar tanto no espaço como algo amplo, mas também trago a ideia de espaço físico, delimitado, refletindo aqui a própria estrutura física do museu/instituição como um lugar de confluência de falas e aberto, pois à fratura, à brecha e ao ruído.

Desde sempre a arte brasileira lida com questões relativas à censura. Cito aqui Paulo Herkenhoff – em Tejo (2011, p. 53) – que afirma a curadoria como sendo “um discurso simbólico com o símbolo do outro”, reiterando que como discurso não pode ser impedido no seu direito de expressão. Posso ainda trazer à tona as questões relacionadas à necessidade de a arte criar possibilidades de convívio com uma vasta parcela da população, que historicamente

²⁸ Ver matéria na edição impressa da Folha de São Paulo, 8 de novembro de 2017.

²⁹ Informações extraídas da edição online do O Globo: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mpf-santander-cultural-fecham-acordo-para-novas-mostras-de-diversidade-22275243>. Acesso em 11 jan. 2018.

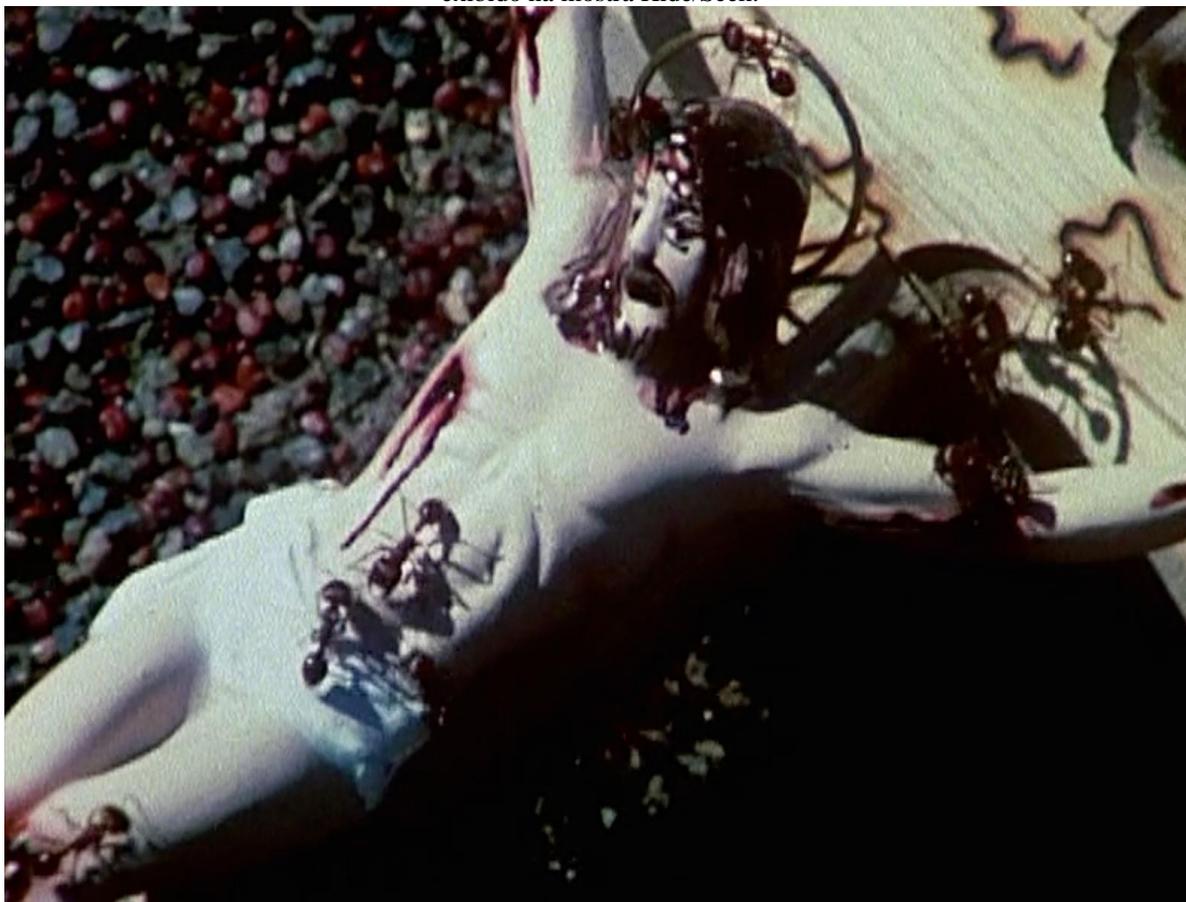
não tem acesso a ela. Reflito sobre tais aspectos, imaginando uma exposição como uma arena onde pessoas das mais variadas origens e histórias estão em proximidade e contato e onde estas mesmas podem sentir-se mais ou menos representadas nas obras escolhidas pela curadoria.

Assim é que os conflitos gerados por tais exposições são benéficos, na dupla medida em que, de um lado, legitimam o museu ou espaço de arte como um lugar potente de debate, aberto aos mais variados tipos de públicos; e, por outro, por terem exposto as profundas diferenças e fraturas em nossa sociedade, que podiam ter sido pensadas e minimizadas. Percebo, ainda, em tais exemplos levantados aqui, como curadorias são necessárias, propostas que se revelam fundadoras do dissenso e não apenas apaziguadoras. Cito Marcelo Coutinho, que diz que o que funda o tempo é a diferença. Portanto, ainda que precisemos afirmar a arte como um campo livre e aberto ao diálogo, mas também ao conflito, ela pode ser um meio para o surgimento de uma fala original, que não repete o estabelecido, não sucumbe à burocratização e não é fruto de um ventriloquismo ou solilóquio, quando parece repetir ou mimetizar a fala de outros, nem tampouco ter uma fala única.

Pesquisando tais questões, me veio também à memória, uma outra exposição, visitada no *Brooklyn Museum* de Nova Iorque em 2012, denominada *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, exibida dois anos antes, na *National Portrait Gallery*, em Washington, com curadoria de David C. Ward, a historiador na *National Portrait Gallery* e Jonathan D. Katz, diretor do Programa de Doutorado em Estudos Visuais na *State University of New York*, na cidade de Buffalo. A mostra chamou-me a atenção por expor obras produzidas por artistas americanos assumidamente gays ou não, além de obras que abordavam tais questões e que contavam um pouco da formação do modernismo artístico norte-americano. A versão apresentada na capital norte-americana sofreu alguns vieses, como por exemplo, críticas de setores da igreja, o que ocasionou a retirada de uma das obras, um vídeo, produzido pelo artista David Wojnarowicz, em que formigas caminham sobre um crucifixo (Figura 39)³⁰:

³⁰ Ver mais sobre a retirada da obra da exposição em: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/11/30/AR2010113006911.html?tid=a_mcctx acesso em 20. Dez. 2017.

Figura 39 – Still do filme do artista David Wojnarowicz, *A Fire In My Belly* (Film In Progress), 1986-87, exibido na mostra *Hide/Seek*.



Fonte: disponível em: <http://www.spacesgallery.org/blog/spaces-exhibits-the-controversial-david-wojnarowicz-film-12-17-2010>. Acesso em 30 out. 2018.

Na ocasião, foi exibida uma versão reduzida do vídeo e, mesmo assim, a direção da instituição cedeu às pressões (COTTER, 2010). No museu nova-iorquino, contudo, a mostra teve a coordenação da curadora Tricia Laughlin Bloom, que não só manteve a obra de Wojnarowicz, como exibiu duas longas versões do mesmo, assumindo uma tomada de posição com tal atitude, demonstrando que a mostra foi sim política³¹. A curadoria assume-se, pois, como uma aliada essencial do que se produz em arte, afirmando seu poder transformador, quando pautada pela liberdade de expressão e resistência no confronto com o conservadorismo.

O mercado da arte também reage às tentativas de intimidação e de censura, entendendo que os agentes culturais são um elo fraco, quando confrontados com interesses de grupos mais fortes tanto política quanto financeiramente. Um exemplo disso foi a criação em 2011, de uma plataforma virtual, concebida por uma rede internacional de artistas, curadores, historiadores e

³¹Vídeo com declaração da curadora em: <https://www.youtube.com/watch?v=hsXxVKtNPVQ>. Acesso em 20 dez. 2017.

intelectuais, destinada a expor abusos e infrações cometidos contra agentes culturais, denunciando o desrespeito aos direitos trabalhistas desta classe. Assim é como a plataforma *Artleaks* expressa em sua página na internet, sua missão e seus objetivos. Em sua postagem mais recente, a plataforma publicou uma carta aberta assinada por uma centena de artistas e membros da classe artística em geral, endereçada aos membros do conselho da Documenta de Kassel, rejeitando a decisão do afastamento da diretora executiva, Annette Kulenkampff, além da preocupação com recentes declarações de membros do conselho do evento, de que a Documenta necessitaria se reestruturar de uma forma mais comercial e mercadológica (ARTLEAKS, 2018).

3 POÉTICAS CURATORIAIS

3.1 CURADORIA COMO AUTORIA OU O CURADOR EMANCIPADO

O Originário da obra de arte e do artista é a arte.

Martin Heidegger (2010)

O desenvolvimento deste tópico parte de uma percepção pessoal minha que não configura uma ideia plenamente original, visto que vem sendo também abordada há poucos anos em trabalhos acadêmicos e livros. Minha intenção é investigar a hipótese de que a curadoria pode se manifestar como um gesto poético, na medida em que se aproxima dos artistas e de suas obras e os auxilia na busca pela vitalidade do encontro com o espectador. Sonia Salcedo del Castillo (2014), em seu livro mais recente, discorre sobre essa associação fazendo uma analogia entre o poeta e artista que compõem suas obras e o curador que elabora uma escritura expositiva, criando um espaço poético com suas proposições (CASTILLO, 2014).

Pode-se ainda trazer à luz o conceito de desvelamento, proposto primeiramente por Heidegger, ao se voltar para a importância do encontro entre leitor (fruidor) e leitura (fruição) que se faz da obra de arte. Se para o filósofo, “*desvelo* é sempre um diálogo amoroso com a verdade da arte”³² (CASTRO, 2010, p. XXVI), entendemos o desvelo como desocultamento, revelação, momento em que permitimos à obra sua máxima vigência em ser obra.

Se na leitura (fruição) há o ato inaugural que faz viger a obra, pode haver o mesmo no ato curatorial? Aqui vejo a figura do curador assumir suas funções primordiais de cuidado, de conservação, ecoando o *curatus*, *curare*, palavras latinas que carregam o significado de cuidar de algo, alguma coisa. Em minha hipótese, ao assumir-se como cuidador, o curador não o faz sob o aspecto material da obra de arte, mas sim da relação da obra com o artista e com quem a percebe. O cuidado para que se mantenha o ato inaugural desse encontro, de não o ofuscar com excessos, de não supervalorizar obras ou artistas em detrimento de outros e, principalmente, não se autoglorificar. A glória, se é que podemos evocar tal termo deveria ser reservada à fruição da obra. “Quando uma obra é colocada numa coleção ou apresentada numa exposição, diz-se que ela foi instalada. [...] Esta instalação é o erigir no sentido de consagrar e glorificar”

³² Ler: A arte, o originário e a verdade, texto de apresentação da obra de Heidegger, escrito por Manuel Antônio de Castro. A Origem da Obra de Arte, 2010.

(HEIDEGGER, 2010, p. 107). Penso, pois, na glorificação como ato voltado ao retorno do divino, do encontro com a obra de arte, do momento único de fruição, em que as noções de tempo e lugar podem ser suspensas e onde a curadoria age em direção deste instante.

Uma montagem expositiva “instala” a obra, tal como ocorre na elaboração de uma instalação, mantém-se uma dialética com o espaço [...] À curadoria, portanto cabe [...] garantir a integridade poética da obra, alimentada a partir do discurso que lhe é inerente e revitalizada mediante o discurso poético curatorial (CASTILLO, 2014. p. 33).

Se penso a curadoria como autoria, é certo que parto do princípio que ao se criar uma proposta expositiva, criam-se linguagens, estabelecem-se vínculos, vislumbram-se encontros e por ter o encontro em vista que surge a noção de curador emancipado. O termo se afasta de uma aparente liberdade criativa que ele evoca e surge imbuído da ética e cuidado em permitir o encontro entre obra e espectador. Uma vez que Heidegger acena com o fato de que se realmente é uma obra, ela permanece sempre relacionada aos que a desvelam (HEIDEGGER, 2010, p. 171), associao ao fato de não haver separação entre o ser e o objeto. Esse vínculo, deve ser pois a busca da curadoria; permitir o desvelamento. Heidegger (2010) demonstra ainda:

A arte é, como o pôr-se em obra da verdade, *poiesis*. Não somente o criar da obra é *poietizante*, mas também, do mesmo modo, o desvelar da obra é *poietizante*, apenas a seu próprio modo; [...] a essência da arte é a *poiesis*. [...] a essência da *poiesis* é a fundação da verdade. (HEIDEGGER, 2010, p. 191).

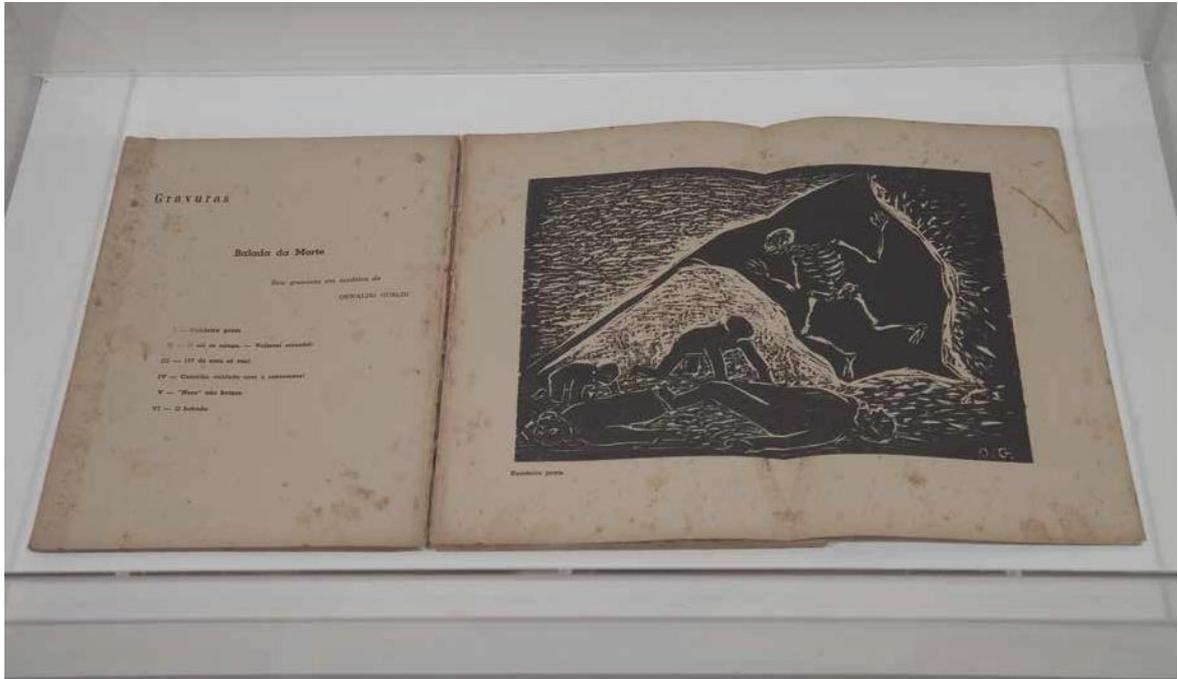
Se a *poiesis* ou poética reside na fundação da verdade, associao o termo fundar com outros tais como doar, fundamentar, principiar, que só ocorrem no desvelo ou desvelamento, ato que une as figuras obra/fruidor através da proposta amorosa e ética do curador. Quando no início deste trabalho criei a hipótese ou objetivo de pensar a curadoria não como obra, mas essencialmente na forma na qual atua como mediadora do processo artístico e se ela pode ser colaboradora e muitas vezes, coautora deste processo, trago, pois, os termos colaboração e mediação como pontos chave nas diversas relações estabelecidas com a prática curatorial. Ainda se concordo com a acepção do mediador como sendo aquele que representa a comunicação entre os seres humanos (os mortais) e Deus (o divino)³³, estabeleço que a

³³ Retirei a ideia do site <http://www.significados.com.br/mediador/>. Acesso em 27 jun. 2016.

curadoria pode poeticamente mediar o encontro entre artista e obra; artista/obra e público; obra e sentido.

Não se pode esquecer, contudo, a qualidade “de certa forma”, autônoma das obras exercerem seu poder comunicativo e/ou interpretativo. Explico as aspas, pois acredito que a obra necessita de um fruidor, de alguém que a confronte, que se atrite com a mesma, que reaja a este encontro, mesmo que de forma silenciosa. Não que a obra exija ou seja dependente da interpretação todo o tempo, como assim o deseja a história da arte (DANTO, 2014, p. 27). A obra precisa de bem pouco para que exerça sua função de obra. Segundo Moacir dos Anjos, é na obra mesma, e não no que lhe é supostamente externo, que devem ser buscados os nexos que a fazem parte de um entorno estendido (ANJOS, 2010, p. 21). Ainda assim, ele enxerga que a curadoria tem um papel de “tentar estabelecer sentidos provisórios para uma determinada produção artística (ANJOS in TEJO, 2011). Desta forma, percebo a qualidade que certas obras têm, em uma exposição, de estabelecerem um certo fio poético ou de, talvez, resumirem, se posso denominar assim, as intenções da curadoria. Posso trazer à luz, na exposição *Cães sem Plumas*, dentre obras contemporâneas mais recentes, ou produzidas para a mesma, as xilogravuras de Oswaldo Goeldi (Figura 40), *Bandeira preta*, da série *Balada da Morte* (1944) e *Rua molhada* (c. 1937), que, de uma forma contundente, falam sobre a morte e também sobre certo tipo de vida, um recorte sombrio do que existe de precário na condição humana; ou, como Moacir dos Anjos revela, uma arte que “fala do escuro de seu tempo“ (FERRAZ, 2013).

Figura 40 – Xilogravura de Oswaldo Goeldi. Bandeira preta, da série Balada da Morte, 1944. Revista *Clima*, nº 13.



Fonte: catálogo da exposição *Cães sem Plumas*.

Com a exposição *Histórias Mestiças*, uma mostra de proporção considerável com vários núcleos temáticos, torna-se um pouco mais difícil a percepção de uma obra ou conjunto de obras que expressem o que expus anteriormente, relacionado ao fio poético. Contudo, é inegável perceber a força que as fotografias da artista Claudia Andujar têm, quando expostas junto às aquarelas do século XVIII, atribuídas a Joaquim José de Miranda e os desenhos feitos pelo xamã, Taniki Manippi-theri (1976). Se na primeira, da série *Marcados*, a artista se envolve diretamente com os índios Ianomâmi, promovendo um encontro de reconhecimento deste povo, até então, marcado pelo descaso do governo brasileiro, as pinturas oferecem uma visão idílica e irreal do encontro entre nativos e portugueses, quando da invasão destes ao território brasileiro no século XVII. Em contraponto, há a pequena série de desenhos a caneta feitos pelo xamã, uma proposição feita por Claudia Andujar, em uma de suas várias incursões e períodos de convivência com os ianomâmis, a partir da década de 1970. Naqueles, percebe-se a representação imagética de uma das várias histórias indígenas, crenças particulares do ciclo vida-morte, expressas por quem as vivencia em seu cotidiano (Figura 41). Não à toa, em uma

série de artigos sobre a exposição, a historiadora Claire Bishop declare ser essa parte da mostra, a mais comovente e tocante escolha curatorial vista em anos (BISHOP, 2015, p. 36)³⁴.

Figura 41 – Vista parcial das obras de Claudia Andujar, Joaquim José de Miranda e Taniki Manippi-theri na exposição Histórias Mestiças.



Fonte: <http://1av.com.br/trabalho/instituto-tomie-ohtake-4/> Acesso em 24 abr. 2017.

De forma semelhante, em uma exposição mais recente curada por Adriano Pedrosa, denominada de Histórias da Sexualidade, pude perceber a escolha particular de uma única obra, pequena em dimensão, mas que exprimia um partido curatorial potente por ter sido alvo de querelas quando exposta poucos meses antes, na mostra já citada aqui, *Queermuseu*. Refiro-me à obra da artista Adriana Varejão, *Cena de interior II*, de 1994 (Figura 42):

³⁴ Ressalto aqui a fala da artista Claudia Andujar, em vídeo, produzido para a exposição Histórias Mestiças. Disponível em: <http://1av.com.br/trabalho/instituto-tomie-ohtake-4/> Acesso em 24 abr. 2017.

Figura 42 – Vista da exposição Histórias da sexualidade, com a obra de Adriana Varejão no canto à esquerda.
Foto de Eduardo Ortega.



Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade> Acesso em 28 jan. 2018

A instalação da obra na mostra foi não apenas um manifesto político importante, como também parecia condensar razões para contar um pouco das histórias da sexualidade no país, a partir de suas próprias práticas, constantemente veladas ou negadas, entremeadas por outras histórias de dominação e repressão.

4 O CURADOR ADRIANO PEDROSA

No campo das artes visuais, o curador Adriano Pedrosa tem uma trajetória construída, a princípio, no que se chama curadoria independente. Tendo participado, como organizador, em diversas exposições no Brasil e no exterior, Pedrosa tem em seu currículo o fato de ter sido curador adjunto e editor de publicações de uma das edições da Bienal de São Paulo, junto a Paulo Herkenhoff – a XXIV Bienal ou Bienal da Antropofagia e co-curador e coeditor de publicações da XXVII Bienal de São Paulo (2006), cujo tema foi, *Como viver junto*. A Bienal de 1998 foi um marco na história recente da arte contemporânea e, de certa forma, ajudou a consolidar o nome do curador no cenário mundial da arte, através da extensa rede de contatos que se iniciou ali com o grupo de curadores internacionais, convidados a organizar o segmento das representações nacionais, por exemplo. Vale salientar o fato de que aquela foi a terceira experiência dele com exposições de arte. Pedrosa graduou-se em Direito e Economia no Brasil e cursou mestrado em Arte e Crítica pelo *California Institute of the Arts*, em Los Angeles.

O curador teve uma experiência breve como artista e, no início da década de 1990, um dos motivos para a transição na carreira deveu-se a uma exposição que o impressionou de maneira especial, *The Play of the Unmentionable*, concebida pelo artista Joseph Kosuth para o Museu do Brooklin em 1990. Nesta mostra, Kosuth, junto aos curadores do museu, expôs diversas obras de diferentes linguagens e origens que tinham em comum – seja a partir da imagem como dos textos que as acompanhavam – o aspecto mutável da arte através dos tempos, do que poderia ser dito, exibido e comentado. Assim, a exibição abarcava da arte moderna a obras do acervo do museu ligado à arte antiga – egípcia, indiana, entre outras (Figura 43):

Figura 43 – Ambiente no The Brooklyn Museum da mostra *The Play of the Unmentionable*, concebida por Joseph Kosuth (set. - dez. 1990).



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/278238083200998461/?lp=true> Acesso em 10 set. 2017

Após duas experiências em curadoria, ele teve oportunidade de trabalhar com Paulo Herkenhoff na Bienal de São Paulo. Como foi exposto, isso se tornou uma virada em sua trajetória. Pedrosa mesmo afirma, segundo entrevista de Lisette Lagnado (2008):

Mas, depois que eu fiz a 24ª Bienal de São Paulo, ficou evidente que era muito difícil circular entre meus colegas-curadores enquanto artista e entre meus colegas-artistas como curador. Fui parando aos poucos, mantendo a produção artística como uma atividade mais privada até que parei definitivamente. Lembro de Paulo Herkenhoff falar que certos curadores tinham medo da arte, que eles não tocavam nas obras, que tinham medo do processo, do diálogo em relação à produção. E isso é algo que eu não tenho de modo algum porque eu já tive esse tipo de atividade, então não tenho pudor em conversar com artistas sobre determinadas etapas da produção e de, às vezes, até mesmo fazer sugestões relativas à formalização de certas obras. Essa aproximação de artista deixou várias lições para minha prática de curador. (LAGNADO, 2008)

O curador possui, ainda, uma trajetória como escritor de ensaios em múltiplas plataformas tais como Artforum (Nova Iorque), Art Nexus (Bogotá), Art+Text (Sydney), Tate etc.

(Londres), Exit (Madri) e Frieze (Londres). Como curador, são inúmeras as mostras em que participou.

Destas, as que destaco aqui: *F[r]icciones* (Figuras 44 e 45), com Ivo Mesquita, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid (2000); a 31ª edição do Panorama da Arte Brasileira – *Mamõyaguara opá mamõ pupé* (Figura 46), no Museu de Arte Moderna em São Paulo (2009), cuja proposta gerou inúmeras discussões por incluir apenas artistas estrangeiros; a 2ª Trienal de San Juan (2009); a 12ª Bienal de Istambul, em conjunto com Jens Hoffmann (2012); o projeto HIWAR – *Conversations in Amman* (Figura 47), com exposições, residências e palestras, organizado pela Darat al Funun – The Khalid Shoman Foundation, na Jordânia; a exposição *artevida* (2014), junto a Rodrigo Moura, exibida simultaneamente na Casa França Brasil, no Museu de Arte Moderna, na Escola de Artes Visuais e Cavalariças do Parque Lage, Biblioteca Parque Estadual, todos no Rio de Janeiro; e a exposição analisada neste trabalho, *Histórias Mestiças* – Instituto Tomie Ohtake (2014), São Paulo concebida com a historiadora Lilia Schwarcz.

Figura 44 – Vista da exposição F[r]icciones (2000).



Fonte: imagem cedida pelo curador, Adriano Pedrosa.

Figura 45 – Vista da exposição F[r]icciones (2000).



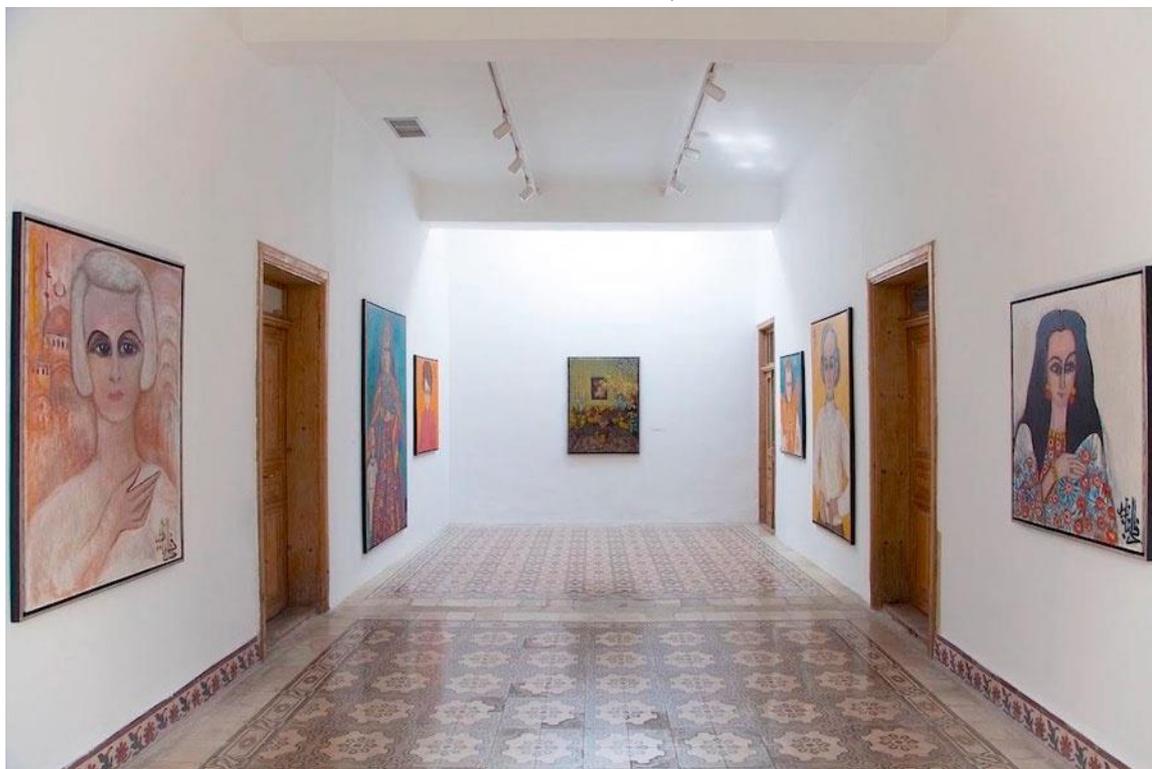
Fonte: imagem cedida pelo curador, Adriano Pedrosa.

Figura 46 – Obra Transa (2005) do artista peruano Armando Andrade Tudela, presente no catálogo da mostra Mamõyaguara opá mamõ pupé, do Panorama da Arte Brasileira de 2009.



Fonte: catálogo da exposição, cedido pelo curador Adriano Pedrosa.

Figura 47 – Vista da exposição, parte do projeto HIWAR – Conversations in Amman com pinturas da artista Fahrelnissa Zeid,



Fonte: imagem cedida pelo curador.

Segundo o site Inhotim Blog, a exposição *artevida* foi uma das maiores já vistas no Rio de Janeiro, com cento e dez artistas e mais de trezentas obras que não são comumente exibidas nos grandes centros de arte. Assim, de uma maneira considerada marginal, havia artistas da América do Sul, Oriente Médio, Europa Oriental e regiões da Ásia que lidavam com questões brasileiras estudadas e posteriormente propostas pelos curadores.

Segundo o próprio curador afirma, a exposição:

[...] propõe desenvolver conexões e leituras a partir de certas práticas artísticas do período mediante diferentes conceitos, referências e enquadramentos, desafiando histórias canônicas e eurocêntricas, e tem ênfase na produção da América Latina, da Ásia, da África, do Oriente Médio e do Leste Europeu, bem como em artistas mulheres. [...] trata-se de uma primeira abordagem curatorial, uma proposta-provocação a ser retomada, ampliada e aprofundada no futuro, levando em conta produções que até aqui praticamente não haviam sido justapostas ou relacionadas (PEDROSA, 2015, p. 13).

Posso citar ainda sua experiência como curador responsável pelas exposições e coleções do Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (2001-2003). Pedrosa atua ainda como membro do corpo editorial da revista *The Exhibitionist: A Journal for Exhibition Making* e é

membro fundador do Programa Independente da Escola São Paulo-PIESP, um programa que tem por finalidade a formação de artistas e curadores, É composto por artistas e curadores brasileiros, como Ivo Mesquita, Rosângela Rennó, Rivane Neuenschwander, entre outros e teve sua última edição em 2014.

Atualmente, Pedrosa atua frente ao Museu de Arte de São Paulo – MASP, como Diretor Artístico, junto a uma equipe de curadores adjuntos. Dentre as atribuições, Pedrosa tem de concepção e organização das exposições, a pesquisa nas coleções do acervo que abrange arte africana, asiática, arte brasileira e latino-americana, coleções de roupas, tecidos, além de um vasto conjunto de documentos e livros raros. Outras demandas recaem nas áreas de restauração, arquivo, programa educativo, manutenção da arquitetura e setor de publicações.

A partir de seu início na direção do museu, Pedrosa foi responsável pela reintrodução dos famosos cavaletes de cristal, concebidos por Lina Bo Bardi, em sua atuação no MASP e que se tornaram tanto icônicos quanto referenciais na maneira de exibição de obras de arte, prezando o encontro com o espectador e de certa forma promovendo a dessacralização dessas.

Partindo da pesquisa no vasto acervo da instituição, composto por uma das maiores coleções de arte europeia fora do continente de origem, ele concebeu mostras variadas e dentre inúmeras, pude visitar: *Arte da França: de Delacroix a Cézanne* (2015), *Arte Da Itália: De Rafael a Ticiano* (2015), *Acervo Em Transformação: a coleção do MASP de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi* (2015-2016), *Histórias da Infância* (2016) (Figura 48), *Portinari Popular* (2016), a proposta do artista Jonathas de Andrade – *Convocatória para um Mobiliário Brasileiro* (2016), a exibição da obra *Trabalho* (2013-2016) de Thiago Honório (2016-2017) e a reencenação da mostra histórica proposta por Lina Bo Bardi – *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016* (Figura 49). Esta última mostra revela a intenção da atual direção artística por revisitar momentos cruciais na história do museu e, em especial, de trazer para as novas gerações o olhar descolonizador de Lina, que não fazia distinções entre obras, artistas e linguagens, avessa que era às estabelecidas visões de alta cultura e baixa cultura.

Ao valorizar uma produção frequentemente marginalizada pelo museu e pela história da arte, o MASP, conhecido por sua coleção de obras-primas europeias, realiza um gesto radical de descolonização. Descolonizar o museu significava repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como *trabalho*. Nesse sentido, tanto uma pintura de Candido Portinari quanto uma enxada são consideradas um *trabalho* — uma noção que supera as distinções entre arte, artefato e artesanato (MASP, 2016).

Figura 48 – Vista da exposição Histórias da Infância, 2016. Foto: Eduardo Ortega



Fonte: <http://cleooficial.com/exposicao-historias-da-infancia-no-masp/> Acesso em 23 dez. 2017

Não à toa, outra mostra recente e que teve uma repercussão bastante positiva, foi a exposição da coleção de roupas doadas pela Rhodia ao MASP em 1972. Mesmo sendo exibida por duas vezes na década de 1970, a atual versão pôde aprofundar a pesquisa na intenção de catalogar devidamente as peças, fornecendo informações como autoria, datas e técnicas utilizadas³⁵.

Partindo da exposição *Histórias Mestiças*, o curador afirma que vê um completo desdobramento nas propostas desenvolvidas no MASP³⁶. Ele cita que o projeto *Histórias*, iniciado com *Histórias da Loucura*, faz parte de um mesmo pensamento curatorial que propõe diversas ações capitaneadas pelos circuitos conhecidos como Seminários MASP que consistem em introdução das histórias; catálogos; palestras (sempre apresentadas por ele, mas conduzidas por convidados historiadores, professores, pesquisadores); etc. Isso tudo culmina com exposições monográficas ao longo de ano (exemplo: Figura 49).

³⁵ As informações foram retiradas do catálogo: *A Arte na Moda: coleção MASP – Rhodia*. / Curadoria, Adriano Pedrosa, Patrícia Carta, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2015. p. 6-7.

³⁶ Informações fornecidas pelo curador, em conversa, por telefone, em 21 de abril de 2017.

Figura 49 – Vista da exposição *A mão do povo brasileiro* 1969/2016, MASP 2016. Foto: Eduardo Ortega.



Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016> Acesso em 18 jan. 2018.

Assim é que, para o museu, estão programados novos temas tais como o feminismo, a partir de mostras de artistas brasileiras como Terezinha Soares e Vanda Pimentel; um recorte de exposição que aborda questões relacionadas à prostituição e que une artistas aparentemente díspares como Henri Toulouse-Lautrec, Miguel Rio Branco – com a série de fotografias feitas no Pelourinho; a artista australiana Tracey Moffatt; o coletivo feminista Guerrilla Girls (Figura 50); o artista pernambucano do início do século XX Pedro Correa de Araújo e o artista brasileiro, recém falecido, Tunga.

Figura 50 – Vista da exposição Guerrilla Girls: gráfica, 1985/2017. Foto de Eduardo Ortega.



Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017> Acesso em 10 jan. 2018

Ele revela que há um estudo sendo conduzido até o ano de 2021 e até lá novas histórias serão contadas a partir de óticas diversas, a exemplo das *Histórias afro-atlânticas* (2018), *Histórias do gênero sob o olhar feminista* (2019) e, por último estão previstas as *Histórias indígenas* (2021). Como parte de uma pesquisa empreendida há dois anos, foi recentemente aberta a exposição *Histórias da Sexualidade*. O projeto que teve, dentre várias ações, a organização e oferta de seminários públicos, dos quais tive a oportunidade de participar como ouvinte da mais recente edição, em maio de 2017. A exposição foi concebida por Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Camila Bechelany, curadora assistente do MASP e o curador Pablo Leon de la Barra, à frente do Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC. No próximo tópico farei algumas considerações sobre esta exposição e os fatos decorrentes da mesma.

4.1 AS HISTÓRIAS MESTIÇAS DE ADRIANO E LILIA

A exposição *Histórias Mestiças* (HM) deriva de um processo de pesquisa relativamente longo a partir do que os curadores Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz denominam de aspectos descolonizadores e de desocidentalização da história da arte e que busca empreender uma narrativa mestiça através de olhares mais atentos para os africanos, os indígenas e os que estão situados na esfera da arte popular³⁷, menos de uma maneira cronológica e regular, mais por

³⁷ Os autores utilizam os termos arte popular, arte primitiva, arte *naïf*, entre outros, mas entendem e assumem as limitações e implicações permeadas pelo preconceito com que tais definições foram forjadas.

meio de diversos cruzamentos e justaposições de épocas, origens e autorias (PEDROSA, 2015, p. 30). Percebo nisso, já uma tentativa de desburocratização do saber e do pensar a arte, na medida em que buscam rumos não demarcados pela história hegemônica da arte. Se a iniciativa tem seu valor que é justamente trazer à vista “histórias do passado para propor histórias do futuro”, assumindo nosso histórico de segregação, preconceito e discriminação, nas palavras de Pedrosa (2015), é válido perceber que tal perspectiva ainda se apoia dentro do sistema de arte, quando reúne um sem número de objetos em um museu ou instituição de arte para exibição ao público. Por outro lado, os curadores de HM assumem o caráter dominante do museu que estetiza objetos de outras culturas, muitas das vezes, subjogadas, como foi o caso das colônias europeias. Assim, eles propõem tecer uma outra história da arte, tramando conexões a partir dos pontos, que são a invasão, a colonização e a escravidão. Importante ressaltar este viés do trabalho, que parte de dois momentos considerados cruciais pelos curadores: a invasão portuguesa e a colonização africana; compreendendo o aspecto devastador para as culturas ameríndias com a chegada dos europeus e, de outro lado, assumindo a influência que os africanos, aqui aportados, nos deixaram, uma vez que se constituíram na maioria da população brasileira, por mais de um século. (*ibid*, 2015, p. 29). Destas duas instâncias, a exposição busca tratar do tema central que é a mestiçagem e também a pluralidade, sob o aspecto político, já que nossa história é permeada por uma perversa combinação de inclusão com exclusão (SCHWARCZ, 2015, p. 53).

Em entrevista, Pedrosa relembra os antecedentes desta proposta expositiva e relata dois importantes momentos que são a exposição e catálogo intitulado *Histórias às margens*, da artista Adriana Varejão, exibida no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2013 e em um passado mais distante o catálogo *Histórias*, da artista Valeska Soares, editado pela então Galeria Camargo Vilaça, em 1996. O curador cita ainda *F[r]icciones* (1999), uma exposição que considera importante, em que foi co-curador com Ivo Mesquita no Museu Reina Sofia em Madri, e que, de algum modo, antecipa questões de *Histórias Mestiças*, não tratando especificamente do Brasil, mas sim, da América Latina.

A exposição, com cerca de quatrocentas obras, foi organizada em sete núcleos intitulados *Trilhas e Mapas*, *Encontros e Desencontros*, *Máscaras e Retratos*, *Ritos*, *Cosmologias e Emblemas Nacionais*, *Grafismos e Tramas* e, por fim, *Trabalho*. Em cada seção, foram dispostas obras em seus mais variados suportes e tipologias, dos mais tradicionais – como pinturas a óleo do século XIX – até os incomuns, mesclando-se a desenhos feitos por um xamã Ianomâmi nos anos 1970 (Figura 51):

Figura 51 – Vista parcial da mostra Histórias Mestiças.



Fonte: <http://www.institutotomieohtake.org.br/media/exposicoes/2014/historias-mesticas/img-2848.jpg> Acesso em 28 jun. 2016

Tais conjuntos de obras, de origens diversas, pretendem reforçar o caráter de fricção entre as histórias brasileiras – as contadas e as não contadas – e suportar a ideia central de mestiçagem, proposta pelos curadores, cientes de que tal conceito é fruto da visão de ambos por uma nova antropofagia. Não aquela que devora as influências europeias, mas sim a que ainda não deglutiu o que de africano e indígena nos pertence (MARTINHO apud FREIRE, 2015, p. 36). Interessante perceber que, mesmo estando diante de uma prática associada a uma herança europeia – uma exposição de arte, sendo esta apresentada um cocredor espaço consagrado, como o de uma instituição cultural que faz eco aos museus, de origem claramente colonialista – os curadores assumem um desafio de recontar a história da formação e da cultura brasileiras através de uma pesquisa que visa, sobretudo, “iluminar a presença das matrizes indígenas e africanas na produção brasileira” (MARTINHO, 2014).

No núcleo “Trilhas e Mapas”, há uma fricção evidente nas noções de caminho e de lugar apresentados em obras e objetos de origens variadas, como um mapa do Brasil do século XVI feito por um europeu e o mapa etno-histórico feito pelo alemão naturalizado brasileiro. Esse último, Curt Unckel dedicou mais de quatro décadas de sua vida a conviver e estudar os indígenas brasileiros, fornecendo, a partir deste mapa, centenas de nomes de tribos ameríndias e seus respectivos grupos, culturas e línguas.

O que se entende pelo espaço denominado “Encontros e Desencontros”, alocado em uma sala modesta, é muito mais que uma síntese, como os curadores afirmam em texto no catálogo da exposição. A organização horizontal de três séries de trabalhos, nos quais vemos ilustrações do século XVIII sobre o encontro romantizado dos europeus com uma tribo indígena do Paraná no meio do conjunto de desenhos ianomâmi e fotografias da pungente série *Marcados* (1983-1984) de Claudia Andujar (Figura 52) nos provoca a pensar não no aspecto mestiço (romântico) e sincrético, comumente oferecido em nossa formação, mas na história fabricada que nos foi imposta e na tentativa de silenciamento das práticas obscuras das quais nossos indígenas são vítimas. A simples lembrança de Andujar em conviver com estes povos, arriscando a própria vida em momentos delicados de nossa história pode evocar um sentimento de que o tempo não passou. Quando vemos a questão indígena vir à tona no recente debate político, no qual a mesma imagem indolente e improdutiva é associada a este povo por grupos de interesse nas terras demarcadas, o núcleo se converte em forte ato político.

Figura 52 – “Vertical 9”, da série “Marcados” (1983-1984), de Claudia Andujar.



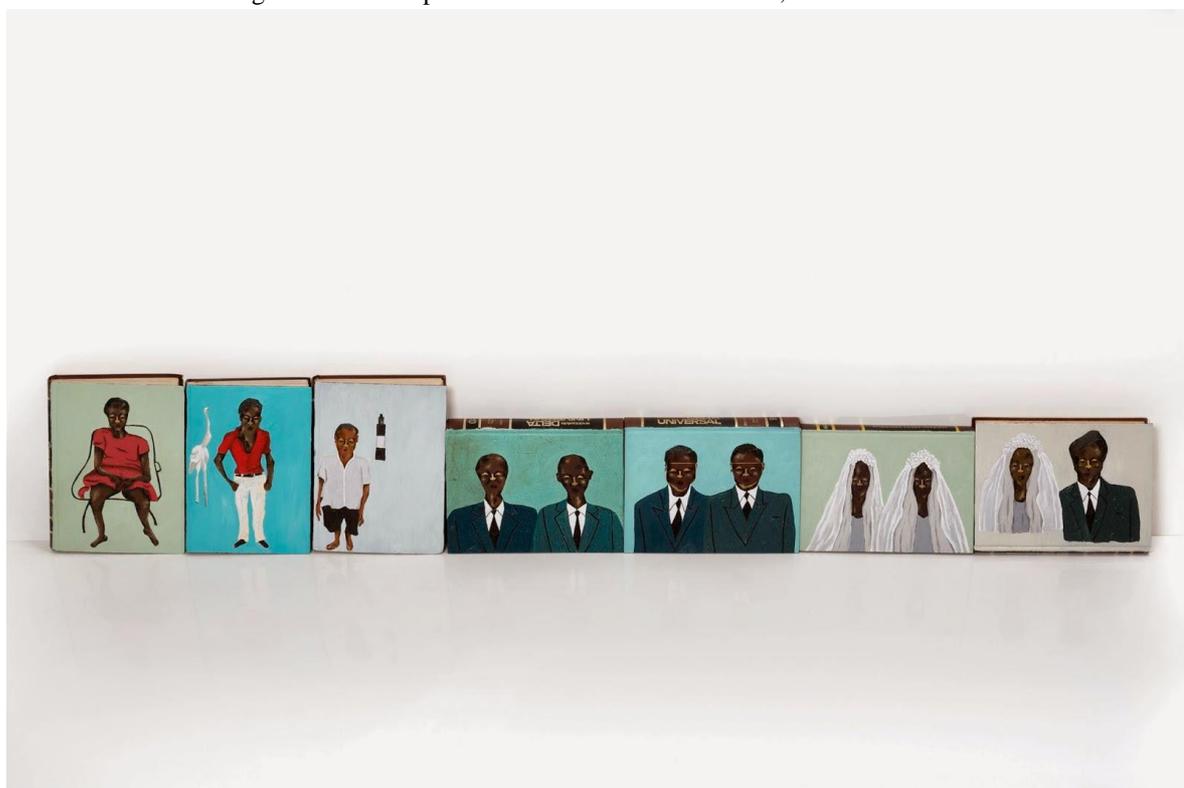
Fonte: <https://www.jornaldafotografia.com.br/noticias/historias-mesticas-discute-matrizes-povo-brasileiro/>

Acesso em: 28 jun. 2016.

Na seção intitulada “Máscaras e Retratos”, há desde objetos literais como máscaras rituais usados por povos africanos e indígenas, quanto às máscaras e imagens impostas a estes mesmos grupos, por nós, “os outros”. Assim é que surgem fotografias de mulheres negras, feitas no século XIX e que recebem títulos de amas de leite, a maioria do estado de Pernambuco, estado

conhecido por seus engenhos de cana de açúcar, ainda hoje em atividade, que empregaram vasta quantidade de mão-de-obra escrava nos séculos passados. Há também uma série de retratos ou autorretratos pintados por artistas modernos, como Flávio de Carvalho, Alfredo Volpi, Iberê Camargo, Alberto da Veiga Guignard, junto a duas pinturas do holandês Albert Eckhout, que remetem à histórica expografia da 24ª Bienal de São Paulo. Tudo isso culmina com obras contemporâneas, destacando-se a obra comissionada e realizada por Dalton Paula, *Retrato Silenciado* (Figura 53).

Figura 53 – Vista parcial da obra retrato Silenciado, de Dalton Paula.



Fonte: <http://daltonpaula.blogspot.com.br> Acesso em 28 jan. 2018.

O núcleo “Ritos” propõe um olhar sobre a religiosidade mestiça do Brasil, fruto das três principais vertentes colonizadoras: o catolicismo europeu; os cultos africanos ou afro-brasileiros; e os ritos e crenças indígenas. Dentre pinturas modernistas, objetos de culto do candomblé e imagens de santos católicos, como São Benedito e santa Ifigênia, houve ainda uma cerimônia religiosa através do uso da Ayahuasca, conduzida por um xamã dos povos Huni Kuin do Acre e que foi realizada em um ambiente concebido pelo artista Ernesto Neto, com a obra *Em Busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae*, algo que vem realizando há alguns anos, no Brasil e no exterior (Figuras 54 e 55), o que me faz lembrar sua obra concebida para a última Bienal de

Veneza, na qual construiu uma espécie de oca e convidou um grupo de indígenas brasileiros a estarem presentes em algumas ocasiões.

Figura 54 – Still do vídeo sobre a instalação e performance de Ernesto Neto na Alemanha, em 2014 com participação dos xamãs Huni Kuin.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uLtHA42OJG4> acesso em 28 jun. 2016.

Figura 55 – Detalhes da obra Em Busca do Sagrado, de Ernesto Neto, no Instituto Tomie Ohtake, em 2014. Foto: Bruna Guerra.



Fonte: <https://glamurama.uol.com.br/galeria/instituto-tomie-ohtake-recebe-convidados-para-a-exposicao-historias-mesticas/#13>

Da seção inteira, chama a atenção os catorze desenhos produzidos para a exposição, por dois integrantes dessa mesma tribo, Isaka e Iban Huni Kuin, integrantes do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin³⁸, que, com papel, lápis de cera, lápis de cor, lápis grafite e caneta hidrocor, realizaram um conjunto excepcional de imagens de seus ritos e crenças (Figura 56):

³⁸Mais informações sobre o MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) constam no artigo de Amilton Pelegrino Mattos. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/2521> e na página oficial na plataforma *facebook* em: www.facebook.com/movimentosdosartistashunikuin/. Acesso em 20 jan. 2018.

Figura 56 – “Nai Basa Masheri” (2014), produzida por Isaka e Ibân Huni Kuin.



Fonte: <http://www.pipaprize.com/pag/isaia-sales/>

Os curadores criaram ainda um núcleo sobre os símbolos nacionais, denominado propositadamente de “Cosmologias e Emblemas Nacionais”. Os mesmos comentam em texto da decisão de evocar o termo cosmologia, dialogando com a visão de surgimento do universo dos africanos e dos indígenas, visões que são distintas entre si, mas que têm em comum o fato de suscitarem aspectos esquecidos ou desconsiderados pela visão positivista da ciência ocidental herdada por nós. Se os negros africanos de variadas etnias e grupos dão importância fundamental à ancestralidade e, conseqüentemente à história de cada membro de um grupo, os indígenas consideram a natureza como parte fundante do universo e assim, cada rio e bicho, cada pedra e árvore e cada ente carregam dentro de si mesmos o que move o mundo, em uma clara e própria filosofia. No núcleo “Grafismos e Tramas”, os curadores utilizam o mesmo critério de mestiçagem a fim de demonstrar que a geometria, o traçado regular/irregular de linhas e pontos já há muito fazem parte do nosso imaginário; que as pinturas corporais indígenas, as tramas de sua cestaria, de seus tecidos de algodão e o grafismo de suas tangas e sua arte plumária se unem aos traçados dos tecidos africanos, desde os panos da costa aos tecidos nobres *kente* de Gana, herdeiros do grafismo dos antigos tecidos de rafia congolezes. Tudo isto, unido a pinturas abstratas de artistas como Vicente do Rego Monteiro e Emanuel

Araújo, em obras menos notórias que as representantes habituais de nossa afamada arte abstrata concretista.

No último ponto da exposição, os curadores criaram um núcleo denso intitulado “Trabalho”, no qual se encontram condensada toda uma pesquisa em torno da escravidão no Brasil, aspecto dos mais importantes para a nossa formação sociocultural e econômica já que, segundo os mesmos, “o conceito de trabalho, permaneceu, durante muito tempo, associado à escravidão e foi, portanto, tratado com preconceito. “Dessa forma, são exibidas imagens já clássicas de viajantes estrangeiros do século XIX sobre o Brasil, tais como as aquarelas de Debret, bem como obras concebidas para a exposição, como é o caso da instalação do artista Jonathas de Andrade, *40 negro bom é 1 real* (Figura 57). Chama a atenção a exposição de objetos de tortura e castigo aplicados aos escravos, como algemas e correntes, que junto às imagens e textos presentes na mostra, causam desconforto pela crueza naturalizada durante tantos anos e que ecoam nos dias de hoje nas mais variadas formas de preconceito.

Figura 57 – Vista parcial da obra *40 negro bom é 1 real*, de Jonathas de Andrade.



Fonte: http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2015/04/40-nego-bom-é-1-real_5-cc.jpg Acesso em 28 jan. 2018.

Ao pesquisar a exposição, vendo as imagens, lendo as críticas e os textos sobre a mesma, um primeiro questionamento paira sobre as motivações inerentes: se há uma origem não explícita e se ela é um projeto findo. Em texto do catálogo da mostra, os curadores se referem a exposições históricas que antecedem a questão negra, sendo estas, fruto da curadoria de Emanuel Araújo, diretor e fundador do Museu Afro Brasil, em São Paulo. Afirmam ainda o caráter desierarquizante da curadoria, que trata da diversa produção artística brasileira junto a obras de artistas estrangeiros, objetos, adornos, fotografias, documentos em uma expografia que busca não privilegiar nem tampouco categorizar, mas sim justapor e cruzar os temas trazidos à luz com a pesquisa.

Partindo do princípio de que uma curadoria será sempre vinculada à experiência dos curadores, de suas vivências prévias, embasamento intelectual e, portanto, de suas escolhas, haverá um conteúdo pessoal, um certo critério de escolha, que se reflete, de certo modo, no que chamo de autoria curatorial. Ela pode estar presente desde a escolha de um tema ou conjunto de temas de uma exposição, como no modo pelo qual tais assuntos são abordados, incluindo-se aqui, o escopo da mostra, quantidade e tipos de obras, artistas e linguagens artísticas presentes, programa educativos, dentre outros aspectos. No caso de HM, a escolha de abordar um viés advindo da escravidão, por si só, denota um ato corajoso, visto que o assunto não foi tratado suficientemente pela sociedade brasileira, que lida diariamente com suas questões mal resolvidas em torno da falta de memória de um passado recente e do próprio preconceito decorrente disto.

Recentemente, o filme *Vazante*, dirigido pela cineasta brasileira, Daniela Thomas, recebeu inúmeras críticas de representantes da comunidade negra. O longa aborda um dos períodos em que a escravidão foi mais intensa no Brasil – o século XIX. Dentre as observações dos espectadores, ressaltou-se o fato de que o retrato dos negros no filme ser despido de subjetividade, de fala e de nome (CAETANO, 2017). Outra ressalva, desta vez feita pelo crítico de cinema de um importante jornal nacional, foi a de que a fotografia é esplendorosa e assim, suaviza a escravidão, tornando o filme marcado por esteticismo e, por isso mesmo, estéril. Em análise feita para o mesmo jornal, a curadora Lilia Schwarcz destaca o fato de a cineasta ter tido a proeza de contar uma história difícil de uma nação marcada pela perversidade da escravidão. A cineasta em uma entrevista posterior ao lançamento do filme, pondera sobre a importância de se tocarem nestas questões e afirma que “a ideia de um lugar de fala, que exclui todos que não são sujeito e objeto, é um procedimento que divide, que impede o diálogo, a

elaboração”³⁹. De forma similar ao que ocorreu com sua pesquisa para a exposição HM, ela chama a atenção para a necessidade de o país contar suas várias histórias e que a arte será sempre um campo aberto de olhares, de visões e, por isso, o filme tem seu valor (SCHWARCZ, 2017).

Quando penso nos desdobramentos da exposição em análise, posso trazer à luz a iniciativa dos curadores de elaborarem o projeto denominado por ambos de Histórias Afro-Atlânticas. Tal projeto, programado para o ano de 2018, prevê exposições, palestras, oficinas, publicações e mostras de filmes em torno destas histórias afro-atlânticas e culmina em uma grande exposição homônima. Serão realizadas tanto mostras de artistas brasileiros como Rubem Valentim e Aleijadinho, mas também de artistas contemporâneos, incluindo-se aqui, o artista americano Jean Michel Basquiat. O projeto inicia-se com um seminário, em que serão discutidos tais temas por um corpo de curadores, pesquisadores, artistas e escritores de diversos países, a despeito do que ocorreu com o projeto *Histórias da Sexualidade*. O intento não é repetir o que foi proposto em HM, mas ampliar a pesquisa para cruzar imagens da África, das Américas, do Caribe e da Europa, do século XVI ao XXI. Pretende-se ter como temas, como a organização mesma cita, os tópicos denominados de retratos; viagens e tráfico; celebração e religião; liberdade e abolição; punição e insurreição; ativismo e afro-modernismo. Fazendo eco ao pensamento do curador e, portanto, à sua poética, trago sua própria fala quando da apresentação do catálogo da mostra Panorama da Arte Brasileira, em 2009: “um curador pensa a arte através de obras, e algumas delas tecem um motivo condutor através de seu pensamento” (PEDROSA, 2010, p. 32).

³⁹ Ver a entrevista de Daniela Thomas para a Folha de São Paulo. Edição online disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1929899-todos-querem-acertar-diz-diretora-daniela-thomas-alvo-de-criticas.shtml> Acesso em 20 nov. 2017

5 O CURADOR MOACIR DOS ANJOS

Com formação em Economia, tendo concluído tanto o mestrado na UNICAMP (1986-1987) como o doutorado na London University (1990-1994) na mesma área, Moacir dos Anjos iniciou sua trajetória como pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, na década de 1990, onde atua até hoje. Segundo o curador⁴⁰, desde essa época, sua visão e pesquisa na área econômica seguiam um caminho menos ortodoxo, observando as relações da economia perpassadas, por exemplo, pelas questões sociais e culturais. Sua pesquisa acadêmica de doutorado, centrada nos aspectos econômicos do Brasil da década de 1980, possuía esse viés sociocultural de alguma maneira.

Por outro lado, estar em Londres lhe proporcionou travar contato com a arte, que era um assunto de interesse pessoal. No Brasil, ambiente artístico do Recife já era muito próximo, por relações de amizade com artistas, muitas oriundas da universidade. Estas conexões, sua presença constante nos eventos de arte, em ateliês e em cursos livres, como os da Funarte e da própria FJN, provocou então a criação de textos para os amigos, artistas que despontavam no cenário artístico do Recife. A época (1995-1997) se constituía como um campo fértil de discussão sobre a contemporaneidade nas artes, a partir de diversas instituições como espaços fomentadores. A citar: a transformação do MAMAM de galeria para museu e o funcionamento ativo do Instituto de Arte Contemporânea da UFPE, que através de parcerias levava ao Recife críticos e curadores renomados para uma efetiva troca de experiências. Tudo isto atravessado por uma certa ebulição que afetava segmentos diversos, como o cinema, a moda, e a música, a partir do Movimento Manguebeat. Outro fato interessante é que Moacir, ao retornar à cidade, continuou a pesquisar na área de economia da FJN, desta vez, com interesses na relação com a arte, à exemplo uma pesquisa que aproximava a questão monetária à cultural e investigava relações entre arte e moeda, derivando daí seu ensaio, *Moeda e Arte no Mundo Moderno*, que, dentre os enfoques, relaciona a desmaterialização da obra de arte à desmaterialização dos artefatos monetários (ANJOS, 2004, p. 24).

No fim da década foi coordenador de ação cultural no Instituto de Cultura na mesma fundação, tendo sob sua tutela as áreas de artes plásticas e cinema. Esta fase marcou um esforço em fomentar o campo de história e teoria da arte, criando na FJN cursos com historiadores e críticos brasileiros, o que ajudou na disseminação do pensamento sobre arte que estava além

⁴⁰ Muitas das informações citadas aqui, foram colhidas em entrevista com o curador, na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, em 24 de março de 2017.

dos limites regionais e, por outro lado, deu visibilidade às práticas artísticas criadas no Nordeste.

Além disso, Moacir participou de projetos expositivos, tais como *Visualidades Contemporâneas* (1999) que contemplou quatro exposições individuais de artistas como Efraim Almeida, Valeska Soares, Vik Muniz e Iran do Espírito Santo, além da aquisição de um acervo internacional de videoarte. Essa área despontava à época no Brasil, mas carecia de informações. O acervo gerou um núcleo voltado a essa área na FJN e é a cada ano enriquecido com compra e também títulos adquiridos através de edital. Deriva destas ações o projeto *Trajetórias* (2003-2006) – que não esteve sob sua direta coordenação, mas sob o olhar da curadora Cristiana Tejo – e projetos paralelos importantes, na virada da década de 1990 O maior destaque foi o *Dragões e Leões* (1998), projeto que inaugurou o Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza, organizado por Agnaldo Farias e Moacir, tendo sido esta, sua primeira experiência no campo da curadoria.

Outro que marca sua estreia solo em um projeto curatorial foi o projeto coletivo *Nordestes* (1999), exibido no Sesc Pompéia, em São Paulo, que tinha como premissa exibir uma nova visão de nordeste, mais contemporânea e por isso mesmo, menos estereotipada e menos tradicional, através de linguagens como a dança, teatro, artes visuais. Data desta época um texto seminal escrito por Moacir, gerado em uma primeira versão para a própria fundação em 1997, intitulado *Quinze notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil globalizado*, depois ampliado para *Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil*. O projeto ainda foi apresentado em um livro, seguido de um seminário no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, em 2000.

Em seguida foi convidado a ser curador adjunto, participando de um corpo de outros profissionais e pesquisadores do programa Rumos Itaú Cultural, que se propôs a mapear a produção artística brasileira nos anos 1999 e 2000. No início dos anos 2000, assumiu a direção geral e curadoria do Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhaes – MAMAM até 2006, com atribuições que iam desde a catalogação e organização do acervo à aquisição de obras, elaboração de reserva técnica e criação de programa educativo. No campo expositivo, teve como premissa a exibição de artistas que nunca haviam sido apresentados na cidade, a exibição de artistas locais e, principalmente, a elaboração e concepção autoral de exposições, fossem individuais ou coletivas. Foi também membro da equipe de coordenação curatorial do programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais entre 2001 e 2003. Em 2007, foi co-curador da seção Zona Franca, da 6ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (Figura 60):

Figura 58 – Obra Marulho de Cildo Meireles, presente na mostra Zona Franca, da 6ª Bienal do Mercosul, em 2007, curada por Moacir dos Anjos.



Fonte: http://braziliancontemporaryart.altervista.org/cildo-meireles/?doing_wp_cron=1517177972.5966510772705078125000. Acesso em 28 jan. 2018.

Foi curador do 30º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo com a exposição *Contraditório* (Figuras 59 e 60):

Figura 59 – Ambiente da mostra *Contraditório*, no 30º Panorama da Arte Brasileira, 2007.



Fonte: <http://piniweb17.pini.com.br/construcao/noticias/idea-brasil-anuncia-projetos-premiados-91280-1.aspx>
Acesso em 28 jan. 2018

Figura 60 – Palhaço com buzina reta – monte de irônicos (2007), presente na mostra Contraditório, no 30º Panorama da Arte Brasileira.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3038250911> Acesso em 28 jan. 2018.

Moacir dos Anjos também foi curador adjunto em 2008 da Feira Arco em Madri, que tinha o Brasil como país convidado. Foi ainda curador do pavilhão brasileiro da 54ª Bienal de Veneza, em 2011. Na área acadêmica, atua como Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará desde 2013 e ainda atuou como pesquisador visitante no TrAIN – *Transnational Art, Identity and Nation*, um fórum para estudiosos da arte desenvolvido na *University of the Arts* de Londres entre 2008 e 2009.

Como curador independente, realizou inúmeras assinaturas de exposições no país e no exterior, concebeu os projetos de curadoria individual de artistas brasileiros como Rosângela Rennó e Cildo Meireles e foi curador da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, junto a Agnaldo Farias. Esta edição, que teve o título *Há Sempre um Copo de Mar para um Homem Navegar*, pretendeu se pautar pela arte e política, destacando o papel da arte como catalisadora das experiências de mundo e veículo de emancipação frente aos processos de domesticação com que somos confrontados. Como dito pelos curadores, a mostra poderia “oferecer exemplos de como a arte tece, entranhada nela mesma, uma política. [...] que é capaz, ao articular opacidade e inteligibilidade discursiva, de desafiar modos já estabelecidos de entendimento do mundo” (FARIAS; ANJOS, 2010, p. 20-21). A escolha dos partidos estéticos e conceituais da exposição

tinham uma atitude política defendida, desde o princípio pelos curadores, por uma arte que fosse na contramão do que era estabelecido e de fácil assimilação. Podemos ver fotos da exposição na figura (61) a seguir:

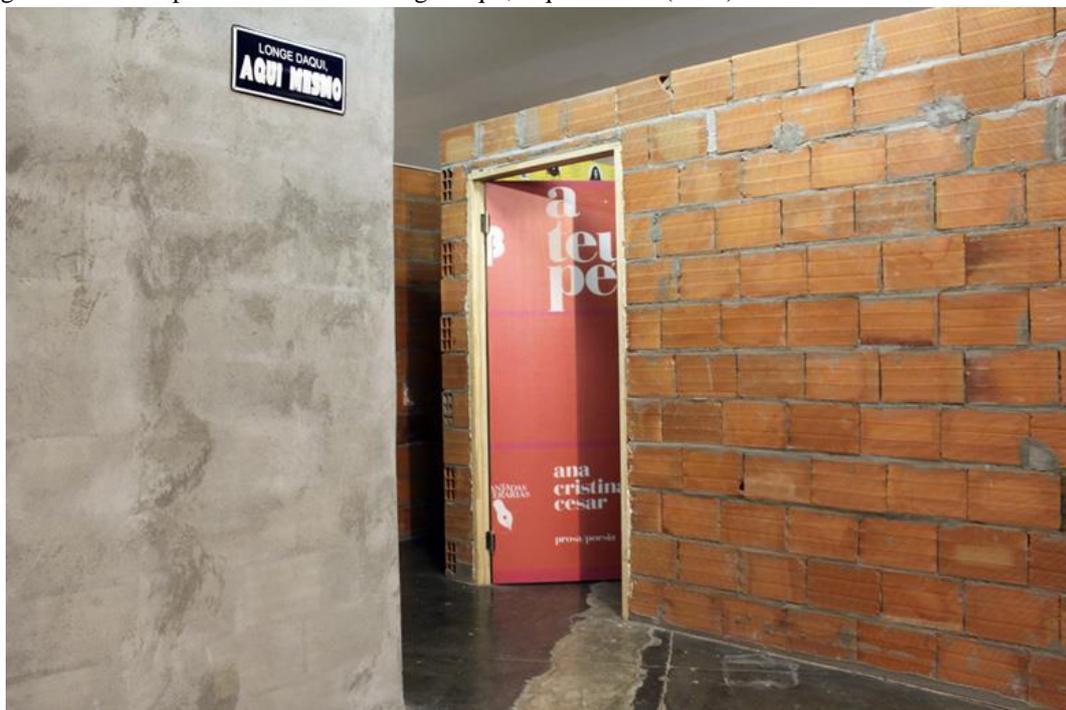
Figura 61 – Obra da artista Anna Maria Maiolino, Arroz e feijão, na 29ª Bienal de Arte de São Paulo.



Fonte: Duas Águas / Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicoes_fotos.php?i=567 Acesso em 28 jan. 2018

Assim, termos utilizados por ambos surgem nos textos da exposição e podem se vincular às obras expostas – porosidade, fissura, fratura, urgência. Todos, de certa forma, tecendo relações com artistas de variadas regiões geográficas. Era um partido curatorial, por exemplo, a atenção especial a países não vinculados a uma certa tradição hegemônica na arte, ainda que isto não ocorresse de forma excludente. A arte europeia e norte-americana estavam, pois, em constante diálogo ou atrito com a arte latino-americana, africana, asiática e do Oriente Médio, por exemplo. Uma outra escolha da curadoria recaiu sobre a maneira como o público da bienal interage com a exposição. Uma vez que se pretendia política, a mostra como um todo deveria proporcionar uma atitude mais ativa do que meramente contemplativa das pessoas. Surgiu assim a ideia dos terreiros, espaços de vivência, onde as pessoas pudessem se reunir, interagir, descansar e também participar de eventos variados, que poderiam ser desde aulas e conferências, como também concertos e shows musicais. Cada terreiro foi denominado de acordo com a proposta de uso e todos foram ocupados durante toda a mostra (Figura 62):

Figura 62 – Vista parcial do terreiro Longe daqui, Aqui mesmo (2010) de Marilá Dardot e Fabio Morais.



Fonte: <http://www.bienal.org.br/artigo.php?i=357> Acesso em 28 jan. 2018

Figura 63 – Vista parcial da 29ª Bienal. Em destaque, obra de Marcelo Silveira, *Tudo certo*



Fonte: Disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicoes_fotos.php?i=567. Acesso em 28 jan. 2018

O curador, por sua natureza de pesquisador, tem publicado uma série de capítulos de livros, ensaios e textos de catálogos ao longo dos anos e é autor de dois importantes livros na área da arte – Local/Global. *Arte em Trânsito* (2005), um desdobramento dos textos seminais citados anteriormente e *ArteBra Crítica* (2010), tendo também organizado uma dezena de outros títulos, como coletâneas de artigos. Apesar de textos em veículos ou títulos internacionais, destaca-se *The web, a situation and what art is capable of*, ensaio que deriva da exposição londrina de arte latino-americana, *The Peripatetic School: Itinerant Drawing from Latin America*, curada por Tanya Barson, responsável pelo setor de arte internacional da Tate Modern em Londres e também o ensaio *Inventing politics*, integrante do catálogo da exposição *Plegaria Muda*, da artista colombiana Doris Salcedo, em 2011. Há alguns anos Moacir ajudou a instituir um programa de residências artísticas na FJN e tem se dedicado profundamente às pesquisas sobre as relações entre arte e política.

Se este era o mote para a curadoria da Bienal, o tema perpassa diversas outras propostas curatoriais e projetos, a exemplo do *Política da arte*, projeto iniciado na Fundação, em Recife, no ano de 2009. O projeto propõe algumas ações em torno do tema, abarcando exposições, workshops, oficinas, seminários e debates e teve ao longo de suas edições nomes fundamentais da arte contemporânea, como os dos artistas Tania Bruguera, Claudia Andujar, Oscar Muñoz, William Kentridge, Dora Longo Bahia, Paulo Nazareth, junto à participação de pesquisadores em ciclos de palestras promovidos a partir do projeto.

Percebe-se que as origens deste projeto estão presentes em propostas anteriores do curador, a exemplo da exposição mencionada anteriormente, *Contraditório*. Uma vez que pretendia articular o pensamento em torno da arte brasileira, Moacir questionava ali, o que seria esta arte e o que a tornaria brasileira. Ele buscou na noção de sotaque um fio condutor para o trabalho, levantando questões como subordinação e hegemonia em torno do fenômeno da globalização.

A exposição pesquisada neste trabalho é parte integrante deste projeto assim como seus desdobramentos, expressos em ciclos de debates e em outras exposições posteriores. Podemos perceber um fio condutor entre CSP, por exemplo, e as mostras *A Queda do Céu* (2015) e *Adornos do Brasil Indígena - Resistências Contemporâneas* (2016-2017), em que ambas partem da questão indígena, ora se debruçando sobre o aspecto da despossessão, como é o caso da primeira (Figura 64), ora trilhando o caminho da pesquisa do adorno indígena como elemento de resistência cultural e afirmação política, em diálogo com a arte contemporânea, vide a segunda exposição (Figuras 65-67).

Figura 64 – Vista parcial da mostra A Queda do Céu, no Paço das Artes, São Paulo, 2015, com a obra Sal sem carne (1975), de Cildo Meireles em destaque.



Fonte: <http://claudiaafonso.hospedagemdesites.ws/?p=1084> Acesso em 28 jan. 2018.

Figura 65 – Vista parcial da mostra Adornos do Brasil Indígena – Resistências Contemporâneas.



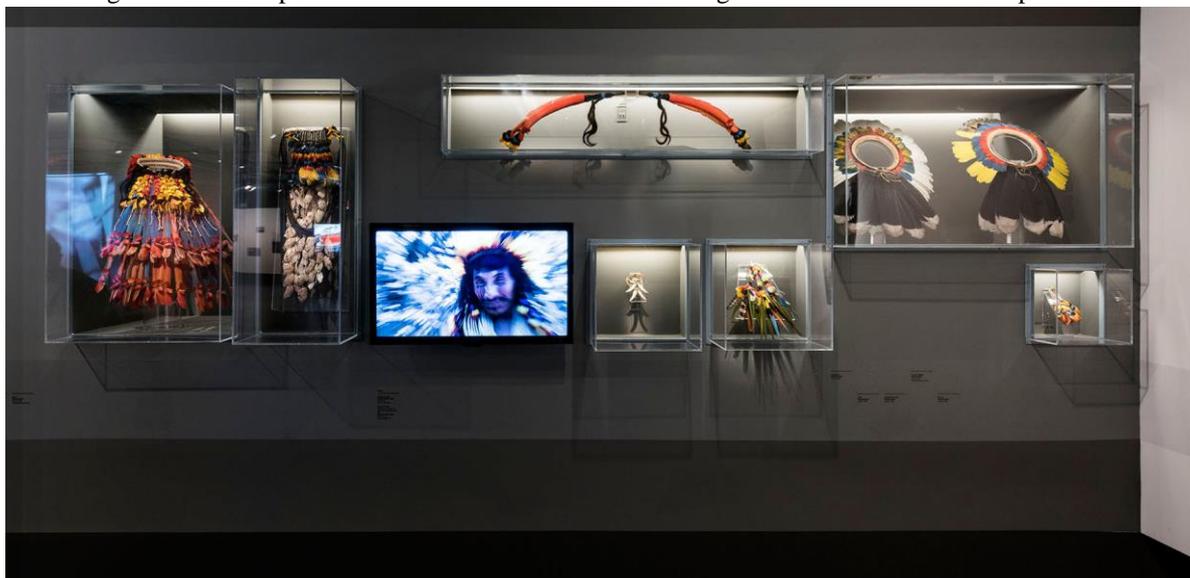
Fonte: <http://metropole.arq.br/expografia/Adornos-do-Brasil-Indigena> Acesso em 28 jan. 2018

É válido notar que a temática vem também sendo tratada por outros curadores. Posso trazer a outra exposição pesquisada, *Histórias Mestiças* como exemplo e, investigando outras linguagens, há o recente trabalho da coreógrafa Lia Rodrigues. Em seu espetáculo de dança contemporânea, *Para que o céu não caia*, que à semelhança da exposição *A Queda do Céu*, é

inspirada pelo livro do xamã Davi Kopenawa, que narra o fim do mundo a partir de uma profecia ianomâmi. O teor político permeia a leitura que sua companhia trouxe para o espetáculo, já que o texto fala da quebra da harmonia no mundo, traduzido pelo grupo como similaridade ao contexto político do país na atualidade. Além disto, contribui para o processo, o fato de os ensaios terem sido realizados na Favela da Maré, no Rio de Janeiro, local que é, de certa forma, um foco de resistência ao esquecimento e abandono; e onde a sede da companhia segue instalada, além da escola de dança voltada à comunidade e que foi criada por Lia. Segundo Moacir, durante toda a nossa vida, escrevemos talvez apenas três textos, que vão se desdobrando ao longo do tempo em torno de questões centrais que nos movem. No seu caso, há as questões de pertencimento que lhe acompanham desde seu retorno ao Brasil, tentando a compreensão de um novo país que se descortinava na década de 1990, mas que ainda hoje suscita indagações e provocações.

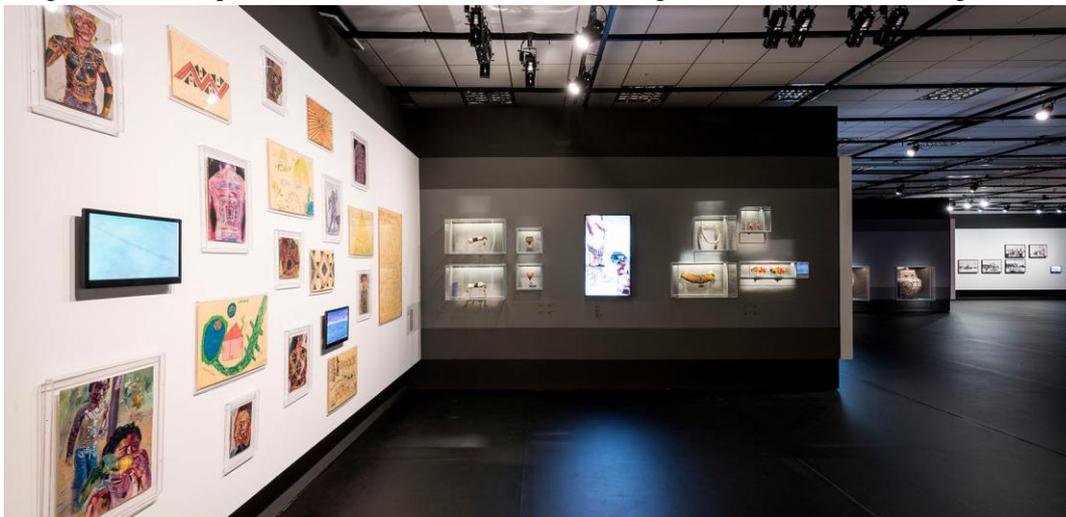
Vale ressaltar aqui o papel fundamental da pesquisa em Moacir, que antes de auto definir-se como curador, utiliza o termo pesquisador, cujo trabalho, segundo suas próprias palavras, pode se desdobrar ou materializar-se na forma de seminários, textos e mesmo exposições de artes visuais.

Figura 66 – Vista parcial da mostra Adornos do Brasil Indígena – Resistências Contemporâneas.



Fonte: <http://metropole.arq.br/expografia/Adornos-do-Brasil-Indigena> Acesso em 28 jan. 2018

Figura 67 – Vista parcial da mostra Adornos do Brasil Indígena – Resistências Contemporâneas.



Fonte: <http://metropole.arq.br/expografia/Adornos-do-Brasil-Indigena>. Acesso em 28 jan. 2018

5.1 MOACIR E SEUS CÃES SEM PLUMAS

A exposição, segundo o autor, tem uma gênese em suas pesquisas sobre pertencimento, sobre arte e política e continua, de certa forma, em processo. Há como exemplo de relações tecidas com a exposição, os artigos escritos para a revista *Zum*, que tratam de questões como a relação da sociedade com os que estão à margem, enquadrando-se nessa categoria os indígenas, os presidiários, os imigrantes, tendo ainda um olhar para o que ele denomina de linchamentos sociais. A ele interessa saber como a arte contemporânea lida com estas populações e temas. Ele prevê ainda um estudo sobre os loucos, que poderá se transformar em publicação. Outro livro em curso reúne textos dispersos que lidam sobre questões de globalização. Moacir concebeu recentemente uma exposição na FJN sobre a Revolução de 1817, em que pesquisou sobre obras existentes que dialogassem com a questão revolucionária de ontem e de hoje. Outra exposição, inaugurada sob sua curadoria, no Rio de Janeiro, na Favela da Maré, denominada *Emergência*, foi tangenciada por questões da sociedade que se revelam emergentes e que também emergiram nos últimos tempos, versando sobre a política brasileira atual, a questão indígena, a questão negra, a questão de gênero, entre outras. A exposição partiu de um projeto criado para levar exposições de arte contemporânea para a Maré, sem necessariamente propor a inserção de artistas locais, algo que já acontece através de outros projetos no local com esta finalidade. A conexão com a exposição CSP parece aqui clara quando se pensam as questões de despossessão atravessadas pela população desta favela do Rio de Janeiro, ainda que, segundo o curador, a nova exposição não pretendesse reforçar ideias já assimiladas e mesmo

incessantemente combatidas pelos habitantes, tais como violência, racismo, preconceito. Por outro lado, mais do que uma proposição de denúncia, pretendeu demonstrar tais adversidades atravessadas por olhares, de certa forma, mais positivos e esperançosos. Olhares que se utilizam do sensível, presente em formas como a fotografia, a pintura, a instalação, para se justapor a questões presentes nos embates públicos do país e provocar um certo ruído. Segundo Moacir, a exposição é “composta por coro dissonante de vozes que tem menos a pretensão de ser ouvida como discurso organizado e mais a vontade de fazer ruído que inquiete. Inquietação que é a medida sempre incerta do que pode a arte frente à dinâmica da vida” (ANJOS, 2017).

Discorri anteriormente sobre a afinidade do curador com temas associados à política da arte. Tal opção ou partido estético e conceitual foi apontada como tendo sua gênese há muitas décadas. Evoco aqui uma fala do próprio quando discute a consolidação de uma visão e de um discurso acerca da arte brasileira, originado fora do país e que a legitima de uma forma muitas vezes excludente, como herdeira de uma perspectiva modernizante, parceira da arquitetura moderna, da música moderna bossa novista. Se de uma maneira, essa perspectiva difundiu a cultura da nação, por outro lado contribuiu para uma certa hegemonia do que devia ser considerado representativo. Moacir cita o exemplo da edição do Panorama da Arte Brasileira, organizada por Adriano Pedrosa, que teve apenas artistas estrangeiros afetados pela arte e cultura do país. Se a intenção se propunha crítica a um modelo expositivo e mesmo à arte então produzida aqui, o que se viu foi a afirmação do discurso hegemônico, com inúmeras obras evocando a herança neoconcreta brasileira dos anos 1950 ou mesmo outras linguagens contemporâneas como a arquitetura e a música⁴¹. Tais hábitos ou tendências hegemônicas destoam, segundo o curador, da realidade brasileira atual, onde há desigualdade, diferença, sujeira. Portanto, a arte que reflete o lugar deve ser cada vez mais inclusiva e se pautar por tais ruídos e tensões, mostrando de forma realista as questões brasileiras que são pungentes, como as questões raciais, sexuais, questões do cotidiano como a violência, as drogas; de uma forma que não poderia ser dita por outro campo. A arte como veículo e discussão de mundo a partir de si própria, sem reproduzir uma fala existente, que prescinde da própria arte.

A exposição *Cães sem Plumas* reunia obras de vinte e cinco artistas e se propôs a demonstrar modos de representação das situações de despossessão na arte contemporânea brasileira. Foi inspirada, dentre as já citadas fontes e pesquisas prévias, pelo poema de João

⁴¹ A fala do curador foi extraída de sua participação do IV Diálogos Internacionais de Artes Visuais, promovido pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) - UFPB/UFPE, em agosto de 2015 e cujo tema foi Arte e Política.

Cabral de Melo Neto, *O Cão sem Plumas*, que narra, pelo modo característico da linguagem do escritor, a vida dos que habitam próximo ao rio Capibaribe, no Recife. São os ribeirinhos urbanos que, distante de uma visão idílica de contato com a natureza, encontram-se em um ambiente de penúria, de ruínas e de estagnação. Deste modo, o curador relaciona estes “cães” – que, na poesia de João Cabral, são os habitantes deste local – com todos aqueles que sofrem exclusão, descaso e que vivem onde a humanidade lhes é subtraída (ANJOS, 2014). Nessa classificação, entram os indígenas, os loucos, presidiários, moradores de rua, os pobres, os negros, os homossexuais e todos que são, de muitas formas, desassistidos. No que o curador denomina de representação das sobras, a exposição não se pretende completa nem tampouco conformada com a situação retratada em si mesma. Como ele mesmo afirma, “é uma aposta na potência, de emancipação contida nos pequenos ruídos e gestos de que a arte é tecida”.

Partindo do princípio de exibir obras de artistas que, através de suas narrativas, expressam as condições destes despossuídos, o curador selecionou trabalhos variados, expostos não por tipologias ou por organização temática, mas sim organizados conforme a disposição espacial da galeria e do museu. Dentre os nomes escolhidos, aparecem os de Antonio Dias, Armando Queiróz, Berna Reale, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Eduardo Coutinho, Gil Vicente, João Castilho, Jonathas de Andrade, José Rufino, Marcos Chaves, Maria Thereza Alves, Matheus Rocha Pitta, Paula Trope, Paulo Bruscky, Paulo Nazaré, Regina Parra, Rosângela Rennó, Thiago Martins de Mello e Virgínia de Medeiros. Tais artistas têm incluídas na exposição obras de suportes diversos, como a pintura, vídeo, instalação, *site-specific*, sendo a despossessão o fio condutor que une o conjunto (Figuras 68-71):

Figura 68 – Vista parcial da mostra Cães sem Plumas com a obra Fábula do Olhar (2013), da artista Virginia de Medeiros, em destaque.



Fonte: http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3477:exposicao-qcaes-sem-plumasq-entra-em-cartaz-dia-23-de-abril&catid=99:noticias&Itemid=877. Acesso em 28 jan. 2018

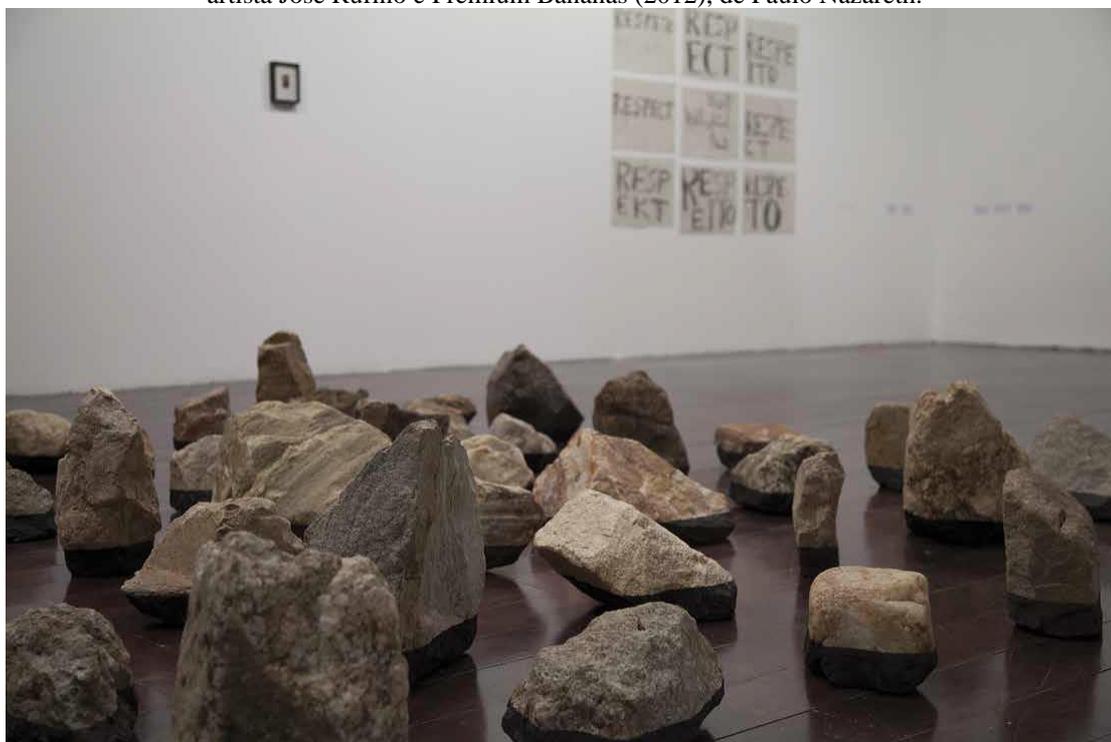
Figura 69 – Obra Lexicon Silente (2013), do artista José Rufino.



Fonte: <http://artecriticas.blogspot.com.br/2013/11/caes-sem-plumas-por-lais-moura.html>

Acesso em 28 jan. 2018

Figura 70 – Vista parcial da mostra Cães sem Plumas com destaque para a obra Lexicon Silente (2013), do artista José Rufino e Premium Bananas (2012), de Paulo Nazareth.



Fonte: Catálogo da mostra cedido pelo curador Moacir dos Anjos.

Figura 71 – Vista da mostra Cães sem Plumas, com as obras Malecontro (1980-1989) e fotografias da série Juqueri (1963), de Claudia Andujar.



Fonte: Catálogo da mostra cedido pelo curador Moacir dos Anjos.

Dos Anjos, cita em ensaio realizado posteriormente, que a exposição pretendia ainda dialogar com o fato de a arte contemporânea brasileira não tratar suficientemente destes temas, decerto por não lhes enxergar como dignos de interesse. Discorre ainda sobre a relevância das artes visuais brasileiras no mercado, posto que é notório o valor com que certas obras de arte são comercializadas em leilões, feiras e galerias de arte, criando assim, um paralelo entre o dinamismo econômico deste campo, sua pujança e a forma como a arte contemporânea lida ou representa as situações de desigualdade social tão explícitas como as que vivem as populações desprotegidas e desacompanhadas de ganhos, de leis e de direitos (ANJOS, 2015).

No decorrer do estudo, travei contato com uma série de artigos curtos que expunham ou divulgavam a mostra CSP. Contudo, em uma única resenha crítica, chamou-me a atenção o olhar negativo em relação à concepção da exposição, bem como a algumas das obras escolhidas. Refiro-me ao artigo escrito pela curadora, recém falecida, Elvira Vigna, que em seu blog, *Études Lusophones*⁴², inicia o texto com a frase “Não gosto”. Ao longo de sua análise, ela critica o caráter de representação, que ao seu ver, está atrelado à exposição e, assim, é incapaz de incluir os excluídos de que trata. Parece incomodá-la também a mostra estar situada em uma galeria reconhecida e “chique” de São Paulo, distante, pois, do universo destes mesmos excluídos, que só seriam de fato incluídos se fossem participantes e não apenas personagens das obras dos artistas renomados ou como ela mesmo frisa, os “nomões” da arte contemporânea. Citando sua própria visão, os excluídos “precisariam participar, eles, de experiências estéticas transformadoras”. Ela cita ainda o que a incomoda e a conforta em certas obras, a despeito dos trabalhos de Paulo Bruscky e Virgínia de Medeiros, respectivamente. Se no primeiro, existe o ato que reforça o anonimato, por conter a assinatura do artista consagrado em uma foto de um desconhecido, nas fotografias tratadas pela artista, há algo de empatia, de “compartilhamento de histórias” que nos modificam, segundo Vigna. Antes de pretender qualquer defesa à exposição, posso evocar as palavras do próprio curador, que em texto no catálogo, assume que a mostra trata de “modos de representar situações de despossessão” e que parte de uma escolha de temas brasileiros, sobre os quais, com frequência, se cala. Percebo já aqui, pois, um partido estético e curatorial relevante. Se algumas obras são mais contundentes ou mesmo mais potentes na maneira com que representam as questões escolhidas é um fato que parece escapar ao intento principal da curadoria, que inclusive reitera a não conformação frente aos temas

⁴² O blog e o referido artigo, encontram-se no endereço: <http://etudeslusophonesparis4.blogspot.com.br/2013/10/comendo-os-excluidos.html>. Acesso em 16 out. 2017.

tratados. Mais importante ao meu ver é o que dos Anjos diz sobre: “A representação das sobras se ancora, portanto, em uma relação inconclusa de aproximação e confronto com a alteridade, o que não a torna menos urgente e necessária”. Posso ainda evocar um entendimento absolutamente particular do que Rancière traz em sua obra, *A Partilha do Sensível*, quando explica o regime representativo das artes, associando-o à visibilidade ou autonomização dessas mesmas artes (RANCIÈRE, 2009, p. 31-33). O autor fala ainda do regime estético, que desobriga a arte de qualquer regra ou hierarquia de temas, gêneros e artes. Tornar, pois, visível um conjunto de temas sociais não suficientemente tratados através de obras de arte é, pois, operar em sintonia com um regime representativo-estético e ainda ético da arte. Trago ainda o mesmo autor em sua obra *O Espectador Emancipado*, quando analisa a arte e sua relação com o que ele trata de “eficácia do dissenso”. O dissenso está, pois, não apenas no conflito entre as sensorialidades, mas nos modos de representação e de entendimento destes. Uma exposição que trata de tais temas abordados anteriormente não se pretende uma mostra política, com fins sociais, porque não pretende incluir os excluídos e despossuídos, mas provocar ainda mais conflito em quem os enxerga (RANCIÈRE, 2012, p. 59). Moacir dos Anjos, em artigo sobre o artista chileno Alfredo Jaar em que aborda, especificamente, sua obra, *Untitled (Newsweek)*, de 1994, fala sobre a importância de um tipo de representação alternativa, das sobras, ou “um tipo de representação, portanto, que reclama a condição de alguém para quem é ninguém” (ANJOS, 2015)⁴³.

Se tratamos anteriormente das questões relacionadas à autoria e à poética curatorial, percebe-se em Moacir dos Anjos uma fidelidade a processos investigadores que lançam luz sobre formas de representar o país em sua totalidade e através de seus amplos processos desiguais de sociabilidade. Se, em CSP, o tema era proposto pelas noções de exclusão e falta, em outra proposta expositiva, desta vez, como convidado a assinar a edição do Panorama da Arte Brasileira, no MAM, em 2007, ele se pautava pelas questões das tradições locais ou sotaques e da gambiarra, esta última não apenas como partido estético já reconhecido, mas sim pelo que cada obra evocava de intraduzibilidade, de incomunicabilidade, de silenciamento, ainda que em alguns casos, os artistas se utilizassem da precariedade em suas formas e materiais. O que o curador teve o intento de realizar foi um recorte do momento sociopolítico que o país vivia, à luz de produções artísticas que, antes de promoverem um deleite estético ou

⁴³ O curador Moacir dos Anjos, organizou a exposição do artista chileno Alfredo Jaar, intitulada *Outros Pensam*, na Galeria Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), no Recife, entre dezembro de 2016 e abril de 2017. Nela estavam, além de outras obras, a citada neste trabalho, *Untitled (Newsweek)*, de 1994.

um apaziguamento, provocava a tensão e o ruído. Percebo, então, que esta parece ser, desde sempre, uma espécie de marca, de assinatura do curador, que, antes de pretender aprisionar as obras de suas exposições em conceitos predefinidos e estanques, tem consciência do atravessamento que elas provocam nos diversos contextos em que foram produzidas e nos caminhos que elas percorrem.

Não à toa, algumas obras parecem ser parte de seu repertório conceitual e poético, surgindo em mais de uma proposta expositiva, seja como parte da pesquisa ou mesmo quando instaladas na exposição. Pode-se citar a xilogravura do artista Oswaldo Goeldi, *Rua Molhada*, de 1937, exibida em CSP e presente no texto de abertura do catálogo expositivo da mostra *Contraditório*, em 2007. Posso ainda fazer uma associação com uma exposição mais recente, concebida por dos Anjos, que foi a mostra *As Bandeiras da Revolução: Pernambuco 1817-2017*, que parte de uma pesquisa sobre a revolução pernambucana, mas que, ao contrário de uma mostra histórico-retrospectiva, atualiza a questão revolucionária, tão latente no Brasil atual, justamente por um símbolo ou suporte que vem a ser a bandeira (Figura 72):

Figura 72 – Gravura do centenário da revolução republicana em Pernambuco, bandeira da república de 6 de março de 1817.



Fonte: <<http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/47881>>. Acesso em 28 jan. 2018.

É uma mostra pequena, compacta, resumida ao ambiente intimista da Galeria Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. Ainda assim, é potente por expressar nossa incapacidade de obter condições de igualdade, por demonstrar que ainda são necessárias muitas bandeiras que assombrem a paisagem estabelecida e conformada da sociedade brasileira.

6 CONCLUSÕES E INCONCLUSÕES

Ser demasiado consciente do que se faz não vai justamente impedir ou distorcer a atividade criadora?

Renè Passeron (2004)

A pesquisa buscou traçar um paralelo entre duas propostas expositivas, encontrando possíveis pontos de contato, além de um encontro com as convergências e diferenças nos métodos e práticas dos curadores estudados. O fio condutor inicial foi o questionamento sobre de que forma a curadoria atua como mediadora do processo artístico e se pode ser também coautora. A essa análise e suposições, foram somadas várias outras nuances que enriqueceram o entendimento sobre a curadoria e sobre a arte contemporânea de maneira geral.

Um primeiro recurso da pesquisa foi contextualizar a curadoria, traçando um breve histórico da atividade até os dias atuais. Percebeu-se a importância do curador como alguém dotado de sensibilidade para criar vínculos entre as diversas poéticas envolvidas na arte ou, de uma maneira mais específica, em um projeto expositivo, sendo este o papel da curadoria na arte contemporânea. Quando digo projeto, não desejo reduzir a atividade curatorial à exposição de obras em um determinado contexto ou espaço, pois ela não se encerra aqui. Pelo contrário, envolve uma articulação ampla de saberes, de desejos, entre diversos atores, em consonância com os anseios da sociedade. Para Moacir dos Anjos (TEJO, 2011, p. 61), o papel da curadoria é, pois, “estabelecer sentidos provisórios para uma determinada produção artística; fazer essas aproximações contingentes, ressaltar sentidos possíveis das obras, estabelecer diálogos, criar âncoras, contextualizar”.

Quando se delineou na pesquisa preocupações sobre certos limites para uma curadoria não se sobrepôr às obras, levou-se em consideração de que forma os curadores pesquisados privilegiam o contato com os artistas, estabelecendo um constante diálogo a fim de diluir possíveis fronteiras ou questões de poder envolvidas na relação curador-artista. Assim, foi percebido que tanto Adriano Pedrosa quanto Moacir dos Anjos promovem a interação com os artistas de uma maneira que, entre conversas, residências, seminários, haja uma troca de conhecimento e de experiências. Ambos são conscientes que a arte atual necessita se guiar por novos modelos, formatos, visões e linguagens ou – como Jens Hoffmann (2004 p. 19) aborda

quando fala sobre a curadoria como uma obra de arte – por modelos de exposição que “despertam construtivamente um *insight* crítico sobre assuntos relacionados à arte e à sociedade”. Essa acepção faz mais sentido, quando se analisam as duas propostas expositivas tratadas neste trabalho, *Histórias Mestiças* e *Cães sem Plumas*.

Uma consideração a ser feita: na pesquisa se observou como os curadores parecem estar envolvidos em seus entornos. Isso se mostra por eles proporem pesquisas, estudos, publicações e conseqüentemente, exposições tangenciadas por questões políticas atuais e de relevância para a sociedade, tais como, mestiçagem; descolonização; despossessão; sexualidades; questões de gênero. Pode-se vislumbrar a importância social da curadoria dentro do sistema global da arte ou, como Gerardo Mosquera (2014, p. 330) afirma, “curadores tem de responder à amplitude global contemporânea”. Falando ainda sobre a rede que permeia a atividade curatorial, evoco as palavras de Ricardo Basbaum (2015, p. 48), quando vê a curadoria como “uma ampla prática laboratorial formativa em que se poderia experimentar, de modo direto, o deslocamento entre os diversos papéis e o desenvolvimento de ações híbridas de problematização e investigação”.

Ao traçar anteriormente um questionamento acerca dos conhecimentos que podem ser compartilhados quando se projetam exposições, percebo que são diversos e não obedecem a nenhuma lógica específica. Constitui-se um campo aberto para diferentes formas de apreensão e significação e que se forma de acordo com a maneira como as relações sociais e políticas estão em curso, em um determinado tempo e lugar.

Isto ficou mais evidente quando, no decorrer da pesquisa, fui confrontado com questões da sociedade que lidavam diretamente com a arte e com a curadoria, um campo que ainda se encontra em formação, como processo histórico. Refiro-me ao que nomeei como curadoria sob censura, quando curadores e artistas foram postos à prova, com certos setores da sociedade que rejeitaram e censuraram suas proposições. Como Paulo Herkenhoff, em Tejo (2011, p. 62) enxerga, a curadoria se dá como processo histórico e processo crítico, trazendo à luz o que está recalcado. No caso da sociedade brasileira, percebe-se como temas como religião e sexualidade se encontram ainda recalcados. Os curadores aqui pesquisados, tiveram participação direta nos acontecimentos, ora porque se manifestaram publicamente, ora porque tiveram seu trabalho atingido pelos fatos recentes citados.

No que concerne à curadoria como poética, percebo que o próprio ato de estabelecer vínculos ou mesmo dissenso, caracteriza o ato curatorial poético. Um ato que se expande para a compreensão da obra de arte na forma de uma linguagem, um discurso. Uma forma em que o conhecimento simbólico pode ser revelado, não sem trauma ou feridas. Uma poética curatorial,

pois, que ultrapassa a simples representação do mundo, que questiona constantemente a própria curadoria e que por fim se utiliza de um diálogo constante entre artistas, estabelecendo uma relação horizontal de saberes, o que observamos ser uma prática utilizada pelos curadores. Um exemplo que ilustra bem esta afirmação é a pesquisa de ambos na literatura como fonte para suas poéticas. Cito aqui Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias evocando o poeta Jorge de Lima para a Bienal de São Paulo (2010) e também Adriano Pedrosa e Ivo Mesquita acenando para os escritores Jorge Luís Borges e Miguel de Cervantes para a mostra *F(r)icciones* (2000).

Faço ainda uma consideração final sobre curadoria na arte contemporânea e suas poéticas, que é o fato de ser este um campo aberto não só a múltiplas interpretações como investigações, uma vez que é novo e que se apresenta com diferentes afecções na sociedade, reagindo aos mais variados contatos e atritos. Trago ainda uma citação de Paulo Herkenhoff (2011), para quem “a curadoria se dá em diversas instâncias, ela torna visível, ela aponta para tecidos culturais, ela produz uma arqueologia do saber”.

Concluo por fim, com este trabalho. Que ele se ramifique em estudos futuros para que possa jogar luz sobre o que ainda não foi dito, não foi revelado, mas pode ter sido vivido.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. 91 páginas. ISBN 978-85- 7897-005-5.
- ANJOS, Moacir dos. **Arte Bra Crítica**, Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro: Automática, 2010.
- ANJOS, Moacir dos. Cães sem Plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira. **Lua Nova** [online], v. 96, São Paulo. p. 163-175, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n96/0102-6445-1n-96-00163.pdf>. Acesso em 06 jun. 2016
- ANJOS, Moacir dos. **EMERGÊNCIA**. Projeto de exposições Travessias. 5 ed. Disponível em: <<http://2017.travessias.org.br/exposicao/>>. Acesso em 22 out. 2017.
- ANJOS, Moacir dos. Moeda e Arte no Mundo Moderno. In: KOURY, Mauro G. Pinheiro. (Org.). **Antropologia da Emoção. Ensaios Críticos**. Petrópolis: Vozes, 2004. 155 p.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 (Coleção mundo da arte).
- ARGAN, Giulio Carlo. As Fontes da Arte Moderna. **Novos Estudos CEBRAP**. Nº 18. Pp 49-56. São Paulo, 1987.
- BASBAUM, Ricardo. Trabalho de arte/Evento curatorial. **Revista Poiésis**, n.26, p. 41-50, dezembro de 2015.
- BISHOP, Claire. Dis-encounters. **Revista Exhibitionist**. Maio de 2015. Disponível em: <<https://tmtxt.files.wordpress.com/2013/10/exhibitionist-june-2015-historias-mesticas.pdf>>. Acesso em 04 set. 2017.
- CARVALHAES, Maria Helena. Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Ano 1, v.1. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2008.
- CASANOVA, Marco Antonio. Apresentação à edição brasileira in: Gadamer, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Arte de Expor: curadoria como expoesis**. São Paulo, Editora Nau, 2014.
- CASTRO, Manuel Antônio. **Apresentação: a arte, o originário e a verdade**. In:
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

CHERIX, Christophe. Prefácio. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve História da Curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. **As Funções do Curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM**. Catálogo do Grupo de Estudos sobre Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Exposições organizadas em 1998. São Paulo, 1999.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 15-41.

DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

FARIAS, Agnaldo. ANJOS, Moacir dos. **Há sempre um copo de mar para um homem navegar**. Catálogo da 29ª Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

FERRAZ, Marcos Grispum. Os cães sem plumas do Brasil. **Revista Brasileiros** [online], abril de 2013. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2013/10/os-caes-sem-plumas-do-brasil/>>. Acesso em 24 jan. 2017.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecilia. (org.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Colonial unconscious on display. The exhibitionist**. No. 11. Journal on Exhibition Making. Jul./2015. p. 34 – 48. Disponível em: <<https://tmtxt.files.wordpress.com/2013/10/exhibitionist-june-2015-historias-mesticas.pdf>>. Acesso em 04 set. 2017.

GRIMME, Karin H. **Impressionismo**. Colônia: Editora Taschen, 2009.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Ano 1, v.1. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2008.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. **Revista Concinnitas**. Ano 5, n. 6, jul. 2004.

HOFFMANN, Jens. **Curadoria de A a Z**. Tradução de Joao Sette Camara. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

- KISSANE, Erin. The curate and the curator. **Incisive nu**. 29 jul. 2010. Disponível em: <<http://incisive.nu/2010/the-curate-and-the-curator/>>. Acesso em 03 jul. 2016
- LAGNADO, Lisette. As Tarefas do Curador. **MARCELINA - Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Ano 1, v.1. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2008. P. 8-19. ISSN 1983-2842
- LEENHARDT, Jacques. Crítica de Arte e Cultura no Mundo Contemporâneo. A Palavra e a Imagem. **Revista do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- LEIRNER, Sheila. **Catálogo da 18ª Bienal de São Paulo: Introdução**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- LEIRNER, Sheila. **Masp, um mau exemplo para o povo brasileiro**. Blog Arte, aqui e agora. Disponível em: <<https://sheilaleirnerblog.wordpress.com/2017/10/24/masp-um-mau-exemplo-para-o-povo-brasileiro/>>. Acesso em 24 out. 2017
- MARTINHO, Tetê. Histórias Mestiças: Narrativas e cruzamentos de épocas e culturas que partem de um olhar pós-colonial não acadêmico. **Revista Brasileiros**, 2014. Disponível em: <<http://old.brasileiros.com.br/2014/08/historias-mesticas/>>. Acesso em 09 out. 2017
- MATOS, Diego Moreira. **Curador e arquiteto em diálogo: os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/Universidade de São Paulo, 2009.
- MOSQUERA, Gerardo. Além da Antropofagia: Arte, Internacionalização e Dinâmica Cultural. In: PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). **Histórias Mestiças**. São Paulo: Cobogó, 2014. p. 328-338.
- MOSQUERA, Gerardo. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014.
- MOSQUERA, Gerardo. **Entrevistas: volume 6**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, Belo Horizonte, MG: Instituto Cultural Inhotim, 2012.
- MUSEU DE ARTE MODERNA ALOÍSIO MAGALHÃES (MAMAM). **Cães sem plumas**. Por Moarcir dos Anjos Exposição 23 de abril a 6 de julho de 2014. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2014.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro. Cobogó, 2014. 216 pp.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve História da Curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- PASSERON, René. **A poiética em questão**. Tradução Sonia Taborda. Porto Arte Revista de Artes Visuais. v.13, n.21, p.9-15, jul-nov.2004. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS,

2004. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27885/16492> acesso em 15 ago. 2017.

PASSERON, René. Da Estética à poiética. **Porto Arte Revista de Artes Visuais**. v.8, n.15, p. 103-116, nov.1997. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27744/16346>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

PEDROSA, Adriano. **Mamoyguara Opa Mamó Pupe**. 31º Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

PEDROSA, Adriano. SCHWARCZ, Lilia. (org.). **Histórias Mestiças**: antologia de textos. São Paulo: Editora Cobogó, 2015[2014].

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. 33ª Bienal de São Paulo não será temática, terá menos artistas e tentará ser mais compreensível. Pérez-Barreiro ainda proclama o fim da era do curador-autor. Entrevista a Márion Strecker. **Revista Select**, abril de 2017. Disponível em: <<http://www.select.art.br/gabriel-perez-barreiro/>>. Acesso em 15 abr. 2017.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RUBER, Hans Dieter. Artists as Curators – Curators as Artists? In: TANNERT, Christoph; RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea**: precursores, conceitos e campo artístico. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2010.

TISCHLER, Ute. **Men in Black**: Handbook of Curatorial Practice. Frankfurt: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2004. p. 125-127.

RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea**: precursores, conceitos e campo artístico. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2010.

PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia (orgs.). **Histórias Mestiças**: catálogo. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2015. 384 pp. ISBN 978-8560965731

SCHWARCZ, Lilia. Mostrar um presente repleto de passado é a melhor maneira de estabelecer o diálogo. Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada, pag. C4, 12 out 2017.

SERTORIO, Patrícia Valeria. **Relações entre arte e público no MASP**: um olhar do presente em direção a 1970. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2012.

SOUSA, Cinara Barbosa de. **O dispositivo da curadoria**: entre seleção, conceito e plataforma. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Artes, 2013.

TEJO, Cristiana. Panorama do Pensamento Emergente. (coord.); colaboração de Ana Maria Maia e Felipe Querette. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**. The Solomon R. Guggenheim Museum: Nova York: 1979, p. 268. In: ROSENTHAL, Dália. **Joseph Beuys**: o elemento material como agente social. ARS (São Paulo), São Paulo, v.9, n. 18, p.110-133, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n18/v9n18a08.pdf>>. Acesso em: 5 Mar. 2017.

VOORHIES, James. **The Future is now**. Disponível em: <<http://www.bureauforopenculture.org/images-pub/catalog-FU-web.pdf>>

ZAMBONI, Sílvio. **A Pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

ANEXO A – INFORMAÇÕES NA INTERNET

ARTLEAKS. **Open Letter on the Future of Documenta (Kassel, Germany)**. ArtLeaks. 15 jan. 2018. Disponível em: <<https://art-leaks.org/2018/01/15/open-letter-on-the-future-of-documenta-kassel-germany/>> Acesso em 28 jan. 2018

CAETANO, Maria do Rosário. Fest Brasilia – filme de Daniela Thomas é duramente questionado em debate. **Revista de cinema** [online]. 17 de set. de 2017. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2017/09/fest-brasilia---filme-de-daniela-thomas-e-duramente-questionado-em-debate/>>. Acesso em: 20 out. 2017

COTTER, Holland. Sexuality in Modernism: The (Partial) History. Washington, **Art Review do New York Times** [online], 20 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/12/11/arts/design/11hide.html>>. Acesso em 20 dez. 2017.

D'ANGELO, Helô. “É polêmico dar nome aos bois, mas é nossa luta”, diz membro de banda censurada na TV Cultura. **Revista cult** [online]. 20 abril de 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/banda-alafia-censura-tv-cultura/>> Acesso em 23 out. 2017.

TV SENADO. **CPI dos Maus-Tratos – Audiência pública – 04/10/2017**. 2017. (01:01:56). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BuC2gMVg-HU&ab_channel=TVSenado

FRIEZE. Censorship in Brazil: five responses. **Frieze**. Features. 20 nov. 2017. Disponível em: <<https://frieze.com/article/censorship-brazil-five-responses#Schwarcz>>. Acesso em 20 dez. 2017.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. **Exposição Cães sem Plumas**. Disponível em: < <https://www.fundaj.gov.br/index.php/area-de-imprensa/3999-mostra-qcaes-sem-plumasq-acontecera-na-fundaj-e-no-mamam>>. Acesso: 06 jun. 2016

GALERIA NARA ROESLER. **Roesler hotel #24 – cães sem plumas [prólogo]**. Exposições. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2013. 11 set. a 14 do nov. de 2013. Disponível em: <<http://www.nararoesler.com.br/exhibitions/15/>> Acesso em: 06 jun. 2016

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Histórias Mestiças**. Exposições passadas. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2014. Disponível em: <<https://www.institutotomieohtake.org.br/expoicoes/interna/historias-mesticas>>. Acesso em: 06 jun. 2016

KISSANE, Erin. The curate and the Curator. **Incisive nu**. 29 de jul. 2010 Disponível em: <<http://incisive.nu/2010/the-curate-and-the-curator/#note-661-1>>. Acesso em 01 jul. 2016
Sobre o significado de curadoria na Roma antiga, disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Curatores.html
com excertos de William Smith, D.C.L., LL.D.: *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, London, 1875. Acesso em 03 jul. 2016.

MASP. Museu de Arte de São Paulo – MASP. Disponível em <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=281&periodo_menu>. Acesso em 30 jan. 2017.

FREIRE, Cristina. **Por um museu público – tributo a Walter Zanini**. 50 MAC. 3 dez. 2013 – 1 fev. 2015. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo Ibirapuera (MAC USP Ibirapuera), 2013. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%70ES/2013/zanini/home.htm>>. Acesso em 30 jan. 2017

BERNARDINI, Carla.. **Etching showing the so called Museo Cospiano in Bologna**. Discover Baroque Art. Database. Disponível em: < http://baroqueart.museumwnf.org/databas e_item.php?id=object;BAR;it;Mus12_B;25;en>.

MASP. **A Mão do Povo Brasileiro 1969-2016**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, 2016. Disponível em: < <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>>. Acesso em 20 mar. 2017

MASP. Histórias Afro-Atlânticas. **Oficinas**. 20 a 21 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://maspinscricoes.org.br/Seminarios/detalhes/165>>. Acesso em: 17 out. 2017

TRAVESSIAS. **5: Emergências**. Realizada na Favela da Maré. Disponível em: < 2017.travessias.org.br/exposicao/>. Acesso em 22 out. 2017

ANEXO B – CATÁLOGOS

A queda do céu: catálogo/Moacir dos Anjos (curadoria). Sesc Rio Preto, Paço das Artes, 2016.

Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas. São Paulo: Sesc, 2017

Adriana Varejão: histórias às margens. Adriano Pedrosa (curadoria e texto). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

Arte da França: de Delacroix a Cézanne. / Curadoria, Adriano Pedrosa, Eugênia Gorini Esmeraldo, Fernando Oliva, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2015.

Arte na Moda: coleção MASP – Rhodia. / Curadoria, Adriano Pedrosa, Patrícia Carta, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2015

Artevida: catálogo / Adriano Pedrosa, Rodrigo Moura. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Cobogò, 2015.

Caderno Sesc_Videobrasil: Pertença / Organização editorial de Moacir dos Anjos. São Paulo: Edições Sesc, n.8, 2012.

Cães sem Plumaz. Moacir dos Anjos. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2013. <http://arteref.com/wp-content/uploads/2013/11/PREVIEW-_-GNR-_-CSP_low-res.pdf> Acesso mar. 2016

Catálogo da 18ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

Catálogo da 24ª Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar / curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

Documenta (13) / The Guidebook 3/3. Catálogo publicado por Hatje Cantz Verlag, Alemanha, 2012. 538 p.

Histórias Mestiças: catálogo / organização Lilia Moritz Schwarcz, Adriano Pedrosa. 1. ed., Rio de Janeiro: Editora Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

Mamoyguara Opa Mamo Pupe. 31º Panorama da Arte Brasileira. Adriano Pedrosa (curadoria): Adriano Pedrosa. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

Panorama da Arte Brasileira 2007: Contraditório. Curadoria de Moacir dos Anjos. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

Política da Arte / Moacir dos Anjos; curadoria e textos. – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte – MECA, Coordenação de Artes Visuais, 2014.

Projeto Trajetórias 2003-2010. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2013.

The Catalogue to the 12th Istanbul Biennial. Jens Hoffmann e Adriano Pedrosa (curadoria). Istanbul: Istanbul Foundation for Culture and Arts; Yapi Kredi Publications, 2011.