

Isabelle Bardus

Santo André, Brasil, 1985 -

*Exposição como obra:
fronteiras da curadoria
contemporânea, 2016*

Tinta sobre papel

Orientação Prof Dr Cauê Alves

FAVOR NÃO TOCAR NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH THE ARTWORKS]

Monografia apresentada ao curso de especialização
Arte: crítica e curadoria da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo para a obtenção do título de
Especialista em Crítica e Curadoria de Arte, 2016.

OBRIGADA!	2
INTRODUÇÃO	3
1 PANORAMA	9
UM FIO CONDUTOR... ..	9
PEQUENA QUERELA	16
CONTRAPARTIDAS	20
NO BRASIL	22
DE ZANINI.....	22
DE FREDERICO	24
DE SHEILA	27
2 NOTITLE	31
CURATED BY ARTISTS	31
3 A MÃO NADA INVISÍVEL	42
TUDO TEM LIMITE?.....	42
O EFEITO DO CAOS	48
EM FIM	58
BIBLIOGRAFIA	63

OBRIGADA!

Agradeço à minha família pela compreensão de minhas ausências e estímulo a continuar nos estudos; principalmente à minha mãe, Maria Joana, por realizar a revisão e por ter me iniciado desde a tenra idade ao mundo dos livros e do conhecimento. Aos meus professores do curso, por me apresentarem de maneira mais profunda e fascinante a um mundo por mim já admirado. Ao meu companheiro Demócrito Manguiera Nitão Júnior pela ajuda, conversas, apoio e carinho em todas as horas. Ao meu orientador, Cauê Alves, pela atenção, observações valiosas e por acreditar no meu trabalho.

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa aborda a questão do curador como autor, tendo a exposição como obra. Em complemento a isso, também investiga os conflitos e consequências que essa questão suscita no campo teórico e prático no mundo das artes para artistas, curadores e público.

O debate sobre as relações e produções de artistas e curadores é motivo de controvérsia e conflito desde o surgimento da curadoria independente (Documenta 5, 1972). A partir de então, a figura do curador ganhou destaque no mundo das artes, principalmente com a expansão do significado do fazer curatorial. O ofício de curador mudou muito ao longo do tempo. Dentro de suas funções primordiais, destacavam-se a preservação, a seleção para aquisição de novas obras, a produção intelectual em relação à história da arte e finalmente a organização de exposições. *“Essa é a tarefa que em grande parte passou a definir a prática contemporânea; é até possível dizer que um neologismo se faz necessário, de tão completamente que o curador como (...) organizador de exposições, se afastou do papel tradicional de cuidador.”*¹ Sua atuação passa a não ser mais restrita ao âmbito dos museus, mas funde-se a várias funções e adquire uma autonomia que antes era somente atribuída aos artistas.

Fala-se hoje sobre curador-artista, ao considerar a exposição como uma obra com autoria e criação. Mas várias são as consequências acarretadas por definições como esta, principalmente em relação aos artistas, que muitas vezes não aceitam o papel do curador. Os curadores foram (e são) acusados pelos artistas contemporâneos de serem soberanos, terem muito poder e às vezes

1 OBRIST, Hans Ulrich. Caminhos da Curadoria. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p. 39.

maior importância do que eles próprios e suas obras de arte, utilizando a arte para ilustrar suas próprias teorias. Como grande exemplo podemos citar Harold Szeeman. Considerado o primeiro curador independente, é visto como soberano, centralizando o poder em suas mãos nas exposições que realizou. Distinto dos artistas, é acusado de criar exposições com foco somente na sua autoria, considerando a exposição como uma imagem de um único ponto de vista² (que é o seu, é claro). Desta forma, é possível observar os conflitos de atuação do curador na realização de exposições.

As exposições tornaram-se um lugar privilegiado do curador e também uma vitrine para os artistas. Elas são o principal meio de divulgação e legitimação das obras de arte diante do sistema artístico atual. Na contemporaneidade, o campo expositivo aprofunda-se e se torna o lugar privilegiado onde dá-se o desenvolvimento de pontos importantes da prática curatorial. Nela, a curadoria funde-se com a crítica e se torna um gerador de possibilidades. E são essas possibilidades que dão espaço para o surgimento de propostas de autoria curatorial, as quais serão analisadas nos próximos capítulos.

A bibliografia existente sobre o assunto é escassa, e concentra-se principalmente em artigos de autores estrangeiros. Hans Ulrich Obrist, através de alguns livros como “Caminhos da Curadoria” e “Uma breve História da Curadoria” aborda de forma lateral o assunto ao narrar suas experiências curatoriais e também ao entrevistar e investigar curadores pioneiros. Ao ler tais relatos é possível identificar tendências e caminhos seguidos principalmente por curadores europeus e norte-americanos no âmbito da curadoria independente e

2 RICHTER, Dorothee. Artists and Curators as Authors: Competitors, Collaborators or Teamworkers?. *In: Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press, 2012. p. 233.

também na criação dentro do fazer curatorial. Ele traça um panorama mais geral, voltado para a história e experiências que apontam um pouco no sentido de autoria, mas sempre frisando o protagonismo dos artistas e suas obras.

Boris Groys, através de alguns artigos, aborda a questão da autoria diante do surgimento das instalações artísticas e faz um paralelo ao trabalho do curador. A arte contemporânea é, de acordo com Groys, uma arte expositiva, ou seja, ela é definida por uma identidade entre criação e seleção. Desde Duchamp, para Groys, selecionar uma obra de arte é a mesma coisa que criar uma obra de arte³. Para ele, a ação do artista contemporâneo de selecionar e combinar em uma instalação pode ser comparada à ação do curador, pois as exposições são o resultado de projetos curatoriais individuais, decisões e ações⁴. É um dos poucos autores que trata de tal tema com mais profundidade e por isso causa grande impacto no debate crítico. Uma discussão acalorada aconteceu entre ele e Claire Bishop, cujo texto "*What is a curator*"⁵ é uma resposta a um artigo escrito por Groys. Claire faz uma contraposição ao pensamento dele e identifica no contemporâneo a diluição das fronteiras entre artistas e curadores, principalmente depois do advento das instalações.

As opiniões são diversas, e muitas vezes se contrapõem de forma sutil, como é possível observar em alguns trabalhos de Paul O'Neill. Sua pesquisa⁶ é voltada para investigar o desenvolvimento do discurso curatorial contemporâneo

3 GROYS, Boris. Multiple Authorship. In: Art Power. Cambridge: MIT Press, 2008. p. 93.

4 _____. On the Curatorship. In: Art Power. Cambridge: MIT Press, 2008. p. 50.

5 BISHOP, Claire. What is a Curator? IDEA arts + society, edição 26, 2007. Disponível em: <<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>>, acesso em: 18/09/2016.

6 O'NEILL, Paul. The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987. Tese de PhD. Londres: Universidade Middlesex, 2007.

na Europa e nos Estados Unidos, como o trabalho do curador se dá em tal âmbito e quais as consequências diretas nos envolvidos, como os artistas e suas obras.

No contexto brasileiro, Sonia Salcedo Del Castillo em seu livro mais recente “Arte de expor”⁷ vai por um caminho diferente dos autores citados, ao abordar a questão da exposição como obra sob a ótica expográfica. Sua pesquisa vai além de meramente apontar o curador como artista, mas verificar se o campo expositivo pode ser entendido como uma poesia expandida no contexto contemporâneo sob o ponto de vista teórico e prático, através da análise de projetos de exposições já realizadas. Outra pesquisa relevante sobre o assunto é a dissertação de mestrado de Bettina Rupp apresentada em 2010, a qual discute o conceito de curadorias contemporâneas. É um trabalho panorâmico sobre o assunto, o qual utiliza exemplos já conhecidos e muito discutidos, como o caso de Walter Zanini frente ao MAC-USP e Harold Szeeman. Importante produção diante de tão pouco debate e referências sobre o assunto no país.

Com exceção de Claire Bishop, opiniões totalmente contrárias à posição do curador como autor e até mesmo contra o trabalho geral do curador são expostas em pequenos artigos normalmente escritos por artistas. Anton Vidokle, artista e fundador da plataforma artística digital e-flux, escreveu um artigo exatamente sobre esta questão sob o ponto de vista dos artistas. De acordo com seu artigo⁸, não é possível atribuir qualquer tipo de poética artística à prática curatorial pois isso se sobrepõe e coloca em questão a obra do artista e sua

7 CASTILLO, Sonia Salcedo del. Arte de expor: curadoria como exopoesis. Rio de Janeiro: Nau editora, 2014.

8 VIDOKLE, Anton. Art without artists. Plataforma eletrônica e-flux, 2010. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists>>.

capacidade crítica. Vidokle enxerga esse tipo de prática como uma ameaça, uma potencial colonização da prática artística pela academia e também pela nova classe de produtores culturais⁹. Para ele, as exposições não devem ser o meio primordial onde a arte se desenvolve e circula, pois isso a restringe e pode ser utilizada para atender a interesses pessoais.

A partir de tais referências, foi possível dividir a pesquisa em três capítulos. O primeiro traz um panorama histórico e teórico da curadoria. Através de exemplos práticos e análise de alguns casos e curadores, será apresentada uma visão geral sobre o fazer curatorial e como a questão de autoria e da exposição como obra de arte desenvolveu-se no Brasil através de alguns casos-chave.

O segundo capítulo tratará da crítica à ideia de curador como autor através da exposição virtual disponível na plataforma virtual *E-flux* chamada “*The Next Documenta Should Be Curated by An Artist*”¹⁰, com curadoria de Jens Hoffman. Esta “exposição” é um trabalho interessante que coloca em destaque a polêmica da disputa entre artistas e curadores a partir de um dos maiores eventos de arte do mundo. Serão apresentados e analisados alguns escritos de artistas que mostram seus pontos de vista sobre o assunto, enriquecendo e aprofundando a discussão sobre os curadores e as grandes exposições.

A partir de duas exposições recentes brasileiras, no terceiro capítulo será apresentado como se dá na prática as teorias de autoria, exposição como obra e atuação da curadoria. As duas exposições, realizadas na instituição Itaú Cultural,

9 Ibidem.

10 Plataforma digital “The next documenta should be curated by an artist”. Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/>.

levantaram pontos importantes sobre o limite de atuação do curador e sua equipe.

Finalmente, o quarto e último capítulo será destinado às considerações finais e apresentação de algumas conclusões a que a pesquisa conseguiu chegar. É importante frisar que durante a pesquisa foram encontrados muitos obstáculos em relação à documentação e registro de exposições recentes realizadas em grandes instituições culturais no Brasil. É muito preocupante isso ainda acontecer no momento presente, onde várias tecnologias e recursos digitais estão acessíveis. A história das exposições é uma linha de pesquisa de extrema importância, que também é utilizada como base para outras pesquisas como a desenvolvida neste trabalho e não pode ser negligenciada, não só para acesso dos pesquisadores, mas também do público em geral.

1 PANORAMA

UM FIO CONDUTOR...

Utiliza-se hoje a palavra curadoria relacionada a tudo o que envolve escolhas: curadoria de festivais, de moda e até de banquetes. Mas sua raiz etimológica grega, *curare* – cuidar de – ainda traz muito de seu significado atual. O sentido de “cuidado” contemporâneo envolve não somente obras de arte, mas “cultivar, cuidar, podar e tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver.”¹¹ O desenvolvimento do trabalho do curador está intimamente ligado à história dos museus e das exposições artísticas e surge no interior das instituições. A exposição de arte tem origem na Idade Média. Nesta época, os artesãos, através das associações, apresentavam seus objetos no período das festas religiosas, pois havia aumento significativo do fluxo de pessoas na cidade, como forma de divulgação de seu trabalho. Já as artes visuais, como conhecemos hoje, eram restritas aos ambientes de poder, utilizadas como demonstração de riqueza e importância¹², cujo acesso ao público dava-se no âmbito religioso (catedrais, mesquitas, templos, etc.). Até o Renascimento, as pessoas envolvidas com as artes visuais permaneciam na quase obscuridade, à sombra das pessoas de posse que patrocinavam e encomendavam as obras. Mas foi na França do Antigo Regime que a relação entre arte e poder apresentou-se de forma mais proeminente e obteve destaque. Tanto é que se atribui o título de *proto-curador* a Charles Le Brun (1619-90), pintor chefe durante o reinado de Luís XIV, também responsável pela direção da Academia Real de pintura e escultura além de se envolver na manufatura de

11 OBRIST, Hans Ulrich. op. cit. p. 38.

12 Ibidem. p. 40.

tapeçarias e móveis reais e também atuar diretamente na decoração e arquitetura de edifícios reais¹³. Apesar de ter tantas atribuições, Le Brun criou um estilo que marcou o reinado de Luís XIV, através de escolhas e criações. Pode-se dizer que aparecem aqui alguns atributos que mais tarde serão atribuídos ao curador.

Com o desenvolvimento dos Estados Democráticos no século XVIII, a arte começa a ser vista como patrimônio público¹⁴ e adquire grande atenção. O Museu do Louvre, fruto da Revolução Francesa, é tido como museu revolucionário, resultado de um pensamento republicano. O museu, construído a partir da expropriação da coleção da coroa deposta e coleções da nobreza, era aberto a todos e participou da construção do espaço público.

O papel de organizador de exposições surgiu no Louvre, no século XVIII, e era chamado então de *decarateur*¹⁵. Esses profissionais, na maioria das vezes também artistas, começaram a organizar e criar um padrão de apresentação para as obras, agrupando-as quanto ao desenvolvimento histórico e também à similaridade estética. Mas foi no século XIX (1826), com a criação do departamento de Antiguidades Egípcias, é que se cria o cargo de Curador, atribuído primeiramente a Champollion¹⁶. O conservador passa a ser curador e possuir então a incumbência de cuidar, zelar, conservar e realizar pesquisas a partir do acervo. Sua responsabilidade estava ligada à integridade física e intelectual da coleção.

13 RUPP, Bettina. Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico. 2010. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 12.

14 OBRIST, Hans Ulrich. op. cit. p. 41.

15 Ibidem. p. 41.

16 RUPP, Bettina. op. cit. p. 15.

No entanto, foi no século XX que o estilo e formato das exposições mudou drasticamente e a curadoria tomou forma e destaque. Antes do modernismo, as exposições possuíam uma estrutura um pouco caótica do ponto de vista de apresentação e instalação das obras (expografia). As pinturas eram colocadas com pouca distância entre uma e outra, de maneira a preencher todo o espaço da parede até quase o teto. A organização era feita de acordo com uma hierarquia de importância da época, onde a pintura histórica era considerada de primeira grandeza e as paisagens de última¹⁷. Dava-se desta forma pois:

*“(...) a pintura era vista como uma janela para outro mundo, cujo limite era dado pela moldura. Por esta razão, as pinturas e desenhos eram montados lado a lado (tendo apenas a moldura como meio de separação entre eles) (...)”.*¹⁸

Esse tipo de configuração tomou forma principalmente nos Salões parisienses a partir do século XVII cuja influência advém da herança dos Gabinetes de Curiosidades¹⁹. Estes, muito difundidos na Europa a partir de

17 O critério de qualidade neste momento era a beleza, um valor considerado eterno e imutável, portanto universal. O século XVIII foi o último grande momento da beleza definida, definitiva e objetiva.

18 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.

19 As coleções dos gabinetes eram da nobreza e possuíam acesso restrito. Os objetos ali expostos eram dos mais variados: pinturas, jóias, animais empalhados, etc. A coleção possuía até um sentido histórico e artístico, mas acima de tudo tinham “a cara do colecionador”, ou seja, eram muito pessoais e comumente com poucos critérios objetivos de seleção.

1550, reuniam e expunham objetos de todos os tipos, verdadeiras salas enciclopédicas²⁰.

Claude Monet inaugura uma nova época na história da arte, com seus quadros cada vez maiores ocupando quase a parede inteira. O aumento das dimensões das obras e também o surgimento de uma nova visão de importância única da obra de arte faz com que o espaço entre os quadros comece a aumentar e individualizar a obra perante as demais expostas²¹.

Apesar do pioneirismo de Paris, foi na Alemanha que grandes inovações foram feitas. Especialmente com Alexander Dörner durante sua atuação como diretor (de 1922 a 1937) do museu *Landmuseum* em Hanover, cuja influência chegou tanto às salas de exposição dos Estados Unidos como também no Brasil²². Os trabalhos bidimensionais eram expostos de forma mais linear e espaçada, além das obras serem organizadas de acordo com seu contexto original com uma unidade narrativa.

No espaço de arte modernista, a parede da galeria substitui a moldura, pois torna-se o mecanismo de enquadramento, e possui como características um espaço livre, limpo, considerado neutro para privilegiar a relação entre espectador e obra, para que não haja nenhum ruído externo à obra que possa atrapalhar essa fruição. Esse é o espaço do cubo branco (*white cube*) que O'Doherty descreve em seu livro "*No interior do cubo branco*"²³. O autor afirma que pode se considerar que esse espaço branco, essa "câmara única de

20 Ibidem. p. 16.

21 OBRIST, Hans Ulrich. op. cit. p. 42.

22 CINTRÃO, Rejane. op. cit. p. 34.

23 O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube – the Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California, 2001.

*estética*²⁴ é representativa da arte do século XX. O surgimento do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, em 1929, traz para os Estados Unidos uma nova forma de apresentação das obras e um novo conceito de museu. Alfred H. Barr Jr., diretor fundador da instituição e responsável pelo projeto curatorial do museu²⁵, viajou pela Europa coletando informações para a formação do mesmo. Um dos objetivos do museu era divulgar a arte moderna para o público norte-americano. Desta forma, Barr Jr, já nas primeiras exposições, forrou as paredes com tecido de cor natural, para torná-las o mais neutro possível, introduziu etiquetas explicativas para as obras, bancos de madeira ao longo da exposição, posicionou as obras um pouco abaixo da linha dos olhos do visitante e as pendurou lado a lado, criando um novo paradigma na forma expositiva norte-americana. Muito mais do que inserir novos componentes expositivos, Barr contribuiu para a construção da narrativa da arte dos Estados Unidos como continuador da arte europeia.

Junto com essas novas formas curatoriais, os artistas, que já estavam envolvidos na organização de exposições desde os Impressionistas, partem para experimentações e criações no campo expositivo/curatorial.²⁶ Duchamp foi um dos pioneiros a explorar o espaço expositivo e até prenciar sua importância para os artistas contemporâneos. Ele organizou duas importantes exposições sobre o surrealismo²⁷, nas quais interfere diretamente criando um híbrido de projeto curatorial e instalação artística.

24 Ibidem apud OBRIST, Hans Ulrich. op. cit. p. 49.

25 CINTRÃO, Rejane. op. cit. p. 40.

26 OBRIST, Hans Ulrich. op. cit. p. 43.

27 Na Exposição Internacional do Surrealismo realizada no ano de 1938 em Paris, Duchamp pendurou sacos de carvão no teto para escurecer todo o ambiente. A outra exposição chamada "Primeiros Documentos do Surrealismo (First Papers of

O que se pode notar é o desenvolvimento, a junção e expansão de algumas atribuições que ao longo do tempo foram centralizadas na figura do que chamamos hoje de “curador”. O papel do curador, principalmente o institucional, parece embutido em algumas profissões já existentes, como se pode observar mais abertamente através do livro de entrevistas de Hans Ulrich Obrist “*Uma breve história da curadoria*”. Os relatos nos mostram como os limites são fluídos entre as atribuições e atuação dos profissionais da arte que hoje chamamos de curadores. Muitos foram diretores de museus, de centros culturais ou galerias.

Desde o aparecimento do Minimalismo, a relação entre espaço da obra e espaço do público não se distingue mais, construindo novas experiências espaciais que influenciaram diretamente na maneira de expor através da expansão do espaço expositivo. Esses novos elementos “(...) *romperiam com o hermetismo do cubo branco, fazendo com que essa ideia de espaço ideal para a exposição desse lugar à ideia de exposição como medium.*”²⁸. Ao final dos anos 60, a arte torna-se transitória e efêmera, questionando o espaço antiilusionista do cubo branco, que perde seu sentido. Não há mais separação do espaço da arte, vida e sociedade, transformando as concepções expositivas²⁹. Há o afrouxamento das categorias artísticas e o desmantelamento das fronteiras interdisciplinares, onde a arte assume várias formas como Conceitual, Arte Porvera, Ambiental, etc³⁰. É dentro deste contexto que o curador Harold Szeemann apresenta a exposição “*Live in your head: When Attitudes Become*

Surrealism)”) aberta no ano de 1942 em Nova York, Duchamp cria o que parecem ser teias de aranha através de emaranhados de barbante. *Ibidem*.

28 CASTILLO, Sonia Salcedo del. Cenário da Arquitetura da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 164.

29 *Ibidem*, p. 216.

30 ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001 *apud* RUPP, Bettina, op. cit. p. 26.

Form” em 1969 na Kunsthalle de Berna. Nela, Szeemann elege o processo artístico como foco da exposição e o aproxima em relação ao conceito da própria exposição. O curador propôs aos artistas que apresentassem conceitos e ações que seriam realizados no espaço expositivo. Desta forma, Szeemann realiza uma importante mudança no processo da exposição, onde normalmente há a escolha de obras prontas, o foco é passado para o processo criativo e não à obra em si³¹. A exposição é considerada um marco na história da arte e da curadoria e muitos foram os que a analisaram. Sonia Salcedo a considera já como um projeto artístico, pois aponta que:

“(...) o curador passou a assumir a responsabilidade de agenciar a compreensão do público a respeito de uma produção, cujo entendimento envolve contextualizações culturais. Não foi sem motivo que, em 1971, o artista Daniel Buren, observando a atuação de Szeeman como curador da Documenta de Kassel, intitulou seu trabalho apresentado naquela ocasião de ‘Exposição dentro de uma exposição.’”³².

A exposição “When attitudes...” foi considerada radical e teve repercussão negativa, o que levou Szeemann a deixar seu emprego, tornando-se o primeiro curador independente. Outras exposições na mesma época “(...) trataram de assuntos semelhantes e estavam em sintonia com as questões da arte conceitual.³³”, como a organizada por Wim Beeren “*Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*” no Museu Stedelijk, na Holanda, também em

31 RUPP, Bettina. op. cit. p. 41.

32 CASTILLO, Sonia Salcedo del. p. 219.

33 RUPP, Bettina. op. cit. p. 50.

1969. Esta foi uma exposição irmã da “When attitudes...”, no sentido de concepção do processo como foco e também dos artistas selecionados.

A partir dos anos 1980 considera-se o momento de virada para compreender a curadoria contemporânea, pois há uma reconfiguração do campo curatorial. O discurso passa a ser mais centrado no curador e a curadoria começa a ser vista como uma prática específica de mediação, não exclusiva, pois há também o envolvimento de artistas e grupos de artistas que trabalham neste sentido, questionando os limites artísticos. Neste momento crescem as exposições coletivas como modo dominante de expor arte contemporânea. Com a abertura dos mercados internacionais, aumenta a oferta de espaço para a profissão de curador no mundo inteiro, havendo a supervalorização do ofício assim como a interação deste profissional com outras disciplinas das ciências humanas como história, filosofia, antropologia, etc. O trabalho do curador configura-se neste momento como uma constelação de atividades criativas, similares às práticas artísticas. O curador passa a possuir um trabalho autoral, intelectual que caracteriza sua produção.

PEQUENA QUERELA

Boris Groys, no texto “*Multiple Authorship*”³⁴ faz uma análise sobre a questão da autoria na relação entre artistas e curadores. Para ele, durante muito tempo o artista era considerado um autor independente e somente a ele era atribuída a criação (primário) e cabia ao curador fazer a mediação entre o autor e o público e a seleção (secundário). O conflito existente entre curador e artista era visto como um conflito entre autoria e mediação. Hoje, de acordo com Groys, a relação entre artistas e curadores mudou de forma substancial. Não que os

34 GROYS, Boris. *Multiple Authorship*. In: *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

conflitos foram resolvidos, mas as questões tomaram outras formas. Para ele, desde Duchamp, a arte é definida pela identidade entre criação e seleção, ou seja, selecionar um trabalho artístico é o mesmo que criar um trabalho artístico. Neste sentido não importa mais a autoria do objeto, visto que o objeto tem que ser selecionado/exposto para ser considerado obra de arte. Assim, o autor hoje para Groyes é aquele que seleciona, que autoriza e este se tornou curador. O artista também é curador, tendo na instalação artística seu principal meio para demonstrar seu poder de seleção e transformação. Assim, se há a identidade entre seleção e criação, entre instalação e exposição, não há mais diferença entre o papel do curador e do artista. A autoria individual tradicional acabou, como Barthes e Foucault já apontaram. A autoria hoje se configura como múltipla, dividida entre vários colaboradores.

“If the choice, the selection, and the decision with respect to the exhibition of an object are thus to be acknowledged as acts of artistic creation, then every individual exhibition is the result of many such process of decision, choice and selection. From this circumstance result multiple, disparate, heterogeneous authorships that combine, overlap, and intersect, without is being possible to reduce them to an individual, sovereign authorship.”³⁵

A autoria para Groyes é considerada uma convenção utilizada pelas instituições, pelo mercado e por críticos para criar status e se beneficiarem disso.

35 Idibem. p. 96. “Se a escolha, a seleção, e a decisão a respeito da exposição de um objeto podem ser, portanto, reconhecidas como atos de criação artística, então toda exposição individual é o resultado de vários processos de decisão, escolha e seleção. A partir destas circunstâncias resultam autorias múltiplas, díspares e heterogêneas, que combinam, sobrepõem-se e se interceptam sem ser possível reduzi-las a uma autoria individual e soberana.” (livre tradução minha)

Claire Bishop escreveu um artigo³⁶ em resposta diretamente ao texto de Groys, posicionando-se contra seus argumentos. Para ela, a autoria do curador independente e do artista de instalação surgem de impulsos similares, mas possuem funções distintas. O trabalho do curador deveria estar mais no âmbito administrativo e ser circunscrito a negociações éticas de autorias preexistentes. O fio condutor do texto é a tensão entre curadores e artistas, sendo estes os mais prejudicados principalmente pela perda de autonomia diante do surgimento do curador como autor. Ela mostra vários exemplos, principalmente a partir da figura de Harold Szeemann, de como o curador se utiliza dos trabalhos artísticos e de outros objetos como ilustração de sua tese/tema/teoria na exposição. Em contrapartida, é apresentado o caso da exposição-instalação Museu de Arte Moderna do artista Marcel Broodthaers. O artista, ao criar um museu ficcional e se autoproclamar seu diretor/curador/artista, garante seu protagonismo e também sua autonomia, desalojando assim, de acordo com Bishop, o discurso unilateral curatorial com uma dupla autoria - seleção/criação, mas também a mediação. Ao participar da Documenta 5 (1972) com esta obra, Broodthaers coloca em evidência a contenda entre curadores e artistas.

“(...) the Musée d’Art Moderne enacts a struggle that pits the first curator-auteur against the first artist-curator. Who constructs meaning, and on whose behalf?”³⁷

36 BISHOP, Claire. op. cit.

37 Ibidem. “O Museu de Arte Moderna confirma uma luta que opõe o primeiro curador-autor contra o primeiro artista-curador. Quem constrói sentido, e a favor de quem?” (livre tradução minha).

Ao final, ela faz ligações entre o curador e a indústria cultural e afirma que o discurso de Groys, ao colocar o curador e o artista de instalação como uma única entidade, acaba com o sentido de autonomia autoral.

Os dois textos possuem um ponto em comum: a autoria curatorial. Groys aponta uma mudança no tipo de autoria, não que o curador queira substituir o papel de artista, mas que o ato criativo aproxima seus trabalhos. Com o surgimento das instalações, apresenta-se de forma mais clara essa aproximação. A possibilidade de criação faz parte da curadoria contemporânea, assim como a colaboração com os artistas e vice-versa. Seu trabalho está ligado diretamente não a completar um sentido que faltaria ao trabalho artístico, mas vale-se da abertura que é inerente à arte³⁸. E é esta abertura que proporciona uma certa liberdade ao curador dentro da exposição. A “(...) *exposição é um todo, em que as obras não são meramente partes, mas totalidades abertas que podem perfeitamente ser apreendidas de forma isolada*”³⁹. Se a exposição for vista desta forma, a obra de arte faz parte da exposição através de sua contribuição como uma totalidade integrante que forma um sentido maior, mas, ao mesmo tempo, ainda é possível manter sua autonomia.

Importante notar que o curador, além da elaboração/criação da exposição, tem que lidar com outras esferas que não as propriamente artísticas, como negociação das obras, viabilidade financeira do projeto, etc. Mas essas outras atribuições do curador independente podem influir, mas não anular sua possibilidade criativa.

38 ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). op. cit. p. 55.

39 Ibidem. p. 56.

CONTRAPARTIDAS

Em um capítulo do livro “As ruínas do museu”, Douglas Crimp descreve um caso curioso que aconteceu na Documenta 7, em 1982⁴⁰. Negando um passado de experimentalismos, o diretor artístico da mostra, Rudi Fuchs, tentou fazer da Documenta uma volta aos modelos convencionais de pintura e escultura, em uma tentativa de recriar uma certa áurea sagrada às obras e à exposição. Através de entrevistas dadas e dos textos do catálogo, é possível notar o desejo claro de Funchs ter um grande controle sobre a montagem e composição da exposição, principalmente ao construir paredes fixas dentro do espaço expositivo e forçar os artistas e seus trabalhos a adaptarem-se a este meio. A concepção de arte que Funchs queria apresentar era o contrário da aproximação com a realidade e o contexto social em que ela se insere. Tratava-se de uma arte autônoma dos conflitos cotidianos, definida a partir de questões puramente estéticas.

Entretanto, por trabalhar com mais quatro outros curadores, Funchs foi forçado a ceder e incluiu “(...) *alguns artistas que assumiam a responsabilidade de desmascarar a arte de exposição dele.*”⁴¹ Foram artistas cujas atuações estavam no âmbito paralelo às instituições de arte, pois o objetivo de suas obras era a crítica e intervenção nos problemas reais da sociedade. A obra mais provocativa, apresentada logo na entrada da exposição, foi a do artista Daniel Buren. Suas bandeiras “(...) *esticadas entre postes compridos nos quais também havia alto-falantes* (...)”⁴² com música clássica criam uma atmosfera

40 CRIMP, Douglas. “A arte da exposição” In: “Sobre as ruínas do Museu”. São Paulo: Martins Fontes, 2^a edição, 2015.

41 Ibidem. p. 214.

42 Ibidem. p. 215.

festiva banal, remetendo às questões do curador e sua maneira simplista de mostrar a história e seu desejo de autopromoção. Trata-se do questionamento dos métodos expositivos do diretor/curador dentro da própria exposição que, em um momento de relampejo, veio à tona e expôs Funchs com toda sua contradição e ambição. Ele, por sua vez, tentou esconder na exposição várias obras que tinham essa mesma linha, que iam contra suas ideias e concepções. Porém, ao tentar escondê-las, colocou mais em evidência os conflitos e a política em jogo. Neste caso, os artistas aproximaram-se da curadoria para criticá-la, colocar em evidências suas estratégias e tentar desconstruí-la através do trabalho artístico.

Dorothee Richter, no texto *“Artists and Curators as Authors”* levanta a questão da disputa de autoria entre artistas e curadores, e coloca como exemplo de contrapartida ao que ela define como *meta-artista* (curador)⁴³ iniciativas de artistas que se juntaram formando grupos com a intenção de somar forças para controle de sua produção principalmente a partir dos anos 1960. Através do grupo, estreita-se o contato entre artistas e público. Um exemplo foi o grupo Fluxus que, através de suas ações, questionavam a função do autor e mudaram radicalmente a produção, distribuição e recepção das obras de arte. Apropriavam-se de símbolos e conceitos da história alemã, da educação e da classe-média para depois subvertê-los, colocando em evidência os conflitos e as contradições existentes na sociedade.

43 A autora seleciona como caso exemplar o trabalho e as atitudes de Harold Szeemann na Documenta 5 (1972). Seu ponto de partida é uma foto do curador tirada no último dia da Documenta, que é extensamente analisada, mostrando que a posição central de Szeemann na fotografia revela sua tomada de posição frente a exposição e aos artistas, do ponto de vista hierárquico. “Szeemann’s pose is a distinctive positioning, based on historical schemata, especially of the curator as a god/king/man among artists.”. RICHTER, Dorothee. op. cit.

NO BRASIL

DE ZANINI

O curador considerado pioneiro no Brasil é Walter Zanini. Reconhecida e resgatada sua memória há pouco tempo no mundo das artes, Zanini foi docente na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre 1963-1978 e curador da 16ª e 17ª edições da Bienal de São Paulo, em 1981 e 1983. Sua atuação frente ao museu foi marcante, através principalmente do estímulo a jovens artistas de extrapolarem os limites da arte e também por sua pesquisa e pioneirismo frente aos novos suportes artísticos, como a video-arte. Além disso, por sua experiência internacional, conseguiu intercâmbios interessantes com exposições internacionais trazidas para o Brasil assim como ajudou a promover artistas brasileiros no exterior.

Devido às condições precárias do museu, com orçamento curto e poucos funcionários, Zanini realizou exposições itinerantes da coleção pelo Brasil com serviço educativo, realizadas desde 1963⁴⁴. Era uma forma divulgar o acervo e o museu, além de tornar acessível importantes obras de arte, em um momento conturbado no cenário brasileiro, que possuía poucos museus e ainda vivia sob os olhares autoritários de uma ditadura militar.

As mostras anuais de Jovem Arte Contemporânea (JACs) organizadas por ele no MAC-USP tiveram bastante destaque, sendo também um reduto de resistência diante da repressão que todos os âmbitos da sociedade brasileira sofriam, principalmente após 1968. A VI JAC, realizada em 1972, destaca-se pelo caráter coletivo, processual e crítico do trabalho artístico. O espaço

44 OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 189.

expositivo foi loteado e cada lote foi sorteado a todos jovens artistas interessados. Apesar de haver algumas regras, nota-se uma certa liberdade aos artistas intercambiarem os lotes e fazerem uma proposta escrita com a descrição do trabalho. Havia uma atmosfera *work in progress* na exposição, uma vez que, enquanto os projetos eram realizados, havia uma intensa troca de experiências entre artistas e público. Zanini fazia questão que houvesse essa colaboração entre o museu e os artistas⁴⁵, onde o museu era o proponente e facilitador para que os artistas atuassem de forma mais experimental. Isso também acontecia pelo fato de tratar-se de um museu universitário, frequentado e ativado por artistas que também eram professores na universidade, além de alunos e jovens artistas.

Em 1974 Zanini, em parceria com o artista e professor Julio Plaza, organizou a exposição de arte conceitual *Prospectiva 74*, onde foram apresentados trabalhos que poderiam ser expostos sem a presença dos artistas utilizando o sistema postal. Isso viabilizou a exposição, pois a deixava a baixo custo mas com a presença de trabalhos de vários artistas internacionais. Plaza foi um exemplo de artista que integrou os programas do MAC nos anos 1970⁴⁶. Além dessa exposição, trabalhou junto a Zanini em *Poéticas Visuais*, em 1977 e na Bienal de 1981.

Em 1980, Zanini é convidado para ser o curador da XVI Bienal de São Paulo, inaugurando um novo momento da mostra, nomeada por Alambert e Canhête como “a era dos curadores”⁴⁷. Zanini mudou a forma como a exposição era organizada, fez o agrupamento das obras não mais por países mas pela

45 Ibidem. p. 190.

46 Ibidem. p. 195.

47 ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. “Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)”. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 161.

analogia de linguagem e técnicas. Foi um momento importante para mudanças, pois trazia novos ares à desgastada imagem da Bienal depois de ter sofrido boicotes em suas edições anteriores devido à censura da ditadura civil-militar.

“Ao abandonar a divisão das obras por países e propor a montagem por analogia de linguagem, Zanini (...) rompeu com a tirania da escolha diplomática quando não simplesmente burocrática e desconstruiu o mapa cultural (relação centro/periferia) ao eleger conceitos e não geografia política como critério de montagem.”⁴⁸

O trabalho de Zanini frente ao MAC-USP assim como sua participação disruptiva em duas edições do maior evento artístico brasileiro mostram seu pioneirismo e experimentalismo frente ao universo museológico e curatorial. Trouxe da Europa práticas de aproximação com os artistas, de liberdade de criação dentro da instituição museal, difusão da arte conceitual internacional no Brasil, mas também novas práticas expositivas, que influenciaram instituições de arte e curadores brasileiros em um novo momento da arte no Brasil.

DE FREDERICO

A atuação do então crítico de arte e professor Frederico Moraes nos anos 1960/70 também se destacou devido a seu caráter engajado e experimental. Moraes iniciou suas atividades de crítico ainda em Belo Horizonte, e radicou-se no Rio de Janeiro desde 1966, onde foi diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

48 MILLIET, Maria Alice. “Bienal: percursos e percalços” *apud* ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. op. cit. p. 162.

Organizou e foi curador de muitas exposições, destacando-se atuações em eventos no MAM-RJ e a exposição/manifesto “Do Corpo à Terra” (1970), realizada no Parque Municipal Américo Renné Giannetti, em Belo Horizonte. Artistas, principalmente do Rio de Janeiro, foram convidados a expor não obras já prontas, mas criarem seus trabalhos diretamente no local, ou seja, no Parque. Muitos trabalhos importantes foram realizados neste espaço, explorando novas linguagens como o *happening* e a participação ativa do público. A exposição foi patrocinada por uma empresa de energia que era responsável pela promoção do turismo no estado de Minas Gerais. Todo artista participante do evento recebeu uma carta da empresa que autorizava qualquer tipo de intervenção no local, sem nenhum tipo de restrição⁴⁹. Apesar do aval formal, muitos foram os contratempos enfrentados pelos artistas e por Frederico com as autoridades locais. Na ocasião da abertura do evento, Moraes lançou um manifesto, posteriormente publicado pelo jornal Estado de Minas, no qual apresenta sua concepção de arte como “*exercício experimental da liberdade*” e como uma necessidade social, que deveria ser assegurada pelo governo para sua realização plena⁵⁰. Nele, Moraes destaca a importância do museu como propositor de situações artísticas e que a aproximação entre arte e vida, arte e cotidiano cria uma nova necessidade da arte ocupar espaços públicos, considerando a cidade como extensão do museu. Destaca ainda que a experiência do espectador é que ativa a arte. A partir do manifesto e do próprio evento, fica claro que Moraes faz alusão à repressão que a esfera cultural sofria durante a ditadura militar. Ele vê a arte como um meio

49 MORAIS, Frederico. “A arte não pertence a ninguém”. Entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro. Revista UFMG, v. 20, n. 1, jan-jun 2013. p. 349.

50 MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, 18 de abril de 1970. Manifesto datilo-escrito. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110794/language/en-US/Default.aspx>>, acesso em: 25/06/2016.

para conquistar a liberdade e modificar a sociedade para ser mais justa e humanitária⁵¹.

O processo das obras realizadas no “*Do Corpo à Terra*” seguem a linha que Moraes aponta da arte como situação, processo, acontecimento, e não o conceito de estática, permanente e durável⁵². O artista seria um proponente de situações as quais somente seriam concretizadas com a participação/intervenção do público. Aponta também a precariedade dos materiais utilizados em consonância com a realidade do subdesenvolvimento brasileiro. O ápice da exposição foram as obras de Cildo Meireles e de Artur Barrio: as duas foram proposições efêmeras que causaram grande impacto, inclusive nas pessoas que frequentam o parque ou moradoras do entorno. A obra de Cildo, *Tiradentes: Monumento-Totem ao preso político*, foi realizada exatamente na semana de comemoração do dia de Tiradentes, considerado o herói da república brasileira. Nela, Cildo amarrava galinhas a um poste de madeira com um termômetro em seu topo, encharcava-as com gasolina e ateava fogo. Cildo explora os limites estéticos e políticos da obra artística ao utilizar a violência como linguagem⁵³. Artur Barrio fez um projeto artístico que se chamou *situação T/T,1* onde fez as chamadas “trouxas ensanguentadas”, que eram trouxas de tecido contendo ossos, carne, sangue e tinta vermelha. Ele as lançou no rio Arrudas que corta o parque. O cheiro e a aparência das trouxas chamaram a atenção dos moradores, que pensavam se tratar de desova de cadáveres em um momento que esse tipo de situação não era das mais estranhas. Frederico,

51 CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. “Arte, Guerrilha e Experiência: Frederico Moraes e suas propostas em *Do Corpo à Terra*”. XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores, velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015.

52 MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’”. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro, vol, 1, no. 64, Janeiro/Fevereiro 1970. p. 45.

53 CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. op. cit. p. 2.

além de organizar e fazer a curadoria, também participou do evento como artista, com a obra *Quinze Lições Sobre Arte e História da Arte*, apresentando fotografias de Belo Horizonte e, embaixo de cada uma delas, um texto contendo reflexões sobre a cidade, questionamentos sobre a arte, entre outros assuntos.

*“Morais mantém no discurso do trabalho a defesa de uma arte que promova questionamentos, tensão social e caminhe para a conquista da liberdade e para a fusão da arte com a vida e a integração entre natureza e desenvolvimento urbano.”*⁵⁴

Essa foi uma novidade, pois o curador, que também é um crítico, participou como artista apresentando uma obra específica. Mas o evento possui características marcadamente pessoais de sua pesquisa, como pode ser observado através do texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*, escrito no início do ano de 1970, antes da inauguração da mostra. Trata-se de um evento/mostra com a “cara” de Frederico, uma continuação de sua atuação na cidade do Rio de Janeiro, na qual estava envolvido com os principais artistas contemporâneos e em ações e intervenções artísticas significantes para o contexto cultural da época.

DE SHEILA

Em 1985 acontece a primeira exposição considerada como assinada por um curador no Brasil, na verdade uma curadora, que foi a XVIII Bienal de São Paulo com curadoria geral de Sheila Leirner. Trata-se de uma das mais polêmicas edições da Bienal de São Paulo, por seu caráter autoral. Alambert e Canhête consideram que a autoria curatorial vinha sendo experimentada desde

54 Ibidem. p. 3.

as Bienais dirigidas por Walter Zanini, “(...) concretizando-se e atingindo um verdadeiro estatuto teórico com a nova curadora, Sheila Leirner”⁵⁵. Apesar de haver várias iniciativas dos artistas no âmbito da curadoria, organizando suas exposições ou confeccionando projetos de seus trabalhos para oferecer às instituições culturais, sem qualquer intermediação, a década de 1980 é declaradamente marcada pela ascensão do curador⁵⁶, ou seja, de uma certa autonomia curatorial na direção de autoria e assinatura de exposições.

A proposta da XVIII Bienal era ser universalista, com a “*abolição de fronteiras no espaço e no tempo. No tempo, porque a Bienal une a história ao presente; e no espaço, porque ela apaga os limites geo-políticos tradicionais.*”⁵⁷ Ou seja, era uma visão positiva da globalização, da mundialização do capital⁵⁸, onde os limites geo-políticos já não fazem mais sentido e as fronteiras foram dissolvidas. Mas essa globalização positiva é utilizada de forma não muito crítica, alinhada às ideias pós-modernas, sem colocar em questão as relações de poder, conflitos, desigualdades e consequências daí advindas.

Os anos 1980 também foram marcados pelo fenômeno da nova pintura, ou “retorno da pintura”. Muitos atribuem essa característica à geração 80, mas trata-se de uma definição problemática pois não foi uma produção tão homogênea nem sistemática neste sentido. Isso aconteceu devido a algumas exposições que foram realizadas durante esse período, principalmente a *Como vai você, Geração 80?* realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage

55 ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. op. cit. p. 173.

56 Ibidem. p. 173.

57 LEIRNER, Sheila. “Introdução”. In: “Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo”. São Paulo: Fundação Bienal, 1985. p. 13.

58 ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. op. cit. p. 174.

(EAV-Lage) em 1984⁵⁹. O fato é que a Bienal recebeu muitos trabalhos relacionados à “nova pintura”, apontado por Leirner como um fenômeno mundial, e que será o núcleo da Bienal, obliterando o original e polêmico tema “O Homem e a Vida”. Denominado “A Grande Tela”, o núcleo central foi composto pelo conjunto de obras relacionadas à nova pintura.

As pinturas de grandes dimensões, originárias de diversas partes do mundo, foram colocadas umas ao lado das outras, com um pequeno espaço entre elas, em um corredor comprido, formando uma tela gigante. Por essa proximidade, as particularidades das pinturas pareciam anular-se diante de quase uma homogeneização⁶⁰. A Grande Tela causou revolta e indignação, tanto por parte da equipe da Bienal quanto de artistas. Alguns quiseram retirar suas obras, mas seus pedidos não lograram efeito. Fica clara a proposição da curadora, ao criar, a partir de pinturas prontas, uma nova obra, e transformar a exposição em uma instalação sobre o retorno da pintura como meio principal de expressão. Aqui pode-se resgatar as ideias de Groys, sobre a proximidade da instalação e o trabalho do curador. Criou-se um novo sentido ao conjunto de obras apresentadas, sentido este não muito bem recebido pelos artistas pois, acima da individualidade de sentido e autonomia de cada obra, houve a

59 Com o objetivo de tentar trazer à tona a produção artística da própria década, montando uma espécie de “exposição-mapeamento da jovem arte brasileira” no calor do momento, os curadores Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger reuniram 123 artistas jovens que tinham em comum pertencerem em sua maioria a uma mesma geração. A exposição tornou-se um manifesto público da volta da pintura no Brasil e foi associada diretamente como uma característica desta geração. Apesar do caráter espontâneo que o curador Marcus de Lontra aponta como marca das escolhas dos artistas pela pintura, alguns fatos nos indicam o caminho que foi sendo traçado até culminar com essa exposição/evento/festa, como o mercado. Este, preocupado com a difícil missão de comercializar a arte conceitual dos anos anteriores, neste momento deparou-se novamente com obras de suporte mais clássico e, portanto, mais vendáveis.

60 ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. op. cit. p. 175.

preponderância da ação da curadora. Da mesma forma que Szeemann foi acusado de soberania e auto-promoção, Sheila Leirner, em um contexto bem diferente, também o foi. Assim, Leirner inaugura um novo momento e espaço para o curador no Brasil.

“A exposição não mais ‘representa’ ou ‘apresenta’ a arte (e muito menos pode ser vista como ‘missão cultural’), mas é uma obra de arte em si mesma. O ‘curador’ é, então, seu artífice (ou artista?). Não seria descabido pensar que ele acaba sendo mais ‘importante’ e decisivo que os próprios ‘artistas’, categoria portanto já meio antiga(...)”⁶¹.

61 Ibidem. p. 176. Grifo meu.

2 NOTITLE

CURATED BY ARTISTS⁶²

Diante da crescente ênfase dada ao curador em grandes exposições de caráter internacional, surgem embates, críticas e discussões sobre seu papel na concepção e desenvolvimento dessas exposições, assim como suas relações com os trabalhos artísticos e os artistas em si. A Documenta, grande exposição contínua realizada na cidade de Kassel, na Alemanha, é sintomática de tais mudanças e possui em sua história momentos que marcaram o fazer curatorial.

Ela surgiu em 1955 no contexto do pós-guerra. Kassel, antiga capital real, sofreu muito durante a guerra, sendo quase totalmente destruída, pois era onde se localizava a indústria armamentista nazista. A Alemanha, que perdeu o jogo com a guerra, é simbolicamente escolhida para reconstrução sobre novas bases e a Documenta, como um evento artístico de caráter internacional, foi criada nesse ímpeto de mostrar os benefícios da vida democrática do Ocidente principalmente diante da União Soviética, em um novo momento histórico/político que foi a Guerra Fria⁶³. Foi tida como uma espécie de reabilitação cultural e política, que realinha a Alemanha ao Ocidente, aproximando a outros países da Europa, como a França.

A Documenta não foi criada para ser um evento contínuo, ela surgiu como uma exposição acessória a uma exposição de jardins (“Garden Show”) e

62 “Com curadoria de artistas” (livre tradução minha).

63 Kassel foi também escolhida pois é a região mais importante da Alemanha Ocidental, localizando-se ao lado da parte soviética (oriental). O caráter político de disputa da guerra fria influenciará diretamente o evento, onde artistas que eram comunistas foram excluídos.

teve como projeto a reintegração dos modernistas, ou seja, recuperar a arte que havia sido considerada “degenerada” pelos nazistas. Isto vai ocorrer durante as três primeiras Documentas. Na quarta acontece uma espécie de revolta, com a demanda por arte contemporânea. Já a quinta foi a famigerada, organizada e curada por Harald Szeemann, marcada pelo protesto dos artistas diante da submissão às categorias criadas pelo curador e o surgimento efetivo da figura do curador independente.

Depois da abertura da Documenta 11, em 2002, o curador Jens Hoffmann elaborou um projeto tendo como ponto de partida discussões sobre conceitos de algumas Documentas anteriores. Assim nasceu "*The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*"⁶⁴, uma exposição virtual de textos de artistas convidados que coloca em evidência a polêmica da disputa entre artistas e curadores, a partir de um dos maiores eventos de arte do mundo.

64 “A próxima Documenta deveria ser curada por um artista” ou “A curadoria da próxima Documenta deveria ser feita por um artista”. (livre tradução minha).

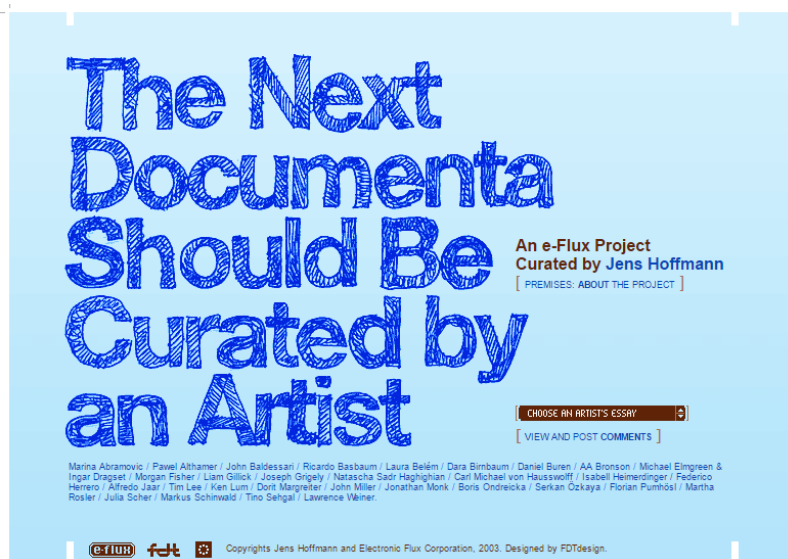


Figura 1 - Página principal do site do projeto

O título do projeto é mais que uma demanda, mas uma questão colocada por Hoffmann aos artistas, de modo provocativo, para investigar o relacionamento que artistas possuem com o curador e também com a Documenta. Foram selecionados 28 artistas e a cada um foi requerida uma contribuição com base no título do projeto.

Os textos foram colocados na forma de site na plataforma de arte *e-Flux* durante os meses de Junho e Outubro de 2003, onde qualquer pessoa poderia interagir a partir de comentários e discussões. Hoje não é possível ter acesso a essa discussão com o público, mas os textos e o site ainda estão disponíveis⁶⁵. O material produzido foi editado em um livro que foi publicado em 2004.

Participaram do projeto:

65 Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/>, acesso em: 19/07/2016.

Marina Abramovic / Pawel Althamer / John Baldessari / Ricardo Basbaum / Laura Belém / Dara Birnbaum / Daniel Buren / AA Bronson / Michael Elmgreen & Ingar Dragset / Morgan Fisher / Liam Gillick / Joseph Grigely / Natascha Sadr Haghghian / Carl Michael von Hausswolff / Isabell Heimerdinger / Federico Herrero / Alfredo Jaar / Tim Lee / Ken Lum / Dorit Margreiter / John Miller / Jonathan Monk / Boris Ondreicka / Serkan Özkaya / Florian Pumhösl / Martha Rosler / Julia Scher / Markus Schinwald / Tino Sehgal / Lawrence Weiner

Hoffmann, em seu texto de apresentação, coloca que há um interesse crescente dos curadores em pensar e realizar uma exposição de forma mais criativa, enquanto os artistas estão cada vez mais envolvidos com o processo de curadoria. Desta forma, o projeto apresentado por ele segue a linha da crítica que os artistas fazem sobre o trabalho do curador, principalmente quando este utiliza as obras de arte como ilustrações de suas teses e concepções. Tal disputa, sempre presente e cada vez mais incômoda principalmente para os artistas, os quais sentem certa perda de autonomia, vem à tona através dos textos apresentados no projeto/exposição. Às vezes de forma elusiva, outras de forma mais direta, o tema é abordado acompanhado de críticas à própria instituição da Documenta. Outros artistas entram no jogo e propõem uma exposição utilizando novos formatos e uma nova estrutura como resposta às novas e complexas práticas artísticas.

As opiniões foram as mais diversas, assim como os formatos dos textos apresentados. No entanto, neste pequeno universo de artistas escolhidos pode-se ter uma ideia de posições e pensamentos outros, pois as vozes mais ouvidas e lidas partem principalmente de críticos, historiadores da arte e curadores. O

debate até então circunscrito ao âmbito de filósofos e curadores amplia-se e toma uma forma diferente, não mais tão dicotômica.

Dos 28 artistas participantes, 4 foram totalmente contra a afirmação do projeto, ou seja, de que a curadoria da próxima Documenta não deveria ser feita por um artista. O artista Morgan Fisher discordou da proposição, afirmando que o problema da Documenta é outro, pois da maneira que ela é organizada não consegue lidar com o mundo complexo e múltiplo das práticas artísticas contemporâneas. Fisher aponta o problema não para o curador, mas na impossibilidade da visão individual de um só curador dar conta de tanta diversidade. Assim como este artista, alguns outros vêem o curador como um facilitador, alguém necessário para fornecer uma visão mais global e aberta para as obras em uma exposição.

Aparecem nos escritos uma autocrítica no sentido de que há hesitação dos artistas para exercerem curadoria. São apontados alguns motivos como um certo comodismo e alguns problemas, como a escolha de artistas para a exposição que tenham mais afinidade com o trabalho do artista-curador (um certo nepotismo). Laura Belém, no texto *“Documenta, Why Should the Next Documenta Be Curated by an Artist?”*⁶⁶ diz que a tendência dos artistas é pensar de forma individual e que o fato deles serem escolhidos por curadores, cria uma situação confortável, pois os isenta das extensas discussões artísticas. A artista Julia Scher⁶⁷ indica que para atuar na curadoria, o artista teria que minar sua veia artística e deveria alcançar um ponto reflexivo e mais introspectivo na sua carreira. Seria quase uma impossibilidade de convivência entre as duas atuações, mas uma transformação para nova etapa. Na corrente contrária

66 “Documenta, Por quê a próxima Documenta deveria ser curada por um artista?” (livre tradução minha).

67 No texto *“Documenta, No Title”*, “Documenta, sem título” (livre tradução minha).

encontra-se o artista brasileiro Ricardo Basbaum que apresentou pela primeira vez seu conceito "artista-etc" no texto "Documenta, I Love Etc.-Artists"⁶⁸. Primeiramente Basbaum faz uma distinção entre o "curador-curador", aquele que é curador o tempo inteiro, e o "curador-etc", quando o curador questiona a natureza e função do seu papel. No mesmo sentido, Basbaum desenvolve o conceito de "artista-etc", o qual é o desenvolvimento e extensão do "artista-multimídia" que traz para o primeiro plano conexões entre a arte, a vida e o cotidiano. Trata-se do artista em todas suas possibilidades, fundindo e transformando papéis, questionando a divisão de tarefas em prol do desenvolvimento artístico. Basbaum afirma que o "artista-etc" pode trabalhar como artista-curador, realizando curadorias que combinam suas investigações artísticas com o projeto curatorial, unindo ao mesmo tempo força e singularidade. Neste mesmo sentido, Laura Belém vê a curadoria como oportunidade de desenvolvimento do artista, que pode assim subverter as relações de poder e ir em direção a uma esfera artística mais democrática e pluralista.

Outros artistas foram mais radicais e voltaram-se à clássica discussão do curador utilizar o trabalho artístico como ilustração de um conceito. O artista John Baldessari argumenta que os curadores querem aparentemente ser artistas e preocupa-se em ser utilizado como um mero ingrediente em uma receita de exposição. Ele apoia a ideia de artistas serem curadores da Documenta e vai além, propondo utilizar os curadores como matéria-prima, ou seja, uma inversão

68 "Documenta, Eu amo artistas-etc" (livre tradução minha). Seu texto foi traduzido para o português em "Políticas institucionais, práticas curatoriais", organizado por Rodrigo Moura (Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005) e posteriormente fez parte do livro "MANUAL DO ARTISTA-ETC" (Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2013). Tornou-se um texto importante como ponto de partida para entender seu trabalho artístico.

de papéis. Marina Abramovic vai na mesma direção em seu pequeno texto “When things work and when things don’t work”⁶⁹, onde afirma que as coisas funcionam quando há um cuidado do curador com a química entre as obras que foram escolhidas para serem exibidas juntas e coloca como negativo o fato de obras serem colocadas pelo curador a partir de um tema e que não possuem nenhuma relação entre elas.

Um texto que merece maior atenção, tanto por seu tamanho (é o maior apresentado, com quase 5 páginas) quanto por seu autor, é o de Daniel Buren “Where are the artists?”⁷⁰. A escolha de Buren para compor a gama de artistas do projeto é providencial já que participou de um episódio importante durante a Documenta 5 (1972), na qual Harald Szeemann foi diretor artístico. Buren foi um dos artistas que fez críticas a Szeemann e escreveu um ensaio como resposta à maneira como Szeemann conduziu e produziu a exposição.

*“Documenta is characteristic, in a way. As are almost all exhibitions. But it’s very visible here. Harald Szeeman is the artist who has created this enormous painting, which happens to be the exhibition itself. So the exhibition is an exhibition of an exhibition.”*⁷¹

69 “Quando as coisas funcionam e quando as coisas não funcionam” (livre tradução minha).

70 “Onde estão os artistas?” (livre tradução minha).

71 “A Documenta é específica, de uma certa maneira. Como todas as exposições. Mas é muito visível aqui. Harald Szeemann é o artista que criou esta enorme pintura, que passa a ser a exposição ela mesma. Então a exposição é uma exposição de uma exposição.” (livre tradução minha). Transcrição de uma entrevista de Daniel Buren feita por Marty Spellerberg a partir do filme “Documenta 5: A Film by Jef Cornelis”. Disponível em: <<http://marty-spellerberg.com/2013/04/transcript-of-harald-szeemann-and-daniel-buren-in-documenta-5/>>, acesso em: 27/07/2016.

Buren inicia seu texto com o artigo publicado em 1972, onde deixa clara sua opinião de que considera aquela Documenta uma “exposição de uma exposição”, a exposição em si é considerada obra de arte e as obras dos artistas são utilizados como utensílios decorativos. O artista ressalta que suas considerações que estão no texto de 1972, tornaram-se uma tendência entre os organizadores de exposição⁷², quase um gênero artístico, onde os organizadores de exposição se autoproclamam artistas da exposição. Assim como outros artistas afirmaram, também considera que há uma certa passividade por parte da comunidade artística e que ela e o surgimento do organizador-artista, são dois lados do mesmo problema, que é a presente crise da arte contemporânea e sua apresentação. Não diz que é contra o organizador, o qual acha necessário, mas critica sua maneira de existir/atuar. Identifica que hoje há uma inversão de papéis, com o organizador como autor e o artista como intérprete.

Em certa medida, seu diagnóstico aproxima-se daquele apresentado por Boris Groys, o qual aponta que o conflito entre curadores e artistas era um conflito de autoria e mediação, ou autoria e interpretação como Buren coloca. Entretanto, para Groys esta relação hoje mudou de maneira substancial, existindo uma identidade entre criação e seleção, não importando mais a autoria, já que esta também configura-se múltipla na arte contemporânea. Buren, apesar de identificar este movimento, enxerga a relação entre artistas e curadores como dicotômica, onde o organizador quer sua autonomia para não ficar à sombra dos artistas e assim os coloca como coadjuvantes no espetáculo da exposição. Distancia-se assim de Groys, que vê a criação como parte da curadoria contemporânea mas não excludente da colaboração entre curadores e artistas e

72 Interessante notar que Buren utiliza o termo “organizador de exposição” e não “curador”. Pode ser por causa da origem do termo na França, como foi descrito no Capítulo 1.

valorização da relação entre as obras selecionadas/expostas. Não é possível deixar de levar em consideração as experiências que Buren teve e que o levaram a tecer tais críticas e apresentar tal diagnóstico. Aponta que o organizador-artista possui o status de autor, pois considera que seu trabalho reside na produção da exposição e os trabalhos exibidos, fragmentos que fazem parte do corpo da exposição, e que não são consideradas obras de arte mas transformam-se em meros detalhes a serviço do trabalho em questão, a exposição-obra. Para Buren é importante os organizadores terem um papel criativo, mas não é tão óbvio que o resultado dessa criatividade, a produção da exposição, seja ela uma obra.

Retomando a discussão acerca da exposição como obra artística, Sônia Salcedo⁷³ destaca o papel do curador como aquele que, através da criação de um glossário artístico mediante a junção de fragmentos, pode reinventar de forma poética o objeto de interesse do artista. Trata-se da construção de uma unidade expográfica (construída a partir da unidade de conjunto das obras interna e externa⁷⁴) que é realizada com certa subjetividade equilibrada pelo discurso teórico e pela poesia. E é através da poética que Sônia Salcedo puxa o fio condutor que leva à exposição como obra artística. Buren não nega sua existência, mas mostra preocupação diante de tal processo. A aproximação e aparente dissolução das fronteiras artísticas ultrapassa o limite do que

73 CASTILLO, Sonia Salcedo del. op. cit. p. 28

74 “À unidade de conjunto nas obras – que é **interna** – vinculam-se as relações conceituais e equivalências visuais estabelecidas pela curadoria, segundo temática preestabelecida ou um conceito artístico para a escolha das obras. À unidade do conjunto das obras – que é **externa** – vincula-se a edição da montagem, por meio da qual se edita o conjunto das obras na exposição, segundo o tema e a escolha da curadoria”. (grifo meu) Ibidem, p. 34.

geralmente é atribuído à prática curatorial, vista muitas vezes como ameaça à autonomia dos artistas e suas obras.

Buren concorda com a proposição do projeto e vê no fato de um artista ser curador uma oportunidade de “redistribuição das cartas”, de tirar os artistas do torpor e dar uma visão mais explícita, menos neutra e mais engajada para a exposição. Ao final, questiona se é possível uma exposição composta por um grande número de obras de arte tornar-se uma obra por ela mesma e afirma que somente os artistas podem hoje realizar isso.

O artista e fundador da plataforma digital e-flux Anton Vidokle escreveu um artigo⁷⁵ um pouco mais radical mas que se aproxima em certos aspectos do discurso de Buren. Nele, Vidokle identifica que o aumento da importância social dos curadores advém uma parte do declínio do poder da crítica de arte, com os curadores assumindo o agenciamento da crítica além do poder executivo exercido no museu. Desta forma, Vidokle aponta que o curador centralizou a tirania que antes era dividida com os críticos de arte, e por isso tornou-se cada vez mais difícil ultrapassar essa barreira. A partir disso, associa esse empoderamento curatorial a uma diminuição do status dos artistas e faz uma premonição sombria de que o processo de produção de arte pode ser automatizado até tornar os artistas supérfluos. Aconselha haver cautela ao atribuir qualquer capacidade meta-artística à prática curatorial, pois, apesar de muitas vezes ser feita com boas intenções, carregam uma potencial colonização das práticas artísticas pela academia e também pela nova classe de produtores culturais. Destaca que as maneiras de trabalho e de pensamento dos curadores não devem/podem diminuir a soberania dos artistas, ou seja, sua autonomia.

75 VIDOKLE, Anton. op. cit.

O projeto idealizado e realizado por Jens Hoffmann coloca em evidência o conflito que ainda existe entre artistas e curadores, mas vai além, destacando a diversidade de pensamentos e opiniões dos artistas. Estes, colocados na berlinda, foram retirados de sua zona de conforto e cobrados sobre uma posição que há tempos era reivindicada por alguns. Inclusive o próprio projeto/exposição foi questionado pela artista Dara Birnbaum⁷⁶, cujo direcionamento é controlado pelo curador. Para ela, a proposição questiona o poder em vez de enfraquecê-lo. Aponta que a proposição deva ter surgido a partir do abuso de poder atribuído aos curadores. A artista coloca que o problema não é a mudança de papéis, mas como seria a melhor forma de mudar a equação e corrigir a situação.

Muitas portas foram abertas, questões e críticas levantadas. Alguns artistas já atuam como curadores, representado neste pequeno universo por Ricardo Basbaum, mas pouca discussão e teorias foram desenvolvidas a respeito, desta forma este projeto/exposição faz sua contribuição de maneira crítica e de certa forma aberta ao diálogo que muitas vezes não encontra vez no competitivo e furtivo mundo das artes.

76 No texto “Answering a proposition with a question – or, what is wrong with this picture?” (“Respondendo à proposição com uma pergunta – ou, o que tem de errado com esta figura?” , livre tradução minha).

3 A MÃO NADA INVISÍVEL

TUDO TEM LIMITE?

A exposição de arte contemporânea é, acima de tudo, um trabalho coletivo. Sua concepção é desenvolvida pelo curador, mas outros profissionais atuam de forma direta e muitas vezes transformadora. Este pode ser considerado o caso da exposição “Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981-2006”, com curadoria de Teixeira Coelho, que aconteceu no Itaú Cultural entre Março e Maio de 2007. Envolvida em algumas polêmicas, a exposição tinha como base a coleção de arte contemporânea do Banco Itaú, composta por 500 obras das quais 127 foram selecionadas dentro do recorte temporal dos anos 1980 até 2006. Diante da diversidade e hibridismo de tantos trabalhos, Teixeira Coelho dividiu a exposição em três eixos principais: A persistência da Beleza, Na linha da Ideia e Multidão. Para a concepção espacial, o curador convidou Bia Lessa, diretora e encenadora de teatro, mas que a partir dos anos 1990 envolve-se com arte através da curadoria e cenografia de exposições⁷⁷.

O primeiro desafio dado a Lessa por Teixeira foi a questão do espaço expositivo do Itaú Cultural o qual não é convencional, pois possui o teto com pouca altura e as salas expositivas são separadas por andares. O desafio era como fazer a junção dessas salas de maneira que o espectador possa ter uma fluidez durante a exposição sem dispersar com a própria arquitetura. Lessa

77 BIA LESSA. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<<http://enciclopediaitaucultural.org.br/pessoa20718/bia-lessa>>, acesso em:
18/09/2016.

aponta a cenografia como uma possível solução, porém com o risco de alteração na percepção das obras.

Para atender à demanda do acervo e do próprio curador sobre um espaço expositivo que também fosse contemporâneo, Lessa optou por fazer divisórias na sala com voal transparente, “*paredes que impedem a passagem do corpo, mas não a do olhar*”⁷⁸. Esta configuração tenta destacar o discurso do curador mas também a individualidade da obra, e alarga o espectro de visão do espectador para que ele faça suas próprias conexões. O tecido transparente possibilita que o olhar caminhe pela exposição e exista a possibilidade da noção do todo, para depois, ao chegar perto da obra, o espectador possa observá-la melhor. São fronteiras tênues, quase dissolvidas, como a própria arte contemporânea.

A sala no primeiro subsolo merece atenção, mais pela cenografia empregada do que pelas obras em si. Ela abriga de um lado os concretos e suas variações em “Variações da razão pura”, e de outro, pinturas feitas a partir da década de 1980 reunidas sob o título de “Campos de cor”. Todas as 22 pinturas expostas nesta sala foram colocadas no chão, em cima de pequenas elevações, uma ao lado da outra formando dois corredores. Paralelas a cada corredor de pinturas foram construídas plataformas levemente elevadas, possibilitando a visualização das obras de cima para baixo. Foram colocados espelhos no teto, para ampliar o local e ao mesmo tempo possibilitar a observação das obras não de maneira nítida, mas um pouco distorcida. Por causa dos espelhos superiores, a iluminação foi instalada na lateral, de maneira a homogeneizar todas as obras. Entre os dois corredores de obras foi colocada na parede uma obra cinética do Palatnik, que trabalha planos e cores, criando uma fronteira virtual entre os

78 LESSA, Bia. Depoimento para o DVD Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006.

concretos e os informes. Ao integrar o som de fogueira queimando na sala, Lessa deixa claro sua escolha e mostra estar consciente da polêmica que encararia diante desta proposição. E não foi diferente. Logo na abertura, vários artistas ficaram chocados e indignados com a escolha de Lessa para mostrar as obras daquela forma:

"E tô puto! Meu quadro não foi feito para ficar no chão. É uma violentação moral!", exaltava-se Antonio Manuel. 'Pra mim, é falta de conhecimento dela [Bia Lessa]', responde o artista plástico Paulo Pasta. 'O que está em jogo, pra ela, é a cenografia, o espetáculo, e não a obra'. Manuel ergue a voz. 'É uma infeliz, uma burra, isso sim! Essa menina fez uma piada com o trabalho da gente. Trabalho de 40 anos! Não admito isso!'.⁷⁹

O termo cenografia ainda é muito ligado a conceitos advindos do teatro como representação, simulação e teatralidade. Entretanto, seu significado expandiu-se e atualmente é utilizado no mundo das artes com o mesmo sentido que arquitetura de exposição, design de exposição ou mesmo expografia, ou seja, tudo o que diz respeito à espacialização e às escolhas formais de apresentação do conteúdo de uma exposição⁸⁰.

79 BERGAMO, Mônica. "Bia, tudo tem limite!". Folha de São Paulo, 22/03/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200710.htm>>, acesso em: 06/08/2016.

80 ROSSINI, Elcio. "Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação". Revista TransInformação. Campinas: PUC Campinas, set./dez. 2012, p. 157 a 164. Não existe ainda um consenso na utilização do termo, como mostra Rossini em seu artigo. Muitos curadores ainda associam a cenografia a formas de representação e simulação, noção essa já superada entre os profissionais da área. Coloca-se que haja uma separação entre expografia, que estaria atrelada à curadoria como uma distensão do texto curatorial no espaço ou vice e versa, e a cenografia que seria utilizada para simulações, dramatizações, ligada à *mise-en-*

*“Cenografia traz a dimensão conceitual do espaço, propondo ritmos e atmosferas geradas pela organização do espaço, da iluminação e do som.”*⁸¹

Bia Lessa foi mais comedida nesta exposição do que quando atuou no módulo “Arte Barroca” da exposição “Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500” (ano 2000)⁸². Sua montagem foi o maior destaque da exposição, pela ousadia e também pelas duras críticas. O excesso de acessórios e a criação de um ambiente dramático exagerado esconderam as peças que deveriam ser o destaque da sala. Já na exposição do Itaú Cultural, apesar de também ser ousada e polêmica, Lessa primou pela experiência do espectador junto à obra, abrindo maiores possibilidades e experiências ao dar a liberdade ao espectador circundar e observar as obras de ângulos outros.

scène e não diretamente ao conceito da exposição e ao discurso curatorial . Mas esta discussão encontra-se fora do escopo da presente pesquisa.

81 Ibidem, p. 162.

82 COELHO, Ricardo. “Aspectos da cenografia de exposições no Brasil e a ação precursora de Lina Bo Bardi”. Anais do 2º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/p2-artigo_ricardo_coelho.pdf>, acesso em: 03/09/2016.



Figura 2 - Bia Lessa ao lado das telas instaladas na horizontal

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200710.htm>

Teixeira Coelho tenta justificar a escolha da disposição das obras. No pequeno documentário feito sobre a exposição⁸³, ele explica que a exposição de artes é um hábito cultural que pode ser rompido. As pinturas apresentadas nesta exposição não possuem mais aquele sentido inicial de abrir “buracos” na parede, as conhecidas janelas. Desta forma, de acordo com o curador, não há mais razão específica para que elas permaneçam lá. Assim, o plano onde as obras se encontram é visto como um exercício de sensibilidade. A partir do “mirante” (da passarela), elas foram organizadas de maneira que a visualização fosse a mesma de quando estariam na parede. Teixeira afirma que só é possível aumentar a percepção da obra mudando o ângulo de vê-la.

83 DVD Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006. São Paulo, 2006.

“Eu como observador não sou obrigado a ver a obra assim como o artista a vê.”⁸⁴

Nesta frase fica evidente um distanciamento entre o trabalho do curador, e tudo o que ele envolve para a produção da exposição, e o artista. Duchamp já dizia que a obra de arte e seu sentido extrapolam a concepção do artista e se completam com o público. Mas neste caso, as obras, ao serem colocadas lado a lado no plano horizontal, criando uma uniformidade que até lembra o episódio da “grande tela” de Sheila Leirner, não destaca a individualidade da obra, que poderia instigar o espectador a adentrá-la de modo mais profundo. Mas ao contrário, cria uma atmosfera que prioriza o espaço e a curiosidade frente ao diferente. Muitos artistas ficaram indignados pois sentiram-se traídos ao virem as obras de sua autoria sofrendo interferências intensas sem consulta prévia.

Fabio Cypriano⁸⁵, em um artigo para a Folha de São Paulo, destaca a pretensão do Itaú Cultural de fazer exposições onde a arte fosse mais acessível para o público, acolhendo-o em cenários como o da exposição de Teixeira. Através de alguns artigos que saíram na mídia, é possível observar que, ao contrário dos artistas, o público visitante gostou do formato da exposição. A possibilidade de dar a volta ao redor do quadro foi o motivo considerado mais interessante. Criou-se uma nova forma de ativação das obras, que estimulou a

84 COELHO, Teixeira. Depoimento para o DVD Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006.

85 CYPRIANO, Fabio. Itaú destaca o ambiente e esquece a arte. Caderno Ilustrada, Folha de São Paulo, 24/03/2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2403200728.htm>, acesso em: 10/08/2016.

subjetividade do sujeito fruidor diante de obras que muitas vezes eram passadas despercebidas⁸⁶.

A questão que permeia todo esse debate é: qual o limite de interferência do curador frente a autoria do artista. Se a intervenção é um tanto disruptiva como foi o caso desta sala da exposição de Teixeira Coelho, a fronteira entre a exposição como obra utilizando-se de trabalhos prontos de artistas e o espetáculo é muito tênue.

O EFEITO DO CAOS

Considerada um marco recente na história das exposições de arte em São Paulo, a exposição “Caos e Efeito”, realizada de outubro a dezembro 2011 também no Itaú Cultural, trouxe dentro de si contraposições e radicalismos, tão marcantes na arte contemporânea. Elaborada para ser um olhar panorâmico sobre a produção nacional para a segunda década do século XXI, reuniu aproximadamente 150 obras em diversos suportes de 81 artistas, escolhidas e organizadas por cinco curadores: Fernando Cocchiarale, Lauro Cavalcanti, Moacir dos Anjos, Paulo Herkenhoff e Tadeu Chiarelli. A escolha dos curadores foi feita baseada em uma pesquisa que verificou as dez pessoas que mais participaram de exposições na última década, e destas, foram escolhidas as cinco primeiras. Cada curador foi convidado a trabalhar em frentes temáticas de modo colaborativo, com a ajuda de assistentes e cocuradores. Além da exposição, foram apresentadas várias performances que aconteciam dentro dos módulos dos curadores e também no térreo e algumas salas do Itaú Cultural.

86 O que foi o caso da sala, uma vez que as obras lá expostas eram abstratas e, de acordo com alguns depoimentos de visitantes, não chamariam a atenção se não fosse pela ação do curador e da cenógrafa.

Tadeu Chiarelli, com assistência curatorial de Luiza Proença e Roberto Winter, criou o módulo "Projetar o Passado; Recuperar o Futuro" cujo fio condutor foi a fronteira entre o documental e o ficcional, através da investigação da relação entre memória e imagem. No mesmo andar, Moacir dos Anjos, com a cocuradora Kiki Mazzucchelli, trouxe o cotidiano urbano através do módulo "As Ruas e as Bobagens", onde as obras escolhidas enfatizavam aspectos pouco notados da vida nas cidades. No primeiro subsolo foi montado o módulo "Cavalo de Troia", de Fernando Cocchiarale, em cocuradoria com Pedro França. Através do questionamento do sistema de concepção, produção e inserção da obra artística no circuito, Cocchiarale tratou "(...) *da ambivalência da arte, que oscila entre objeto de contemplação e produto, com obras de Nelson Leirner e Fabiano Gonper, entre outros.*"⁸⁷. Dividindo o mesmo andar com o cavalo de Troia, Lauro Cavalcanti e o cocurador Felipe Scovino colocaram como centro de suas investigações a construção de uma "*linguagem artística brasileira*"⁸⁸ através do módulo "Eu como Eu", apresentando obras de Antonio Dias, Chacal e João Loureiro⁸⁹.

Todos esses módulos foram apresentados da maneira tradicional, as obras foram dispostas no cubo branco e deslocadas em direção ao conceito que os curadores queriam apresentar, sem grandes mudanças ou inovações. Em contraste a estes módulos, Paulo Herkenhoff e os cocuradores Cayo Honorato, Clarissa Diniz e Orlando Maneschy apresentaram "Contrapensamento Selvagem", onde o efeito do caos é aplicado e sentido literalmente, mostrando o

87 ZANATTO, Rafael. Mostra no Itaú Cultural projeta o futuro da arte. Folha de São Paulo: 21 de Outubro de 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/guia/ex2110201101.shtml>>, acesso em: 05/09/2016.

88 Folder da exposição "Caos e Efeito".

89 ZANATTO, Rafael, op. cit.

perigo e o desajuste da arte diante das fissuras do problemático presente. A partir dos conceitos elaborados por Levi-Strauss em “Pensamento Selvagem” (1969), a exposição centrou-se na “(...) *discussão sobre singularidades que não se reduzem aos interesses da razão cientificista.*”⁹⁰, ou seja, trabalhar com a ideia do “bom selvagem” não domesticado, da contaminação e da impossibilidade de classificações. Foram escolhidos artistas fora do eixo Rio-São Paulo, provenientes da região Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país, cujos trabalhos “(...) *dão a ver certa indomesticação existencial do pensamento.*”.

Ocupando o segundo subsolo inteiro, era difícil de distinguir o limite entre as obras expostas, objetos para interação, enfim, distinguir o que era arte do que não o era. Na verdade, ao misturar vídeos, instalações e outras obras em diversos suportes, o módulo de Herkenhoff pode ser considerado uma grande instalação, uma exposição-obra composta pela experiência com os objetos, sons e imagens, obras de arte que se misturam, contaminam-se, abandonando conceitos fixos e abraçando, sem medo de arriscar, o contemporâneo e tudo de bom e ruim que existe nele.

“Arte é perigo. É contaminação. É septicemia e, anagramaticamente, pesticemia. É curto-circuito. É violência e destruição. É nódoa (mais do que mácula). É inacessibilidade. É interdição arrombada. É contrapensamento. É contranorma. É pulsão de morte – quantos guardam/dominam um cantor solitário? Nada de isolamento guesláltico

90 HONORATO, Cayo; DINIZ, Clarissa; MANESCHY, Orlando e HERKENHOFF, Paulo. “Contra Pensamento Selvagem”. Texto para a exposição “Caos e Efeito”. Disponível em: https://www.facebook.com/ormaneschy/media_set?set=a.10150364863455924.350070.529870923&type=3, acesso em: 18/09/2016.

*ou pedestáltico. Nenhuma pureza visual ou conceitual. Invenção de outra saúde. Bakhunin, Bakhunin, amanhã tem mais!”*⁹¹

Em conjunto com o artista carioca Fernando Perez, “responsável pela maior parte dos objetos que envolvem a exposição e a transformam num conjunto orgânico”⁹², o módulo era um espaço sem fronteiras, colocando em evidência o “nó contemporâneo”. Diante do desafio de romper a superficialidade da pós-modernidade, o módulo de Herkenhoff vai a fundo em sua proposta de contrapensamento selvagem, tornando a sala um caos, atribuindo um papel ativo do espectador diante de tantas obras, objetos e estímulos. Até mesmo o cubo branco é subvertido com a sombra da graxa espalhada sobre o piso, que por sua vez, espalhou-se por todos os módulos da exposição, causando desconforto nos outros curadores. Afinal, é admissível que a assepsia do espaço moderno possa ser suja por ideias caóticas de uma exposição? A contaminação do subsolo, da caverna criada por Herkenhoff espalhou-se por todo Itaú Cultural através dos próprios visitantes, a contaminação aconteceu, de forma espontânea e incontrolável.

“Piche é sombra. A melhor homenagem ao excesso de luz-alva do cubo branco é introduzir sombra. Gombrich e Tanikazi e o elogio do piche. Fenomenologia do olhofurado e do espírito semolho: o pintor empresta seu corpo ao piche. A caverna de Platão é subsolo mental. (...)

91 HONORATO, Cayo; DINIZ, Clarissa; MANESCHY, Orlando e HERKENHOFF, Paulo. “Contrapensamento Selvagem”. Texto curatorial para a exposição “Caos e Efeito”. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/explore/artes-visuais/projetos/hotsite/?id=60158>>, acesso em: 05/09/2016.

92 CYPRIANO, Fabio. “‘Caos e Efeito’ é divisor de águas na história das mostras em SP”. Folha de São Paulo: 15 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/14861-caos-e-efeito-e-divisor-de-aguas-na-historia-das-mostras-em-sp.shtml>>, acesso em: 05/09/2016.

*Desterritorializar o piche. Arte bruta, sem educação, sem modos, sem desconfiômetro... o cofre arrombado da etiqueta... arte de cuquinha imundinha.*⁹³.

É através de seu texto curatorial, recortando trechos de “Pensamento Selvagem” de Levi Strauss e inspirado visivelmente no manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, que a equipe curatorial, de maneira poética e indireta, apresenta conceitos e referências que utilizaram e com os quais dialogaram para a montagem da exposição⁹⁴.

Yuri Firmeza, artista de Fortaleza que participou da exposição, destaca⁹⁵ a organicidade e vivacidade da exposição, que mudava constantemente pela intervenção de artistas. Frisa ainda a abertura que a equipe curatorial teve, onde os artistas tiveram grande liberdade de criação e intervenção. A organização e montagem deram-se de maneira horizontal com a equipe curatorial, não ocorrendo o mesmo com a instituição. Houve muitas rugas e conflitos antes, durante e depois da exposição. Firmeza vê a exposição como um grande gesto e uma plataforma que potencializou o encontro entre obras e artistas. Mesmo com todos esses aspectos de cooperação, abertura e liberdade, houve reclamações

93 HONORATO, Cayo; DINIZ, Clarissa; MANESCHY, Orlando e HERKENHOFF, Paulo. op. cit. p.4.

94 Infelizmente a documentação sobre a exposição é escassa. Não foi produzido catálogo e nem o Itaú Cultural disponibilizou fotografias e materiais complementares sobre a exposição. Por isso, a pesquisa restringe-se a documentos da imprensa escrita, ao site (<<http://www.itaucultural.org.br/explore/artes-visuais/projetos/hotsite/?id=60158>>) sobre a exposição do Itaú Cultural (que inclui os textos curatoriais e alguns vídeos das performances) e ao *folder* cedido pelo Centro de Memória do Itaú Cultural. Nota-se que a documentação e registro de exposições ainda não desperta grandes interesses para as instituições culturais do Brasil e que muito ainda tem que ser feito neste sentido.

95 Em entrevista à autora via Skype, no dia 17/09/2016.

de alguns artistas os quais sentiram que seus trabalhos foram diminuídos por causa da diluição total de fronteiras entre as obras, a não identificação das mesmas (não havia etiquetas com informações sobre a obra nem sobre o artista) e somente a identificação da equipe curatorial como “autores” na exposição. Uma proposta tão radical e disruptiva possui riscos e, evidentemente, não agradou a todos os envolvidos. A autoria individual, apesar de ter sido muito discutida e até superada por alguns, ainda é motivo de desconforto por parte de alguns artistas.

Os conflitos com o Itaú Cultural para este módulo foram vários, e evidenciam os limites que lugares como estes, instituições culturais privadas, impõem ao experimentalismo artístico. Ao final, com toda a liberdade atribuída aos artistas, a curadoria perdeu o controle da situação, mas isso era meio que sua proposta inicial, mas a instituição não estava preparada e nem esperava em perder também. Aconteceram várias intervenções e performances artísticas, algumas das quais foram repreendidas pela instituição, seja por falta de preparo e orientação dos funcionários, seja pelo próprio engessamento da mesma. Outra tensão que aconteceu envolvendo a instituição diretamente foi o pagamento de pró-labore para alguns artistas e para outros não, que ao final, depois de discussões, retaliações e censura foram pagos a todos os artistas envolvidos⁹⁶. Diante de tantos problemas, fica a pergunta se é possível desenvolver trabalhos experimentais, que tenham como foco a horizontalidade e a radicalidade em espaços cada vez mais privados, cujos interesses utilizam de forma superficial a arte para promover outras causas escusas e não transparentes.

96 Ver: MARTÍ, Silas. “Dinheiro com rosto de Milú Villela está no centro de briga no Itaú Cultural”. Folha de São Paulo, 31 de Dezembro de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/17585-dinheiro-com-rosto-de-milu-villela-esta-no-centro-de-briga-no-itaui-cultural.shtml>, acesso em: 17/09/2016.

Uma crítica feita à exposição foi em relação à escolha dos artistas e obras. No afã de realizar uma exposição que fosse ousada e propositora, os trabalhos tinham que ser “exóticos” para serem escolhidos, ou seja, havia uma procura por trabalhos muito excêntricos e estranhos que estivessem um pouco à margem do sistema das artes tradicional. Isso acaba por rotular os artistas fora do eixo e, ao retirá-los do cenário marginal e colocá-los em uma situação de hiper-exposição e hiper-visibilidade, mais ofusca e amortiza do que propriamente divulga seus trabalhos. Sem levar em conta a perda que a obra sofre com esse deslocamento para uma exposição em uma instituição privada, na capital financeira do país. Como foi o caso do artista baiano Jaime Figura, que vive envolto por uma armadura de ferro confeccionada por ele mesmo pelas ruas de salvador. Como levar este artista para uma performance em um instituto cultural de um banco sem transformá-lo em um objeto artístico exótico, ou seja, quase um fetiche pelo diferente e marginal? É o que acontece com os graffitis, cuja origem, local de produção, nascimento e morte são as ruas das grandes cidades. No deslocamento para a galeria de arte ou espaço institucional, este perde sua identidade e essência e torna-se uma obra contemporânea feita com tinta em spray, não mais um grafitti.



Figura 3 - Módulo "Contrapensamento Selvagem" da exposição "Caos e Efeito".

Fonte:

https://www.facebook.com/ormaneschy/media_set?set=a.10150364863455924.350070.529870923&type=3



Figura 4 - Módulo "Contrapensamento Selvagem" da exposição "Caos e Efeito"

Fonte:

https://www.facebook.com/ormaneschy/media_set?set=a.10150364863455924.350070.529870923&type=3

No entanto, a proposta e realização deste módulo da exposição foram ousadas e de extrema importância para o experimentalista em curadoria contemporânea. A curadoria aproveita da abertura inerente à arte para realizar uma criação, de caráter coletivo, que resultou em uma obra artística. Retomando o pensamento de Boris Groys sobre a questão da seleção e exposição e a transformação em trabalho artístico, aqui o curador aproximou-se do artista e

juntos criaram outra coisa, que foi além da soma do conjunto das obras expostas. O conceito e a própria exposição estão em uma relação dialética, nada foi colocado de maneira a ilustrar, mas a compor e transformar o espaço institucional em um lugar transgressor e caótico, sendo, ao mesmo tempo, coerente e lúcido com a proposta.

EM FIM

“A ideia de uma exposição é que vivemos juntos em um mundo em que é possível fazer arranjos, associações, conexões e gestos sem palavras, e, por meio dessa mise-en-scène, falar.”⁹⁷

Lisette Lagnado no texto “O curador como autor” coloca em evidência a crise pela qual o curador passa nos dias atuais. Localizado dentro da área de história da arte mas colocado às margens da crítica, ainda é tratado com suspeitas e antipatia pelo meio artístico. Atribui-se a ele grande poder e respaldo, no entanto é acusado de intervenção e sequestro de obras como forma de criar seu trabalho, sem levar em consideração os artistas. A crítica maior é em relação ao trabalho curatorial ser considerado autoral, mas aqui podemos estender para a crítica à exposição como um objeto artístico pois, como mencionado no primeiro capítulo, a questão da autoria individual tradicional acabou e hoje se configura como autoria múltipla, dividida entre vários colaboradores.

Lisette salienta que o meio privilegiado onde reside a autoria do curador é na apresentação para o público, ou seja, através do layout da exposição que é um dos principais produtos finais de todo o trabalho intelectual e pesquisa do curador. Apesar de poder haver textos explicativos nas exposições, catálogos e mediações com a equipe do educativo, a disposição das obras, sua instalação e a conversa visual entre elas ainda são o principal meio de passar uma mensagem e deixar livre ou conduzir o espectador a fazer conexões, associações e dar um sentido à exposição como um todo. Lisette afirma que

97 OBRIEST, Hans Ulrich. 2014. op. cit., p. 46.

*“(...) toda organização no espaço contribui para uma reescritura da história da arte”*⁹⁸, ou, pelo menos, uma tentativa para. Pode-se tomar como exemplo a exposição “Itaú Contemporâneo”, apresentada no capítulo anterior.

Teixeira Coelho e Bia Lessa ao retirarem as pinturas da parede e as realocarem no chão, fizeram uma tentativa de reescritura da história da arte ou uma adaptação mais contemporânea de apresentar as obras tentando romper com o passado clássico. Mas, ao fazerem isso sem a participação nem consulta aos artistas, pois alguns deles estão vivos e inclusive foram convidados para a abertura da exposição, causou um descontentamento, decepção e até mesmo indignação.

Apesar de ser uma exposição realizada a partir de uma coleção particular, com um universo de obras pré-estabelecido, virar as costas aos artistas e tornar o processo curatorial de uma maneira geral unilateral, sem abertura ao diálogo, foi o maior erro do curador e da cenógrafa. É louvável a disposição de fazer algo diferente, arriscar-se em algo disruptivo. É importante também a forma como o público respondeu à exposição, com grande aceitação e interesse, pois a curadoria também possui um compromisso com a sociedade, principalmente em se tratando de arte contemporânea, tão cheia de referências e conexões extrínsecas, e que necessita da interlocução do curador para melhorar o acesso do público não especializado. Entretanto, os *“(...) artistas e suas obras não devem ser usados para ilustrar uma proposta ou premissa curatorial à qual estão subordinados. Em vez disso, é melhor gerar exposições por meio de conversas e colaborações com artistas, cuja contribuição deve*

98 LAGNADO, Lisette. O curador como autor. Folha de São Paulo, 10 de dezembro de 2000.

conduzir o processo desde o início."⁹⁹. Mas o fato de haver intervenções e um trabalho criativo e autoral por parte do curador não quer dizer que ele queira/deva tomar o lugar do artista, nem excluí-lo do processo curatorial. A boa curadoria deve ser aberta ao diálogo, envolver os artistas no processo, ser transparente na conduta e nas premissas.

Não é possível ignorar todos os aspectos de intenção do artista que, ao fazer uma pintura, utiliza de perspectiva e outros recursos. Ao deslocar o suporte expositivo das obras, no caso do chão para a parede, todos esses aspectos foram ignorados e os artistas desprezados enquanto autores. A autoria curatorial não deve ser avassaladora, pois ela não é separada de todo esse conjunto que inclui obras, artistas, montagem da exposição, conceitos, catálogo, etc. Ela é o resultado da fusão deste conjunto de partes.

O projeto digital de Jens Hoffmann foi interessante na medida em que deu voz e instigou artistas a pensarem sobre seu papel e o do curador dentro de uma grande exposição. Infelizmente, tratou-se de uma iniciativa um pouco restrita, ainda que tenha como suporte a internet. O texto escrito induziu os artistas a serem um pouco formais e até mesmo intimidou algumas respostas. Se a proposição tivesse se concretizado através de uma exposição com as obras como respostas, seria mais interessante e menos coercitiva. Contudo, mostrou-se de extrema importância na análise do fazer curatorial sob o ponto de vista dos artistas, principais interessados e participantes deste trabalho mas que pouco participam da discussão teórica acerca do assunto.

O módulo de Herkenhoff na exposição "Caos e Efeito" foi o que mais chegou perto de uma exposição-obra de arte pois, através da participação efetiva e horizontal de artistas e curadores, houve um trabalho de caráter

99 OBRIEST, Hans Ulrich. 2014. op. cit., p. 47.

coletivo e criativo. Herkenhoff e sua equipe levaram essa experiência ao extremo, o que evidenciou os problemas e limites com a instituição. Ainda que o trabalho tenha sido coletivo, as premissas e proposições iniciais foram feitas pelo núcleo de curadoria, cuja intenção era apontar um caminho a ser trilhado, mas não a forma e nem o destino final. Pode-se observar uma característica do percurso de Herkenhoff como curador, desde a Bienal da Antropofagia (24^a, 1998), cujo trabalho destacou-se pela maneira como abordou o tema e resolveu a exposição.

Bishop, ao criticar o texto de Groys, parte de uma premissa que apontamos como negativa quando utilizado por um curador: a utilização das obras como ilustração. No entanto, como afirma Hans Ulrich Obriest, esse não é um tipo de curadoria considerado bom e exemplar. Desta forma, não é possível tomar como base este argumento para negar a possibilidade da exposição como obra. Claro que nem toda exposição pode ser considerada desta forma, porém algumas tomam esta configuração e não é possível ignorar a autoria, e sua natureza como obra artística.

A curadoria segue a arte, e esta no Brasil mudou muito nos últimos 40 anos. Desde a atuação dos pioneiros como Zanini ou mesmo Frederico Moraes, a curadoria têm-se desenvolvido e avançado nas discussões sobre ela mesma, através do diálogo interno e internacional. As fronteiras entre artistas e curadores estão se diluindo, como apontado por Lisette¹⁰⁰ ao citar o simpósio “Curating Degree Zero” realizado em 2008 na Alemanha. Artistas fazem experiências com curadoria, e curadores, através do que foi discutido até aqui, realizam exposições com caráter artístico. Ainda que existam muitas limitações por causa

100LAGNADO, Lisette. op. cit.

das instituições e do mercado, lampejos de oportunidades apresentam-se, e cabe a cada curador a coragem e determinação em aproveitá-los.

A mesmice impera nas exposições artísticas hoje, como é possível observar nas notas críticas que ainda existem em alguns jornais, onde o famigerado cubo branco ainda é muito utilizado e considerado seguro.

BIBLIOGRAFIA

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, Cauê. **A curadoria como historicidade viva**. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERGAMO, Mônica. **Bia, tudo tem limite!**. Folha de São Paulo, 22/03/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200710.htm>>, acesso em: 06/08/2016.

BISHOP, Claire. **What is a Curator?** IDEA arts + society, edição 26, 2007. Disponível em: <<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>>, acesso em: 18/09/2016.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da Arquitetura da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Arte de expor: curadoria como *expoesis***. Rio de Janeiro: Nau editora, 2014.

CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. **Arte, Guerrilha e Experiência: Frederico Morais e suas propostas em Do Corpo à Terra**. XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores, velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015.

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.

COELHO, Ricardo. **Aspectos da cenografia de exposições no Brasil e a ação precursora de Lina Bo Bardi**. Anais do 2º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/p2-artigo_ricardo_coelho.pdf>, acesso em: 03/09/2016.

CRIMP, Douglas. **A arte da exposição**. In: Sobre as ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2a edição, 2015.

CYPRIANO, Fabio. **Itaú destaca o ambiente e esquece a arte**. Caderno Ilustrada, Folha de São Paulo, 24/03/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2403200728.htm>>, acesso em: 10/08/2016.

_____. **'Caos e Efeito' é divisor de águas na história das mostras em SP**. Folha de São Paulo: 15 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/14861-caos-e-efeito-e-divisor-de-aguas-na-historia-das-mostras-em-sp.shtml>>, acesso em: 05/09/2016.

DVD Coleção Itaú Contemporâneo : arte no Brasil, 1981-2006. São Paulo, 2006.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em:

<<http://enciclopediaitaucultural.org.br>>, acesso em: 18/09/2016.

FOLDER da exposição "Caos e Efeito". São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

GROYS, Boris. **Multiple Authorship.** In: Art Power. Cambridge: MIT Press, 2008.

_____. **On the Curatorship.** In: Art Power. Cambridge: MIT Press, 2008.

HONORATO, Cayo; DINIZ, Clarissa; MANESCHY, Orlando e HERKENHOFF, Paulo. **Contra Pensamento Selvagem.** Texto para a exposição Caos e Efeito.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/ormaneschy/media_set?set=a.10150364863455924.350070.529870923&type=3>, acesso em: 18/09/2016.

_____. **Contrapensamento Selvagem.** Texto curatorial para a exposição Caos e Efeito. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/explore/artes-visuais/projetos/hotsite/?id=60158>>, acesso em: 05/09/2016.

LAGNADO, Lisette. **O curador como autor**. Folha de São Paulo, 10 de dezembro de 2000.

LEIRNER, Sheila. **Introdução**. In: Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1985.

MARTÍ, Silas. **Dinheiro com rosto de Milú Villela está no centro de briga no Itaú Cultural**. Folha de São Paulo, 31 de Dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/17585-dinheiro-com-rosto-de-miluvilla-esta-no-centro-de-briga-no-itaucultural.shtml>>, acesso em: 17/09/2016.

MORAIS, Frederico. **A arte não pertence a ninguém**. Entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro. Revista UFMG, v. 20, n. 1, Jan-Jun 2013.

MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’**. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro, vol, 1, no. 64, Janeiro/Fevereiro 1970.

MORAIS, Frederico. **Manifesto Do Corpo à Terra**. Belo Horizonte, 18 de abril de 1970. Manifesto datilo-escrito. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110794/language/en-US/Default.aspx>>, acesso em: 25/06/2016.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

_____. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

O'DOHERTY, Brian. **Inside the White Cube – the Ideology of the Gallery Space**. Berkeley: University of California, 2001.

O'NEILL, Paul. **The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987**. Tese de PhD. Londres: Universidade Middlesex, 2007.

PLATAFORMA DIGITAL **"The next documenta should be curated by an artist"**. Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/>, acesso em: 18/09/2016.

RICHTER, Dorothee. **Artists and Curators as Authors: Competitors, Collaborators or Teamworkers?**. In: Cultures of the Curatorial. Berlim: Sternberg Press, 2012.

ROSSINI, Elcio. **Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação**. Revista TransInformação. Campinas: PUC Campinas, set./dez. 2012, p. 157 a 164.

RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico**. 2010. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

VIDOKLE, Anton. **Art without artists**. Plataforma eletrônica e-flux, 2010. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists>>. Ibid.

ZANATTO, Rafael. **Mostra no Itaú Cultural projeta o futuro da arte**. Folha de São Paulo: 21 de Outubro de 2011. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/guia/ex2110201101.shtml>>, acesso em:
05/09/2016.