

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ana Cecília Pamplona Bedê Colares

Processos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo

ESPECIALIZAÇÃO EM ARTE: CRÍTICA E CURADORIA

Monografia apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de especialista em Arte: Crítica e Curadoria, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cecília Almeida Salles

São Paulo

2010

BANCA EXAMINADORA:

Agradecimentos

Agradeço à PUC-SP por ter autorizado a criação e a realização do curso Arte: Crítica e Curadoria, que hoje desempenha importante papel para a arte contemporânea brasileira; a todos os professores, em especial a Cecília Salles, admirada orientadora mais que gentil; Elaine Caramella, coordenadora amiga e paciente; e Noemi Jaffes, que mudou meu jeito de articular ideias, conceitos e poesia em meus textos. Grata aos amigos pelos ouvidos atentos e ao Juliano pelos ouvidos e coração. Ao Thiago pelo denso trabalho de revisão. À minha família, que de longe, no céu e na terra, torce e acredita, sempre. À minha mãe Ana Beatriz, que mesmo partindo cedo teve tempo de introduzir a arte em minha vida.

Resumo

A presente monografia tem por objetivo investigar os processos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e de jovens curadores que atuam no museu e de forma independente. Entender os processos de curadoria do MAM significa se aproximar dos processos de curadoria de instituições e profissionais no Brasil. Este trabalho visa identificar processos no campo da prática e da teoria, assim como identificar percursos históricos de construção das ações curatoriais. Essa análise dos processos é feita a partir das leituras dos livros *Gesto inacabado – processos de criação artística* e *Redes da criação – construção da obra de arte*, de Cecília Almeida Salles. A autora traz as bases da crítica genética, onde o crítico observa não a obra entregue ao público, como se refere Salles, mas sim acompanha os percursos criativos do processo. A crítica genética utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. A obra é vista através do gesto e do trabalho. Essas ideias foram aqui aplicadas focando a curadoria de uma maneira pontual, ou seja, tendo o MAM como foco, mas que pode gerar reflexos na ideia de curadoria como um todo.

Palavras-chave: Curadoria; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Arte Contemporânea.

Abstract

This thesis aims to investigate the process of curatorship at the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM) and young curators who work at the museum and independently. Understanding the processes of MAM curator means to approach processes curator of institutions and professionals in Brazil. This work aims to identify processes in the field of practice and theory, and identify histories construction of curatorial activities. This process analysis is done from the readings of the books *Gesto inacabado – processos de criação artística* and *Redes da criação – construção da obra de arte* of Cecília Almeida Salles. The author brings the basis of Crítica Genética (Genetic Criticism), where the critic looks the art work done as regards Salles, but follows the creative process. The Crítica Genética (Genetic Criticism) use the route creation to take it apart and then put it into action again. The work is seen through the gesture and work. These ideas were applied here taking the MAM as a focus, that can generate reflections on the idea of curatorsheep.

Key-words: Curatorship; Museum of Modern Art of São Paulo; Contemporary Art.

Sumário

Introdução	7
1 Histórico sobre a prática curatorial	9
1.1 Breve histórico.....	11
1.2 No Brasil.....	14
2 O Museu de Arte Moderna de São Paulo – uma história	16
2.1 A primeira exposição e a primeira Bienal	17
2.2 O acervo como foco da curadoria.....	20
2.3 Grupo de Estudos de Curadoria.....	21
2.4 <i>MAM na Oca</i>	24
2.4.1 Térreo.....	25
2.4.2 Subsolo	26
2.4.3 Primeiro andar	26
2.4.4 Segundo andar – Plataforma.....	27
2.5 Clubes da Gravura e da Fotografia	27
2.6 Exposição dos irmãos Campana no MAM.....	29
3 Panorama da Arte Brasileira	32
3.1 O <i>Panorama</i> e seus processos de curadoria	33
3.2 <i>29º Panorama da Arte Brasileira / 2005</i>	33
4 O MAM hoje – equipe e ações	38
4.1 Entrevistas e processos	40
4.1.1 Entrevista – Felipe Chaimovich	41
4.1.2 Entrevista – Cauê Alves	46
4.1.2.1 Clube da Gravura – MAM.....	47
4.1.2.2 Curadoria independente	50
Conclusão	56
Referências	57

Introdução

Antes de começar a tratar do trabalho aqui apresentado, acredito na importância de falar sobre o curso onde as ideias para sua realização foram geradas.

O curso de especialização da PUC-SP Arte: Crítica e Curadoria, para mim, significava uma oportunidade de prosseguir meus estudos em artes, tendo como foco a crítica e a curadoria, e alimentava a vontade de entendê-las em sentido mais amplo, na prática e na teoria. Com esse objetivo em mente, percorri todo o curso na tentativa de desenvolver esse olhar direcionado. A presente pesquisa vem apoiar as investigações feitas no decorrer da especialização, levantar questões e apontar novas ideias.

Nos livros *Gesto inacabado* e *Redes da criação*, a professora Cecília Salles investiga a criação artística e constrói a crítica a partir da observação dos processos de trabalho dos artistas. Neste trabalho pretendo, através dos conceitos definidos por Cecília, lançar olhares sobre os processos de trabalho do curador. Consciente da amplitude desse tema, foquei a pesquisa em uma instituição e em dois curadores: o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e dois jovens curadores que atuam no MAM e fora dele de modo independente – Felipe Chaimovich e Cauê Alves.

Falar em curadoria e discuti-la é algo bastante comum no meio artístico, porém pouca bibliografia se encontra para facilitar o seu entendimento. Para abordar os processos de curadoria do MAM, senti necessidade de fazer primeiramente um percurso histórico dando ênfase às ações ligadas à curadoria. O MAM hoje é uma das instituições que já entendem a ação do curador como essencial, tendo um departamento próprio que cuida das atividades direcionadas para a formação de novos curadores, reflexões sobre o acervo, escolhas artísticas, montagem das exposições, etc. Por isso, foi escolhida para ser objeto de investigação deste trabalho.

Após esse percurso histórico e teórico, apresento as entrevistas realizadas com Felipe Chaimovich, curador geral do museu, e Cauê Alves, curador do Clube da Gravura do MAM. As entrevistas focam os processos de trabalho dos dois em relação à instituição em que estão ligados e também em relação aos seus processos de trabalho

como curadores independentes. O objetivo aqui é entender como a curadoria acontece nessas duas instâncias, enfatizando os aspectos pessoais de formação, metodologia e projeto poético de cada curador individualmente. Adotando essa metodologia de abordagem teórica e prática, busquei ter um resultado mais amplo e fiel a essa prática.

O capítulo que abre o trabalho traça um histórico da curadoria no mundo e no Brasil. As primeiras figuras que receberam esse “título”, o surgimento de novas metodologias de elaboração de exposições e a consciência da necessidade conceitual no ato de reunir obras de arte em um mesmo momento e espaço.

No capítulo 2, é feito um rápido percurso pela história do MAM, dando-se maior foco às ações que hoje podemos denominar como ações curatoriais. Os primeiros locais de funcionamento, as primeiras exposições, seus temas e seus curadores. Neste capítulo, também se destacam as ações curatoriais mais recentes voltadas para o acervo do MAM, como o Grupo de Estudos de Curadoria, e exposições como *MAM na Oca* e *Jardim de Infância*.

O terceiro capítulo fala sobre o *Panorama da Arte Brasileira*, exposição bienal que apresenta a arte brasileira emergente sem relação direta com o MAM e sua coleção. É feito um percurso pela história do *Panorama*, contando as mudanças ocorridas para que hoje tenha se tornado uma das mais importantes exposições do Brasil. Para termos uma noção do formato a que o *Panorama* chegou, destaquei a edição de 2005, levantando aspectos de contexto histórico, social e artístico, enfatizando a curadoria.

O quarto e último capítulo fala da formação do MAM hoje e suas ações, dando destaque ao Departamento de Curadoria. Em seguida, nesse capítulo, trago as entrevistas feitas com Felipe Chaimovich e Cauê Alves, fazendo a partir delas uma análise de seus processos de curadoria.

CAPÍTULO 1

Histórico sobre a prática curatorial

Dar conta de um histórico das práticas curatoriais num âmbito mundial e nacional não é tarefa simples. Todo e qualquer texto que tenha essa ambição vai parecer incompleto, insuficiente e com lacunas. Dessas lacunas e das tentativas de preenchimento das mesmas é que essa história vai se construir; assim, não se pode chamar de inútil essa tentativa.

Nosso século vem desvendar, definir, desmistificar e finalmente afirmar a ação curatorial e seus profissionais como parte essencial do caminho entre artista – obra – exposição – público – posteridade. Esse percurso faz referência às palavras de Duchamp em seu texto *O ato criativo*, que define dois polos da criação da arte: “de uma parte, o artista e, de outra, o espectador, que mais tarde se torna posteridade”. Hoje poderíamos reafirmar as palavras de Duchamp acrescentando ainda dois polos, a obra e a exposição, pois é na relação entre eles que podemos identificar a presença do curador.

Hoje existe pouco ou quase nada escrito sobre a história da curadoria. Dois escritos surgem em nosso século para abordar e se aproximar do tema, são os livros *A brief history of curating*, de Hans Ulrich Obrist, e *Thinking about exhibition*, de Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Nairne. Os dois trazem entrevistas e artigos, sucessivamente, abordando aspectos históricos e da produção de exposições e das ações da curadoria e da crítica.

No livro *A brief history of curating*, o curador suíço Hans Ulrich Obrist entrevista figuras que contribuíram para o surgimento da atividade do curador, pessoas que contribuíram para a história das exposições e vivenciaram o crescimento dos museus e galerias na modernidade. O livro destaca as redes de comunicação e as relações entre a comunidade artística no coração das práticas curatoriais e enfatiza as influências entre curadores, que são citados em muitas das entrevistas devido ao seu destaque no meio, como Alexander Dörner, diretor do Hannover’s Provincial Museum; Arnold Rudlinger, o idealizador do Basel Kunstmuseum; e Willem Sandberg, diretor do Stedelijk Museum, em Amsterdam.

O livro *Thinking about exhibition* é uma coletiva de escritos sobre as práticas envolvidas na construção das exposições, de artistas, críticos, curadores, historiadores e artistas-curadores. Aborda as contradições existentes entre exposições localizadas em

museus e galerias, além de investigar os desafios de produzir mostras de artes, performances e instalações em locais que se encontram fora dos espaços tradicionais.

1.1 Breve histórico

O papel da crítica de arte vem sendo discutida, definida e redefinida a partir do século XVIII, desde Diderot, considerado o fundador da crítica moderna, e Baudelaire, que repensou a arte e a crítica a partir do presente, reivindicando o estatuto de obra. A partir do final do século XIX, a crítica aparece acompanhada da figura do curador, que tem sua razão de ser ainda a se definir. O crítico e o curador podem exercer suas funções separadamente, porém a união das duas, assim como a união artista-curador, vem aparecendo em um mesmo profissional, o que causa grande polêmica.

Em todo o mundo, não existe ainda uma metodologia, uma educação formal ou um legado que sustente a proliferação dos estudos sobre curadoria. O que se pode observar é que esse legado é construído a partir da história das exposições de arte e da ação das pessoas responsáveis por elas. São essas pessoas diretores de museus ou centros culturais, artistas, historiadores e jornalistas

A arte do final do século XIX e do século XX está profundamente relacionada com a história das exposições. Em 1855, o pintor Gustave Courbet abriu um espaço próprio, pendurou seus quadros e chamou essa mostra de *Individual do Salon des Refusés* (Individual do Salão dos Recusados), sendo sarcástico com o salão que acontecia em contraponto ao Salão de Paris e abrigava as obras dos artistas que não conseguiam lugar na tradicional exposição. Essa atitude de Courbet é um ponto de partida para as ações curatoriais que se seguiram. Essa foi provavelmente a primeira vez que um artista teve que sozinho organizar uma exposição própria, dando a ela forma e conteúdo.

As predominantes realizações das vanguardas dos anos 1910 e 1920 podem ser vistas, do ponto de vista atual, como séries de encontros coletivos e grandes exposições. Esses grupos contribuíram para que um número cada vez maior de artistas emergentes viesse atuar como seus próprios mediadores ou curadores. Essas iniciativas combatiam

a dificuldade dos artistas de expor um trabalho novo devido à existência de grupos que gozavam de preferência nas exposições oficiais ou semioficiais que aconteciam anualmente. A falta de abertura dessas mostras oficiais ao novo dificultava a apresentação das novas gerações de artistas e seus questionamentos e afirmações.

A construção das coleções da modernidade contribuiu notavelmente para a história das exposições, uma vez que, além da formação de museus e grandes instituições, as coleções foram e continuam sendo, frequentemente, temas para grandes curadorias/exposições. Artistas e pessoas envolvidas com o meio que não tinham ainda seus espaços conquistados tiveram importante papel na construção dessas coleções e instituições. Lembrados por Walter Hopps no livro de Obrist (2008), Katherine Dreier, Marcel Duchamp e Man Ray, por exemplo, foram os responsáveis pelo primeiro museu de arte moderna da América. A partir dessas ações, a profissionalização da posição do curador começou a ficar evidente.

Os museus de arte moderna foram os espaços que possibilitaram a atuação de curadores pioneiros que realizaram exposições influentes, como Alfred Barr, primeiro diretor em 1929 do MoMA (Museum of Modern Art), de Nova York; Werner Hofmann, que criou o Museu de Vienna, em 1962; Harald Szeemann na Kunstahalle, em Berna; e Kynaston McShine no Jewish Museum e no MoMA (Museum of Modern Art), de Nova York. A partir daí, esses profissionais assumiram essa posição mais do que os artistas. No século XX, as exposições já tinham se tornado o principal meio de apresentação da arte do passado e do presente, e o número delas cresceu dramaticamente. Esse crescimento se deu também com o surgimento de galerias de arte como a Tate Gallery, em Londres, e a Whitney, em Nova York, as quais, além de espaços para receber mostras, dispõem de suas coleções permanentes para compor exposições temporárias.

O surgimento da galeria de arte moderna, o famoso cubo branco, marcou a transição do espaço expositivo tradicional, onde a maneira de expor se baseava em critérios puramente de status, riqueza de material, posição social do artista ou colecionador e onde cada obra em nada se relacionava com a obra vizinha, para um espaço transcendental onde a forma pura e a ideia de conjunto predominam. É o espaço ideal, branco e puro, e a partir dele, ao entrar em uma exposição, o espectador pode observar não só as obras expostas, mas também o espaço em que ela está inserida. Ele

surge como um espaço luxuoso e asséptico, onde as obras são respeitadas em sua razão de ser. As galerias modernas se inserem em um contexto onde são totalmente aprovadas pela sociedade.

A partir dos anos 1950 e 1960, podemos perceber uma maneira diferente de pensar exposições. Quanto espaço é necessário dar entre uma obra e outra sem interferir em seu conceito e não influenciar esteticamente? É a partir dessa nova questão que o que vai definir a colocação de uma obra de arte num espaço expositivo é o seu conceito, suas necessidades, seus questionamentos e ideologias. Assim, a parede do museu e da galeria deixou de ser um espaço neutro de suporte e se tornou parte complementar à obra. O reflexo disso hoje é que, no momento em que um artista ou curador pensa numa exposição, ele analisa se o espaço é capaz de sustentar a ideia da mostra conceitual e fisicamente.

Com esse novo modo de pensar, surge a necessidade de um pensamento mais amplo em volta da exposição. Um pensamento que envolva o contexto espacial, histórico, conceitual, geográfico e por que não econômico em que a exposição ou certo conjunto de obra estará inserido. É nessa amplitude que o curador trabalha; ele é a figura que vai pensar nessa contextualização e nas formas de apresentá-la ao público.

A partir da, então, recente história das exposições, pode-se explorar as ainda pouco exploradas ações e manifestações criadas pelos curadores, museus, galerias e artistas. Mostras importantes que marcaram a produção artística e que também marcaram a crítica e a ação curatorial.

Ao falar do surgimento dos museus e das galerias é impossível não falar em política e mercado da arte. As grandes exposições marcam o momento da mudança na economia política da arte. Seja como espetáculo, evento histórico-social ou como dispositivo de estruturação, as exposições – principalmente exposições de arte contemporânea – estabelecem e administram a indústria do conhecimento da arte, e isso indica um enorme poder de influência do curador ao propor exposições individuais ou coletivas. O surgimento do “curador como criador” não só mudou nossa maneira de perceber exposições, mas também criou a necessidade de registrá-las de maneira mais completa.

Se o contexto de uma apresentação de trabalhos de arte importava, a segunda metade do século XX mostrou que a obra de arte está sistematicamente associada com sua primeira exposição, e é através dos registros dessa exposição que é possível ter ideia das intenções do artista.

1.2 No Brasil

No Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, o regime militar e o descontentamento com os padrões de valoração artística do circuito contribuíram para o experimentalismo na arte. As mudanças ocorridas no universo artístico se deram principalmente por questões políticas, segundo muitos historiadores, devido ao viés contestador adotado por artistas, críticos e jornalistas que se viram impedidos de se expressar. Assim, assuntos como o valor atribuído à obra de arte, a identidade do sujeito artista, a ação do público e a função do museu tornaram-se temas de trabalhos, pesquisas e exposições.

Para indicar um ponto de partida e um surgimento dos processos de curadoria no Brasil, vemos o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) como pioneiro dessas novas experimentações. No período de 1963 a 1978, o MAC-USP foi dirigido por Walter Zanini, historiador e professor da universidade, considerado curador pioneiro no Brasil. Sob a direção de Zanini, o MAC promoveu exposições que experimentavam diferentes formas de abordar linguagens e temas da arte brasileira. Para citar algumas: JAC (Jovem Arte Contemporânea), de 1967 a 1974, além da Prospectiva 74 (1974), da Video Art (1975), das Multimedia (1976-79), da VIDEOPOST (1977) e das Poéticas Visuais (1977). As ações de Zanini, seus processos de construção das exposições que envolviam o espaço do museu física e conceitualmente como temas, tiveram grande importância para a história das exposições e da curadoria no Brasil.

Até os anos 1970, a figura do curador estava mais ligada a instituições museológicas ou a mostras eventuais com caráter comemorativo ou espetacular ligadas também a alguma entidade. Com o crescimento no número dessas mostras, o surgimento de novos museus no Brasil e o interesse de artistas, historiadores e teóricos em questionar esses espaços, o chamado “curador independente” foi conquistando seu

espaço. Foi assumindo a curadoria da 16ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1981, que Walter Zanini assume esse papel, sendo novamente o pioneiro. Convidado pela Fundação Bienal de São Paulo, Zanini traçou novas estratégias de elaborar uma curadoria e, devido ao fato de não ter vínculo com a instituição Bienal, desfrutou uma liberdade ainda não conquistada por nenhum outro.

O curador propôs como tema para três núcleos de exposição: “Analogia da linguagem” (pintura com pintura, escultura com escultura e vídeo com vídeo). E, tendo eliminado as representações nacionais, Zanini transforma a partir daí a maneira de recepção da obra de arte. Em vez de divisões geopolíticas, ou seja, cada país em um espaço expositivo e com seus artistas representantes, o público pôde enxergar as obras através de suas poéticas e das especificidades de cada linguagem.

Na Bienal de 1983, Zanini foi convidado novamente para ser curador e pôde consolidar os objetivos traçados na Bienal de 1981. A exposição foi dividida em núcleos, um estruturado por analogias de linguagem, outro dedicado a exposições históricas e por último um desmembramento do núcleo histórico reservado para obras com linguagens mais contemporâneas. Tanto nas duas edições da Bienal de São Paulo como na direção do MAC, Walter Zanini inaugurou novas concepções e ações para a prática curatorial. Zanini desejava converter o museu em um espaço de experimentação.

Depois de revisitadas, essas experiências devem gerar a reflexão de novos curadores. Hoje com estruturas já estabelecidas, onde os museus e instituições culturais, assim como as galerias, já entendem a importância dessa prática, uma demanda é criada. Cargos de curador-geral, curador de uma linguagem específica (pintura, escultura, desenho, vídeo), curador de acervo, etc., já existem na maioria desses espaços, e quando isso não ocorre é porque a instituição trabalha com curadores independentes.

CAPÍTULO 2

O Museu de Arte Moderna de São Paulo – uma história

Na década de 1950, nasceram as três principais instituições culturais modernas brasileiras: o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Além das três instituições museológicas, foi também criada a Bienal Internacional de São Paulo, que no início era de responsabilidade do MAM-SP, mas que depois se tornou instituição independente. Essas instituições eram financiadas por Ciccillo Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteado e Assis Chateaubriand, com o objetivo de ampliar o debate em torno das artes plásticas num âmbito nacional e internacional.

À frente do MAM em São Paulo, o rico metalúrgico Ciccillo Matarazzo e a bem relacionada Yolanda Penteado tinham recursos e ajuda de especialistas para dar início à coleção do museu logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Chateaubriand ficou responsável pelas mostras e pela coleção do MASP e do MAM do Rio de Janeiro. O MAM recebe doações de vários lugares do mundo, como, por exemplo, de Nelson Rockefeller, importante figura nos Estados Unidos que dirigiu por muito tempo o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), e se estabelece definitivamente como museu no período dos movimentos modernistas, tornando-se um dos principais ambientes no Brasil para se ver e discutir as manifestações artísticas da época.

O MoMA de Nova York teve importante influência na construção do MAM não só pelo fato de ter doado em 1946 um grande conjunto de obras, dividido entre o MAM de São Paulo e do Rio, mas também como modelo de atuação no que diz respeito à construção de acervos e à administração de uma instituição voltada para as artes.

Antes de se tornar MAM, a instituição teve diferentes nomes: em 1947, era ainda a Galeria de Arte Moderna, tendo Ciccillo Matarazzo Sobrinho como presidente vitalício; em janeiro de 1948, tornou-se Fundação de Arte Moderna, onde Ciccillo continuava sendo presidente, porém de maneira menos centralizada, e, em julho desse mesmo ano, torna-se o Museu de Arte Moderna de São Paulo, já com um importante acervo.

2.1 A primeira exposição e a primeira Bienal

A primeira sede do MAM foi a metalúrgica de Matarazzo Sobrinho, a Metalma, porém a primeira exposição só aconteceu na segunda sede, no terceiro andar do prédio onde funcionava o jornal Diários Associados, de Assis Chateaubriand, cedido por ele. A exposição se chamava *Do Figurativismo ao Abstracionismo* e foi organizada pelo então diretor artístico do MAM, o crítico de arte belga León Degand.

A exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* levantava a discussão sobre a oposição existente entre a arte figurativa, a qual almejava representar fielmente a natureza e o homem, o que já era considerado ultrapassado, e a arte abstrata, de caráter mais subjetivo, sendo então considerada a vanguarda das artes na época. Ao todo eram 95 obras de artistas abstracionistas, em sua maioria europeus. Apenas três artistas brasileiros foram incluídos, eram eles Cícero Dias, Samson Flexor e Waldemar Cordeiro, recém-chegados ao abstracionismo. A exposição foi registrada através da edição de um catálogo com textos das diretorias artísticas e executivas, e reproduções e dados das obras.

No ano seguinte, 1950, a direção artística do MAM foi assumida por Villanovas Artigas, Álvaro Bittencourt, Sergio Milliet, Jacob Ruchti e Francisco de Almeida Salles, e novas exposições aconteceram, entre elas as retrospectivas de Tarsila do Amaral, Lívio Abramo e Bruno Giorgi.

Tomando como modelo a Bienal Internacional de Veneza e tendo como objetivo alavancar o já bem-sucedido museu e colocar o Brasil na rota das artes plásticas do mundo, cria-se a Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A primeira edição trouxe 20 países participantes com um total de 1.800 obras e teve visitação de 50 mil pessoas ao longo de dois meses e meio. A exposição foi realizada num edifício adaptado no antigo Trianon na Avenida Paulista, local ao qual a alta sociedade ia para dançar e receber figuras importantes. Com poucos profissionais especializados, a Bienal foi montada com muita improvisação por artistas jovens como Aldemir Martins, Frans Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann, hoje nomes reconhecidos.

A mostra foi organizada pelo então diretor artístico do MAM, Lourival Gomes Machado, que fez a seleção dos trabalhos privilegiando obras com tendências abstrato-geométricas em contraponto a algumas obras figurativas. Para o público, foi de difícil compreensão, pois ainda enfrentava o desconhecimento da arte moderna da Europa e do Brasil. Em 1958, o MAM muda-se para a sede do Parque do Ibirapuera, onde se encontra até hoje.

Com o surgimento da Bienal de São Paulo, as atividades museológicas de constituição e conservação do acervo e de realização de exposições ficaram de lado. Todas as energias, pessoal e recursos estavam dedicados às Bienais. Em 1962, a Bienal se torna independente do museu, por meio da criação da Fundação Bienal, e em 1963, tendo a estrutura administrativa abalada pela separação, o MAM é fechado. Com o fechamento, Ciccillo Matarazzo Sobrinho doa todo o acervo à Universidade de São Paulo (USP).

O MAM só sobrevive após a doação do acervo para a USP por causa da existência da Associação Amigos do MAM, que manteve as suas atividades e associações. Durante um período de cinco anos, o museu fica inativo e só volta às suas atividades no final da década de 1960, concentrando-se na organização de uma nova coleção que contou com uma primeira doação da Coleção Tamgni. Outro estímulo à renovação do museu foi a criação e a realização do primeiro *Panorama da Arte Brasileira*, criado por Diná Lopes Coelho, diretora do MAM, em 1969. O *Panorama* é desde então uma mostra tradicional do circuito brasileiro.

A dedicação à formação e divulgação do acervo e o *Panorama da Arte Brasileira* são os principais pontos de ação do MAM no circuito da arte no Brasil e no mundo. O acervo é exposto em diversas oportunidades, seja em exposições de curadores do próprio MAM ou de curadores convidados. Assim, a coleção está sempre presente na programação do museu, mesmo que seja uma exposição paralela a outra maior. O *Panorama* confirma a importância do MAM na definição da arte contemporânea emergente e na afirmação da mesma.

2.2 O acervo como foco da curadoria

Entre 1969 e 1995, o MAM, principalmente por meio de doações, iniciou o novo acervo, que passou a contar com 1.943 obras de arte brasileira. A intenção de seus dirigentes passou a ser justificar a existência do museu pela presença de um acervo significativo para a arte brasileira. Desde então, as ações museológicas estão voltadas para sua própria coleção, como uma maneira de prestar contas com a cultura e o povo brasileiro.

Em 1993, a reserva técnica do MAM é reformada, o que demonstra a preocupação com o acervo. Pensando em ampliar a pesquisa junto a esse acervo e em apresentar ao público as obras que constituíam a coleção do MAM, o cargo de diretor técnico foi extinto, criando-se então o cargo de curador-chefe, que passou a ser a pessoa responsável por selecionar e analisar o que irá compor o acervo e as exposições do museu. Tadeu Chiarelli é o primeiro a assumir esse cargo em 1996.

[...] numa exposição o que deve imperar é a qualidade das obras apresentadas, cabendo ao curador criar condições para que o público possa perceber novas possibilidades de apreciação das obras de arte, quando recontextualizadas em universos precisos. (CHIARELLI *apud* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2008, p. 14)

Após a contratação de pessoal especializado para trabalhar com o acervo, surgiram novos projetos direcionados à conservação, ampliação, divulgação, e foi ainda feito um trabalho de catalogação através da informatização dos dados da coleção. Concomitantemente a esse trabalho, foi feita uma política de sensibilização com artistas e colecionadores para que doassem ao MAM obras que completassem as lacunas encontradas.

A tarefa do curador é, teoricamente, definir o conceito da exposição, escolher as obras a serem expostas e pensar a cor das paredes, a iluminação e a disposição das obras no espaço expositivo. Em diálogo com outros profissionais como arquiteto, montador, pintor, eletricista e, claro, com artistas, a exposição é realizada.

Para Tadeu Chiarelli (2008, p. 13), o termo “curador” pode ser definido por dois tipos de profissional: um ligado diretamente a uma instituição museológica, com formação em história ou teoria da arte, e o outro seria o curador independente, ligado às áreas de história ou crítica da arte que realiza exposição sem estar necessariamente vinculado a uma instituição.

O curador ligado a uma instituição museológica tem, além das funções expostas aqui, a responsabilidade diante de uma coleção. Ele deve atuar com o intuito de preservar, estudar, ampliar e exibir essa coleção, a fim de fortalecê-la. Em alguns casos, em instituições com grandes coleções, existe um curador para cada linguagem artística, curador de pintura, de desenho, de fotografia, etc.

Ao mesmo tempo da criação do cargo de curador-chefe, o MAM criou o Departamento de Curadoria, e as funções que antes se concentravam na figura do diretor técnico foram descentralizadas para setores específicos, tendo a supervisão do curador-chefe.

Dentre as diversas ações do museu tendo como foco o seu acervo, destacam-se a criação do Grupo de Estudos de Curadoria, que teve duas edições, uma em 1998 e outra em 1999, a criação dos Clubes da Gravura (1986) e da Fotografia (2000) e a exposição *MAM na Oca*, realizada em 2006 para celebrar a constituição do acervo, que, nesse período, já contava com mais de 4.500 obras.

2.3 Grupo de Estudos de Curadoria

Partindo do foco escolhido para a presente pesquisa, *os processos de curadoria do MAM*, é importante destacar as atividades do Grupo de Estudos de Curadoria. A ausência de formação, acadêmica ou não, para novos curadores faz com que essa iniciativa do MAM seja considerada precursora nesse sentido. O catálogo que registra as atividades do Grupo também se faz importante, já que existe a lacuna de publicações voltadas diretamente para ações curatoriais. Ele registra todas as mostras realizadas pelos curadores, enfatizando os processos de cada um dentro da experiência em grupo.

No período em que Tadeu Chiarelli ocupava o cargo de curador-chefe, com sua coordenação, foi criado o Grupo de Estudos de Curadoria. A criação do Grupo se deu diante da importância de divulgar e explicitar o processo que envolve a elaboração e a montagem de uma exposição, de falar sobre a figura do curador e de tornar a coleção visível ao público.

O Grupo de Estudos de Curadoria teve a coleção do museu como objeto de pesquisa e de trabalho. Para o MAM, era importante trazer outros olhares sobre sua coleção, apresentar novas abordagens e possibilidades de compreensão.

Composto por jovens estudiosos de arte contemporânea, o Grupo trouxe para dentro do MAM debates atuais sobre a cena artística contemporânea brasileira. O Grupo era composto por profissionais do Departamento de Curadoria do museu – Ricardo Resende, Rejane Cintrão e Margarida Sant’Anna, jovens curadores independentes –, Regina Teixeira de Barros, Felipe Chaimovich, Marcos Moraes e a integrante do corpo de curadores do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), Helouise Costa.

O Grupo de Estudos de Curadoria trouxe para o MAM o debate sobre formas experimentais de exibição da arte contemporânea e criou espaço para o exercício dessas formas inovadoras de apresentação de exposições de arte.

Aracy Amaral já havia trazido o experimentalismo em curadoria para o MAM em 1994. A crítica de arte e historiadora realizou a exposição *Espelhos e Sombras*, que trazia a arte brasileira do período sob um viés internacional. O tema era o narcisismo e a busca da autoimagem dos trabalhos do início dos 90.

O Grupo se reuniu durante três anos buscando formas de montar exposições com todas as mídias convivendo em simultaneidade, sem cair no exercício fácil da curadoria gratuita, procurando temas relevantes que revelassem problemas da cultura atual e da museologia. A ideia era mostrar as obras que o acervo adquiriu e ao mesmo tempo as contextualizava, no confronto com a coleção já existente. O espaço do museu foi explorado em todos os aspectos e, através da *renovação* dos olhares sobre a coleção, as formas de apresentação e percepção eram atualizadas.

No primeiro ano do Grupo, em 1998, surgiram debates e conversas sobre o próprio cotidiano do museu, a curadoria, os projetos das exposições com curadores da casa ou curadores convidados.

As seis exposições de 1998, nomeadas por Tadeu Chiarelli como “exposições guerrilheiras”, trouxeram como tema: investigações sobre a produção paulistana jovem – *Medidas de si*, curadoria de Felipe Chaimovich; pesquisas sobre as montagens de exposições no início do século XX em São Paulo – *Da arte de expor arte*, curadoria de Rejane Cintrão; preocupações com as origens da coleção do MAM – *O colecionador*, curadoria de Marcos Moraes; a utilização da palavra nas obras do acervo – *O suporte da palavra*, curadoria de Helouise Costa; a discussão sobre a linguagem da gravura e os conceitos de matriz e obra gráfica – *A gravura como escultura*, curadoria de Ricardo Resende; a cidade vista de diferentes aspectos por artistas brasileiros do século XX – *A paisagem urbana contemporânea no acervo do MAM*, curadoria de Regina Teixeira de Barros.

No segundo ano do Grupo, 1999, pretendia-se aprofundar estudos sobre o circuito de arte paulistano do século XX, criando-se maior clareza do contexto em que o museu está inserido, redimensionando a política de exposições para o futuro.

Ainda tendo o acervo do MAM e a pesquisa sobre a arte brasileira moderna e contemporânea como base, nessa segunda etapa o Grupo realizou sete exposições: *Noturnos*, curadoria de Regina Teixeira de Barros, trouxe artistas e obras aparentemente opostas no tempo e na proposição convivendo num mesmo espaço-tempo; *O sono da razão*, curadoria de Felipe Chaimovich, baseou-se numa visão da obra surrealista, com obras de artistas díspares em conexão; *Devoção*, curadoria de Helouise Costa, contestou o museu como espaço devocional; *Ausência*, curadoria de Marcos Moraes, refletiu sobre a pretensão das instituições de constituir uma coleção seguindo apenas um segmento; *Paisagem sublime*, curadoria de Ricardo Resende, redimensionou o conceito de paisagem abarcando a sensibilidade do final do século XX; e *Figuras, quase figuras*, curadoria de Rejane Cintrão, dedicou-se a uma revisão de caráter historiográfico e museográfico da coleção do MAM.

Em todas as exposições realizadas pelo Grupo, pode-se perceber a presença de uma mesma obra em várias curadorias, o que demonstra um caráter aberto de percepção dessas obras repetidas. Isso mostra que elas possuem infinitas possibilidades de interpretação e contextualização por parte dos curadores, e assim eram propostas ao público. Tudo isso torna ainda mais importante a busca por novos olhares sobre o acervo redimensionando sua potencialidade.

Ao todo foram expostas mais de 300 obras, e algumas dessas exposições viajaram por outras cidades do Brasil, contemplando assim o objetivo de interpretar, contextualizar e divulgar a coleção com êxito.

2.4 MAM na Oca

Ainda visando evidenciar as atividades do MAM que têm sua própria coleção como foco, para este trabalho considero importante destacar a exposição *MAM na Oca*. Ela demonstra que, mesmo após sete anos – tempo que separa o último ano de trabalho do Grupo de Estudos e a mostra –, o museu continua objetivando a conservação, a divulgação e a valorização de seu acervo. Além disso, destaca-se aqui neste trabalho pelos aspectos processuais da curadoria realizada.

MAM na Oca foi a primeira grande retrospectiva que aconteceu em 2006, com cerca de 700 das mais de 4.500 obras de sua coleção, em sua maioria produzidas a partir dos anos 1950, com curadoria de Tadeu Chiarelli, Felipe Chaimovich e Cauê Alves.

A proposta dos curadores não foi fazer uma retrospectiva em ordem cronológica das obras do MAM, mas refletir sobre a história do museu e apresentar uma nova possibilidade de interpretação da arte contemporânea brasileira, dando conta da sua multiplicidade. A curadoria traça uma interpretação do acervo parcial, esquemática e consciente da sua complexidade. Reflete sobre o sentido histórico do acervo do MAM dentro do contexto da arte brasileira.

Cientes da complexidade do debate artístico brasileiro, que vai além da discussão que iria do figurativismo nacionalista à superação do construtivismo pelo

neoconcretismo, os curadores buscaram abranger uma parcela significativa da arte brasileira. A partir daí apresentaram obras produzidas no Brasil nos últimos 110 anos que, ao serem postas em diálogo com o público, traduzindo a arte produzida nos grandes centros da arte ocidental, acabaram por trair esse parâmetro, já que, na medida em que adaptaram as propostas internacionais às demandas locais, reinventaram e criaram novas estruturas de criação.

Foi por esse conceito de “arte traidora” que os curadores resolveram sintetizar a produção artística brasileira dos últimos tempos. Dividiram então a coleção do MAM em três grandes blocos com suas possíveis conexões e um quarto bloco à parte reservado à produção que ainda está em processo de formação, mesmo que já incluso na coleção do museu.

Diante da dificuldade de contemplar totalmente a arte brasileira do último século em uma exposição e com o intuito de não parecer apenas um grande panorama do que vem sendo armazenado no MAM, a curadoria toma como ponto de partida a própria história do museu, já que ela pode ser entendida como a maior metáfora do projeto de modernização do país. A possibilidade de essa exposição acontecer no prédio emblemático da obra moderna de Oscar Niemeyer, a Oca, foi feliz, pois possui a mesma crítica à racionalidade construtiva buscada nas obras expostas pelo grupo de curadores. Os quatro blocos da exposição foram divididos pelos quatro pisos do edifício: térreo, subsolo, primeiro andar e segundo andar (plataforma).

2.4.1 Térreo

No andar térreo, foram concentradas as obras do acervo que discutiam em suas próprias estruturas o desejo construtivo e sua impossibilidade. Nesse mesmo momento, encontra-se o MAM, em 1968, no seu projeto de se reinscrever no circuito da arte brasileira. Tomando como centro o colapso de cidades como São Paulo e Brasília, iniciam uma reflexão sobre a arte brasileira produzida em meio a esse desejo de transformação e sua frustração. O sonho de desenvolvimento das cidades e seus esfacelamentos vistos em obras de artistas já consagrados e jovens artistas.

O projeto expográfico estabeleceu uma relação entre o espaço interno do prédio, onde estava contida a exposição e o espaço externo, abrindo janelas e possibilitando uma visão ampla do edifício.

Entre os artistas presentes nesse módulo estão Hércules Barsotti, Amilcar de Castro, Lígia Clark, Daniel Acosta, Ana Tavares, Cildo Meireles, Lívio Abramo, Anatol Wladyslaw, Paulo Monteiro, Mira Schendel, entre outros.

2.4.2 Subsolo

Nesse piso, foram reunidas as obras que indicam novas possibilidades para a arte brasileira sem considerar o projeto de desenvolvimento e as vertentes construtivas, focos das obras do andar térreo, pelo contrário, podem até ser consideradas críticas a eles. Essas obras exploram procedimentos ligados à expressão e desligados de regras tradicionais da arte.

As obras do andar subterrâneo trazem ainda o subsolo como metáfora do subconsciente do MAM, ainda marcado pela perda das obras em 1963. Essa ausência criou um território de sombras que transformou a situação do museu em uma metáfora da cultura brasileira e sul-americana, fundada nas ausências e nas imposições políticas. As obras apresentadas nesse andar não fazem parte da produção ligada ao modernismo brasileiro, tradutor das culturas hegemônicas, ao contrário, elas traem esses pressupostos impostos.

Dentro desse espaço, entram o trabalho de artistas como Regina Silveira, Nelson Leirner, Paulo Buennos, Vik Muniz, Oswald Goeldi, Waltércio Caldas, Miguel Rio Branco, Gustavo Rezende, entre outros.

2.4.3 Primeiro andar

No primeiro andar, estavam presentes obras de artistas descompromissados com a herança construtiva, que criaram novas estratégias de comunicação, códigos e novas estruturas de diálogo com o outro. A geometria era uma ferramenta comum a alguns,

fosse como elemento de telas e esculturas ou como base tipográfica da escrita impressa. A condição de migrante de alguns artistas fez com que elaborassem novas formas de traduzir um sistema de sentido; enquanto experimentavam problemas linguísticos no dia a dia, faziam dessa dificuldade uma experiência influente na produção artística. Sistemas idiossincráticos, sistemas de grafias próprias, deslocamentos de elementos da língua e caligrafias reconhecíveis permeiam toda a mostra.

No centro desse piso, encontram-se obras de artistas que produziram durante o período de censura, é o núcleo da ditadura (1964-1985). Esse núcleo mostra obras que experimentam novas tecnologias de comunicação universal, como a fotografia que tinha de lidar com o discurso livre. Estavam presentes obras de artistas como Arthur Luiz Piza, Mira Schendel, Leonilson, entre outros.

2.4.4 Segundo andar – Plataforma

Aqui foi estabelecido o diálogo com o passado do MAM e com a efervescência da nova produção da arte brasileira, uma Plataforma de Prospecção. Artistas novos, mas que já demonstram senso crítico em suas obras e na consciência do papel que elas podem desempenhar no cenário contemporâneo da arte. Descreve a atitude do MAM enquanto apostador, assumindo os riscos do futuro e aceitando os desafios impostos por esses novos artistas, para em conjunto construir a história.

Estavam presentes nesse piso obras de Marepe, João Loureiro, Cassaro, Chelpe Ferro, Lia Chaia, Marcelo Cidade, Marcius Galan, Pazé, Cinthia Marcele, Débora Bolsoni, Carla Zaccagnini, entre outros.

2.5 Clubes da Gravura e da Fotografia

O Clube de Colecionadores da Gravura, criado em 1986, e o da Fotografia, criado no ano 2000, cumprem, desde suas fundações, o objetivo de estimular o colecionismo e a produção artística contemporânea, que tem como origem a linguagem da gravura e da fotografia. Além disso, contribuem para a constituição da coleção do MAM, com trabalhos expressivos em gravura e fotografia.

Os clubes ganham destaque nesse trabalho, pois dentro da instituição desempenham um trabalho de curadoria diferenciado. Essa curadoria não chega a gerar uma exposição; seu processo vai da escolha dos artistas, o convite para que realizem os trabalhos e a distribuição para os associados e para o acervo. O processo de escolha para essas peças exige dos responsáveis a mesma capacidade exigida de curadores de uma exposição.

Os clubes viabilizam a execução de projetos especiais desenvolvidos pelos artistas convidados. Inicialmente, participavam das edições do Clube da Gravura artistas que possuíam um sólido trabalho como gravadores. A partir da década de 1990, os convites começaram a ser direcionados também àqueles que faziam uso de outros meios.

O Clube da Gravura dá liberdade para os artistas produzirem trabalhos sem necessariamente precisar se enquadrar em categorias pré-estabelecidas. O resultado disso é a quantidade significativa de trabalhos que ultrapassam os limites tradicionais da técnica que refletem questões da contemporaneidade. Hoje o Clube da Gravura tem a curadoria de Cauê Alves, que é responsável pela seleção dos artistas que serão convidados a cada ano.

Os sócios do Clube da Gravura do MAM pagam uma anuidade e recebem, a cada ano, cinco trabalhos inéditos dos artistas convidados pela curadoria. As obras são produzidas em tiragens de 100 exemplares e uma delas passa a integrar o acervo do MAM.

O Clube da Fotografia nasceu num momento em que a instituição passava a dar atenção especial à fotografia contemporânea, que já era bastante representativa dentro da coleção do museu, ao mesmo tempo em que a fotografia brasileira ganhou destaque em mostras mundo afora.

O curador do Clube da Fotografia hoje é Eder Chiodetto, responsável pela criação de linhas de pesquisa pautadas por algumas vertentes da produção nacional, da fotografia documental à experimental, explorando o real e a ficção. Identidade nacional,

documentários contemporâneos, representação e metalinguagem, retratos e vanguardas históricas são algumas dessas linhas.

Cinco artistas doam trabalhos a cada ano, e os sócios recebem por ano cinco cópias de alta qualidade das fotografias doadas, assinadas e numeradas.

2.6 Exposição dos irmãos Campana no MAM

Em setembro de 2009, o MAM convidou os irmãos Campana, famosos designers, para realizarem uma exposição. Tendo o acervo como base de pesquisa e como obras a serem expostas, os designers assumiram uma curadoria. A exposição faz referência à definição feita por Tadeu Chiarelli, citada anteriormente aqui neste trabalho, quando diferencia os tipos de curadores. Aqui temos um exemplo do curador convidado.

O texto a seguir foi escrito após uma visita à exposição e evidencia o objetivo central deste trabalho, que é discutir os processos de curadoria do MAM. Foi escrito por mim e publicado no site Canal Contemporâneo.

Na exposição “Jardim de Infância” dos irmãos Campana, por Cecília Bedê

Entre as muitas possibilidades de ação diante da criação artística e seus valores formais, sensíveis, conceituais e oscilantes, encontra-se o curador.

Ver, selecionar, arranjar, escrever, iluminar, montar, inaugurar. O que está nas entrelinhas dessas ações? Sim, entrelinhas. É nelas que se encontram as estratégias de articulação, conjugação, a reflexão que gera sentido e o estabelecimento de critérios para a realização de uma exposição.

No Museu de Arte Moderna de São Paulo, está em cartaz a exposição “Jardim de Infância, os irmãos Campana visitam o MAM”. Os designers foram convidados a pensar uma exposição com obras do acervo do museu, e dentre as mais de cinco mil obras selecionaram as que estão até o dia 13 de setembro na sala Paulo Figueiredo.

Em tempos de hibridismos, entrecruzamentos de linguagens, campos expandidos entre outras denominações que hoje justificam as inter-relações conceituais, subjetivas, materiais e humanas, o que esperar de uma exposição de arte curada por designers?

No dia que visitei a exposição, na minha cabeça fermentava o pensamento sobre como se dão os processos curatoriais e a ideia de que esses processos são diferentes, obviamente, para cada profissional, instituição/espço, diante dos aspectos inerentes à obra, das referências e propriedades de cada um.

Em meio a obras de artistas já consagrados e artistas reconhecidos, ainda jovens de produção, os Campana delinearão um olhar e conceberão a exposição. Segundo os próprios curadores, o critério básico utilizado foi a conexão entre arte e design. Sendo assim, a exposição apresenta essa conexão através de desdobramentos entre as duas linguagens.

O ambiente foi colorido por um azul celeste, e já na entrada se pode ver boa parte das obras e ouvir uma música de fundo. Até mesmo o olfato é tocado, com o cheiro de cachaça que paira no ar, vindo da instalação de Marcelo Cidade, *Transestatal* (2006), posta no fundo da sala.

Edgard de Souza faz parte da seleção com duas obras, *Rabo* (1994), uma escultura branca que presa à parede cria um movimento ondulado a partir dela, e *Sem título* (1997), a estranha cadeira de duas costas e de assento diferenciado. Estes dois adjetivos, estranho e diferente, cabem na obra de Edgard quando pensamos nela em relação aos objetos aos quais faz referência e ao pensar na escultura e sua aproximação do ofício do artesanato. Existe então uma inversão, o objeto torna-se andrógino, e sem pensar em sua utilização Edgard cria um jogo ambíguo onde, na verdade, encontra-se a busca silenciosa de si mesmo através do ato de esculpir.

Sandra Cinto é apresentada com *Sem título* (2000), uma estrutura de onde pendem lâmpadas brancas, opacas, de onde delas não sai luz. Mais ao fundo está uma instalação de Marco Paulo Rolla, onde um piquenique foi armado. Toalha xadrez, frutas, pães, cestas, garrafas, etc. Nada comestível nem usável, pois é tudo feito de porcelana. Em ambiguidades semelhantes, os Campana parecem ter percorrido o acervo e idealizado a exposição.

O espaço é ocupado em todos os sentidos; espaços vazios e brechas em muitos momentos são preenchidos pelas sombras dos trabalhos. As obras estão dispostas nas paredes, no chão, pendem do teto ou estão apoiadas em suportes expográficos. Estes, de maneira aparentemente proposital, ganharam destaque por dimensões e funções, e não ao acaso recebem as obras como mobiliários que receberiam objetos utilitários e decorativos.

O olhar é passível de leituras dúbias, e depois de um longo percurso pela exposição pude por fim ter a resposta à questão feita logo no começo deste texto: o que esperar de uma exposição de arte curada por designers?

Pego emprestada a fala de Paulo Herkenhoff na palestra proferida na Faculdade Santa Marcelina, no projeto Seminários Semestrais de Curadoria, no início de 2008, e com ela começo a definir uma possível resposta.

“Evidentemente que toda a intencionalidade declarada deve ter na obra de arte o seu momento de verdade, como a perspectiva crítica e histórica. Insisto que a obra de arte no espaço é o critério de verdade do olhar”.

Através das obras escolhidas pelos designers, das relações estabelecidas e sua colocação no espaço, pude ver e compreender que verdade lhes pertence. A experiência do design é constante e fresca, e aparece até mesmo em obras que não a pretendia. Os irmãos Campana deixaram transparecer com muita honestidade o quão aventureiro foi esse olhar por sobre o acervo do MAM e por entre alusões construíram sua leitura.

CAPÍTULO 3

Panorama da Arte Brasileira

3.1 O *Panorama* e seus processos de curadoria

O *Panorama da Arte Brasileira* surge num momento em que o MAM precisa se afirmar enquanto museu e reconquistar o prestígio. A mostra traz em si as principais missões do MAM: divulgar e investigar a arte brasileira moderna e contemporânea e pôr em discussão o ato de colecionar, já que muitas das obras expostas já faziam parte do acervo do museu ou passariam a fazer após a mostra. É a partir da criação do primeiro *Panorama* que o MAM vai se dedicar a novas ações curatoriais, tanto de construção ou reconstrução de seu acervo como de organização das exposições.

Os primeiros *Panoramas* mapearam a produção emergente, tendo isso como estratégia de reformulação do acervo, através de doações dos artistas participantes ou prêmios de aquisição financiados por patrocinadores.

No ano seguinte ao de sua inauguração, em 1970, o *Panorama* passa por uma reformulação e sob esse novo modelo segue até o ano de 1981. A cada ano a mostra era composta por apenas uma linguagem (pintura, desenho, gravura, escultura e objeto), sendo a seleção feita por uma comissão de profissionais da área de artes que recebia indicações de críticos de arte de todo o país. Esse modelo de curadoria demonstra uma preocupação maior com a constituição do acervo do que com a produção contemporânea da época e sua relevância enquanto agente transformador. Desse modo, a perspectiva criada pelo *Panorama* era reduzida a uma escala menor de produção.

Esse modelo que destacava apenas uma linguagem a cada edição foi extinto em 1995; em seguida, a mostra passou a trabalhar com todas as linguagens artísticas. A partir daí o *Panorama* passou a ser um evento bienal e a contar com um curador responsável pela seleção dos artistas e das obras que participariam da exposição. O primeiro curador a realizar um novo *Panorama* foi Ivo Mesquita, nesse mesmo ano.

3.2 29º *Panorama da Arte Brasileira* / 2005

O *Panorama* de 2005 teve a curadoria de Felipe Chaimovich, atual curador-chefe do MAM. Dar um destaque a essa edição do evento significa, dentro da presente

pesquisa, trazer a discussão do processo de curadoria, que segue o modelo criado a partir de 1995. A escolha dessa edição também se dá pelo fato de ser ela uma reflexão sobre a própria mostra e sua condição de representar a produção nacional, ou seja, questiona sobre a arte contemporânea brasileira ser definida através de uma coletiva que só acontece de dois em dois anos.

A mostra foi desenhada sob dois aspectos: um objetivando criar uma representatividade nacional, com cinquenta artistas das quatorze cidades visitada pelo curador e enfatizando um debate internacional problematizando o aspecto de nacionalidade da arte contemporânea.

Felipe Chaimovich, em texto escrito para o catálogo, define o escopo da mostra e expõe o processo da curadoria fazendo um caminho desde o conceito até a montagem. Para tratar do assunto “nacionalidade brasileira”, o curador começa definindo um ponto de partida para essa definição no campo artístico, a chegada das Missões Artísticas Francesas em 1816. Traça um breve histórico das condições políticas de cada época, desde o século XIX até os dias hoje, de museus construídos pela realeza com o intuito de apresentar seus bens, até as atuais instituições que podem ser ligadas a órgãos públicos, empresas patrocinadoras e associações mantenedoras.

Baseando-se em um escrito de Le Brun no livro *Conferências de 1689*, o curador aplica o conceito de Sistema de Gêneros criado por Le Brun para classificar, ou melhor, hierarquizar as representações de mundo criadas pelas artes no período do governo golpista de Luis XIV. Esse sistema foi dividido em: Gênero Alto (temas nobres, mais educativos): história, alegoria, religiosidade e emblema. Gênero Médio: retrato e costume. Gênero Baixo (temas menos educativos): natureza-morta e paisagem. A partir desses conceitos, surge para o curador o questionamento a ser trabalhado no *Panorama* de 2005:

Se hoje a arte contemporânea continua a ser paisagem, retrato, natureza-morta, costume, alegoria, história, religiosidade e emblema, então o sistema de gêneros pode esclarecer simultaneamente uma situação universal do contemporâneo e a natureza da representação de nacionalidade (CHAIMOVICH *apud* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO 2005, p. 67).

A seleção das obras foi feita após um período de viagens entre janeiro e julho de 2005 para várias cidades do Brasil. Nos encontros com os artistas, o curador propôs um diálogo sobre as obras analisadas em termos do sistema de gêneros. Percebendo certa familiaridade dos artistas com os gêneros, põe-se em questão a academicização da arte contemporânea. Tal questão pode ser respondida, segundo Felipe Chaimovich, através da criação de um circuito de avaliação de projetos artísticos para mostras, conforme critérios pedagógicos de instituições que se utilizam de renúncia fiscal. Por esse aspecto, essas seleções preservam um sentido acadêmico, mesmo que para obras mais experimentais e contemporâneas.

A diversidade de produção encontrada em diferentes regiões do Brasil dificultou a localização, por parte do curador, de um sentido uniforme de brasilidade. Assim, a seleção do *Panorama* explicita a produção dos artistas brasileiros considerando os oito gêneros em suas definições clássicas, tendo um conteúdo brasileiro ou universal. A referência ao gênero evidencia uma herança histórica e recupera o sistema em seu potencial de debate universal da arte.

As obras dos artistas selecionados foram agrupadas em oito núcleos, baseados no sistema de gêneros: *Paisagem*; *Costume*; *Natureza-morta*; *Retrato*; *Alegoria*; *Emblema*; *Religiosidade*; *História*. O diálogo entre academicismo e contemporaneidade aparece no embate entre os experimentalismos de cada obra e geração de artistas, assim como das linguagens e mídias utilizadas. Os agrupamentos provam a universalidade dos gêneros e apresenta ao público processos experimentais de produção da arte contemporânea.

No núcleo *Paisagem*, foram agrupadas obras que abordam a paisagem a partir da ideia de horizonte ou horizontalidade. A paisagem tradicional se distancia, ficando apenas o seu principal elemento de composição. A horizontalidade é destacada em vídeos, instalações, desenhos, pintura e fotografia. Artistas: Nuno Ramos, Marilá Dardot, Paulo Meira, Roberto Bethônico, Eder Santos, Julia Amaral e o Torreão, espaço cultural e expositivo da cidade de Porto Alegre.

As obras em *Costume*, segundo Chaimovich, abordam o costume como experiência de expulsão. Objetos, ambientes e ações costumeiras são recriados para o espaço da exposição, porém sua utilidade, sua ordenação e sua normalidade são

quebradas pela inversão de papéis. Artistas: José Bechara, João Loureiro, Marco Paulo Rolla, Paulo Bruscky, Diego Belda, Walda Marques, Pitágoras e Luciano Mariussi.

Tradicionalmente, a *Natureza-morta* é um tipo de representação de coisas reais, porém sem vida, inertes. Esse termo foi usado pelo curador no núcleo onde foram reunidas as obras que trazem experiências de agir sobre o inerte. Artistas: Mario Simões, Valdirlei Dias Nunes, Luiz Sôlha e Elder Rocha.

No núcleo chamado *Retrato*, foram reunidas obras que trabalham com o conceito de retrato sob o aspecto da semelhança desconstruída. Identidades misturadas, embates de personalidade, modelos corpóreos, porém sem identidade. Artistas: Grupo Empreza, Paula Gabriela, Pazé, Walmor Corrêa e Carlos Pasquetti.

A *Alegoria* está relacionada a coisas abstratas. As obras presentes nesse núcleo trazem a abstração através de elementos concretos. Esses elementos estão presentes enquanto forma construtora da obra, porém escondem um tema abstrato. Artistas: Mestre Didi, Daniel Senise, José Bento, Cristiano Rennó, Fernando Lindote, Zé Antonio Lacerda, José Patrício, assume vivid astro focus e Rosângela Rennó.

O núcleo *Emblema* agrupa obras que sintetizam imagem e texto para a construção de trabalhos emblemáticos. Essa síntese acontece através de montagens, colagens e edições, a maioria com processos de longa duração. Artistas: Mabe Bethônico, Gilvan Samico, Caetano de Almeida, Raquel Stolf, Yiftah Peled e Rodrigo Andrade.

Religiosidade reuniu obras que abordam o tema com um envolvimento meditativo. Símbolo, superstição, memória, devoção e crença, são elementos presentes nas obras escolhidas. Artistas: Miguel Chikaoka, Francisco de Almeida, Chiara Banfi, Tony Camargo, Franklin Cassaro, Kboco e Herbert Baglione.

O núcleo que leva o nome *História* reúne os trabalhos que de alguma maneira tratam da memória a respeito do Brasil e da arte. Elementos típicos do Brasil, momentos marcantes da história e aspectos da cultura de colônia aparecem nos trabalhos, assim como formas, técnicas e linguagens tradicionais ressignificadas.

Felipe Chaimovich criou um *Panorama da Arte Brasileira* que pode ser considerado também um panorama dos processos de curadoria. A mostra *Panorama* de 2005 não foi a primeira a trabalhar com esse desenho, mas funciona bem como ilustração desse modelo. O curador, através de um assunto relevante, criou uma rede onde se localizam artistas de diversas cidades do Brasil que trabalham com diferentes suportes. Mesmo existindo um tema que o dirigiu, Chaimovich conseguiu trazer a produção contemporânea emergente do Brasil.

A partir de mostras com curadorias “temáticas”, surgiram polêmicas e discussões a respeito da função do curador. Até que ponto o curador aparece mais que os próprios artistas? Essa questão ainda ecoa pelo meio artístico e talvez a resposta esteja na ausência de informação e formação.

CAPÍTULO 4

O MAM hoje – equipe e ações

O MAM hoje conta com cerca de 5.000 obras em seu acervo e com profissionais de várias especialidades. No site do museu (www.mam.org.br), é possível conhecer o organograma da instituição, assim como ter acesso a informações sobre a história e às obras do acervo. As informações a seguir foram tiradas da seção *Equipe do site do MAM*, com destaque a profissionais ligados à curadoria, foco desta pesquisa.

À frente do museu está a presidente Milu Villela e o vice-presidente Alfredo Egydio Setúbal; além deles, existem ainda os presidentes sênior e internacional José Zaragoza e Michel Claude Etlin, respectivamente. Na direção, existem os cargos de diretor jurídico, financeiro e administrativo, e ainda superintendências.

Atualmente, o MAM conta com um departamento de curadoria e tem como curador: Felipe Chaimovich; coordenador executivo: Andrés I Martín Hernández; assistentes curatoriais: Ailton de Araújo Teixeira, Ana Cristina Pinheiro Franco, Paula Volpi. Nos Clubes da Gravura e da Fotografia, os curadores são respectivamente Cauê Alves e Eder Chiodetto. Existem ainda os departamentos: documentação e conservação de acervo; biblioteca; pesquisa e publicações; educativo; equipe administrativa; negócios; e os conselhos: deliberativo; internacional; consultivo de arte.

Apesar de as ações do museu acontecerem sempre a partir da aglutinação de todos os departamentos, para a presente pesquisa interessa as ações especificamente do Departamento de Curadoria e sua equipe.

A equipe do Departamento de Curadoria é responsável pelas escolhas artísticas do MAM. Nele são decididas as exposições que vão acontecer, e assim acabam por definir as atividades de todos os departamentos, pois geram a programação e as tarefas necessárias para sua realização.

A definição das exposições acontece com o auxílio de um conselho consultivo, hoje formado pelos seguintes profissionais: Annateresa Fabris, historiadora e crítica de arte; Luisa Duarte, curadora e crítica de arte; Lauro Cavalcanti, arquiteto e antropólogo. Nas reuniões com o conselho, são analisadas propostas de exposição, de doações ou comodatos, assim como a linha de atuação artística da instituição, a médio e longo prazo.

Cabe à curadoria, juntamente com o conselho, cuidar da relevância dos conteúdos que serão apresentados em exposições, que farão parte da histórica coleção do museu e que serão registrados e publicados em editoriais. Com isso, cumpre a missão de trazer ao espectador experiências de conteúdo perceptivo e estético de qualidade.

A Curadoria do Museu cuida da vida do acervo. Busca lacunas na coleção, constrói parcerias para aquisição de peças, enxerga novas linhas a serem implementadas. Os profissionais desse setor também planejam a circulação do acervo por outras instituições, divulgando o Museu e ampliando as interpretações sobre o próprio acervo (CHAIMOVICH *apud* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, *online*).

4.1 Entrevistas e processos

Com o intuito de ter uma maior aproximação aos processos dos curadores ligados ao MAM, trarei para esta pesquisa entrevistas realizadas com Felipe Chaimovich, atual curador-chefe do museu, e Cauê Alves, curador do Clube da Fotografia.

As entrevistas servem como ponto de observação para uma análise dos processos de criação em curadoria dos entrevistados tanto enquanto curadores independentes quanto em relação a suas atuações como profissionais ligados a uma instituição. Essa análise é feita sob a ótica de dois escritos da professora Cecília Almeida Salles, *Gesto inacabado – processo de criação artística* e *Redes da criação – construção da obra de arte*.

No livro *Gesto inacabado*, a autora traz as bases da crítica genética, onde o crítico observa não o produto final, ou a obra entregue ao público, como se refere Salles, mas sim acompanha os percursos criativos, em busca do movimento criador, o processo. A observação do processo evidencia o trabalho em sua forma problemática e agrega à obra o caráter de inacabamento, levando em conta que tanto para o artista criador quanto para o crítico observador a satisfação e a compreensão total nunca serão alcançadas. A crítica genética utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. A obra é vista através do gesto e do trabalho.

Na tentativa de alcançar o processo de criação, Cecília Salles identifica os elementos que carregam esses vestígios. Referindo-se a diferentes áreas da criação, cita como índices de processos de criação os manuscritos, esboços, ensaios, partituras, copiões, maquetes, making-of, etc., que independentemente da sua forma material se mantêm enquanto registros. Esses são os objetos de estudo do crítico genético.

Em suas pesquisas, a autora trata de processos da criação artística tendo como foco artistas plásticos, escritores, cineastas, dançarinos, etc. Para a presente pesquisa, levarei em conta o ato de curar e realizar curadorias como um processo de criação que, assim como o processo artístico, envolve etapas processuais para a materialização de uma ideia.

Na curadoria, também são levantadas hipóteses que vão sendo testadas, experimentadas e que, sujeitas ao acaso, geram em sua apresentação final uma ideia de inacabamento. Essa ideia aqui é entendida como um momento de concretização, porém de abertura para novas hipóteses, a serem trabalhadas futuramente. O objetivo é identificar os documentos de processo, como se dão as experimentações de uma hipótese ou conceito e os elementos direcionadores do processo da curadoria.

4.1.1 Entrevista – Felipe Chaimovich

A entrevista de Felipe Chaimovich está baseada na conversa que tivemos em 2009 e na entrevista concedida por ele ao MAM em 1999, no segundo ano do Grupo de Estudos de Curadoria. A entrevista está publicada no catálogo que registra os dois anos de existência do Grupo.

MAM – Um pouco antes disso (do Grupo de Estudos de Curadoria), como é que você começou a fazer curadoria?

Felipe Chaimovich – Na verdade, eu queria trabalhar com arte-educação, mas não sabia muito como fazer isso. Era só intuição mesmo. Eu entrei, então, na filosofia para me instrumentalizar, e aí comecei a estudar estética. Na época, escrevi um texto para uma exposição coletiva chamada *Homem sanduíche*. Foi minha primeira experiência de escrever, de ver como funcionava uma curadoria. Um pouco depois fiz um texto para o catálogo da Dora Longo Bahia e, logo em seguida, o Projeto Leonilson me convidou para uma curadoria com a exposição *Ouro de artista*, e esta foi a minha primeira experiência como curador em 1996. Então, estava lá começando a ver

o que era curadoria, mas não tinha a menor idéia de virar curador, estava fazendo doutorado ainda na filosofia, era outra história. Já escrevia em jornal, fazia crítica de arte internacional, mas curadoria era bem desconhecida para mim.

MAM – Havia algum debate sobre o conceito de curador? Vocês discutiam sobre as exposições que iriam organizar? (sobre o Grupo de Estudos de Curadoria)

FC – Não tinha uma pauta. Conversávamos sobre o que tinha acontecido no Museu, sobre quais eram os impasses nas políticas, sobre a aquisição de obras, planejamento de cronograma, questões práticas do Museu em geral. Isto foi final de 1997. Em 1998, começaram as exposições. Marcamos de apresentar os projetos, e foi aí que eu trouxe a idéia de **Medidas de si*. A partir daí, começamos a discutir sobre a primeira exposição. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2008)

Nas palavras de Chaimovich, é possível identificar momentos chaves no processo de transformação do profissional em curador e da ideia em exposição. Retomando as palavras de Tadeu Chiarelli, descritas aqui no começo deste trabalho, o curador é o responsável pelo conceito das mostras; isso faz com que existam pré-requisitos para que uma pessoa se torne um curador. Esse pré-requisito está na formação acadêmica ou prática no meio.

Chaimovich bem fala que foi preciso se instrumentalizar para alcançar seu objetivo, antes o de trabalhar com arte-educação, e que com o passar do tempo, após períodos de estudos e experiências ocasionais ou não, esse objetivo acabou se transformando em se tornar curador. Passou pela filosofia, onde se dedicou à estética, ciência diretamente ligada aos campos perceptivos, logo ligados aos aspectos de percepção da arte. Nesse momento de contato com o objeto artístico, pode-se identificar o caminho a ser escolhido.

Se existe uma ligação entre o indivíduo e a arte, ela pode se dar no campo da prática artística (artista), da teoria (crítico, historiador) e classificaria um novo campo, o prático-teórico, sendo o curador a figura central. É importante ressaltar aqui a consciência da complexidade existente hoje nesses diferentes profissionais, o artista-curador, o crítico-curador, o artista-historiador, etc.

Traçado o caminho de interesse a ser seguido, o da prática-teórica, Chaimovich se depara com o principal instrumento, índice do processo de um curador, o texto. Sua

primeira experiência com o processo curatorial foi através da escrita de um texto para uma exposição.

De um curador, o texto pode surgir como conceito principal desencadeador da exposição, que pode acontecer durante o período de seleção das obras, reunião das mesmas ou após ter a ideia enfim concretizada. Tomando o conceito de *Tendência* definido por Cecília Salles, podemos ver o texto como sendo o elemento direcionador para a definição dessa tendência. Ele reunirá as questões presentes nas obras expostas, tendo assim o sentido de sugerir reflexões, pensando a reunião das obras e a recepção por parte do público.

O objetivo do Grupo de Estudos de Curadoria foi realizar exposições com obras do acervo do MAM. Para tal, como conta Felipe Chaimovich, foi necessário conversar e entender a complexidade do museu sob aspectos internos e externos de atuação, conhecer o acervo, as obras e os artistas, para a partir daí surgirem as ideias das exposições.

Aqui, essa ideia de tendência pode ser observada sob dois pontos de vista, o do projeto poético e o da comunicação, que serão discutidos adiante.

MAM – Era bem autoral? (a atuação dos curadores no Grupo de Estudos de Curadoria)

FC – Era bem autoral, completamente autoral. Era a figura do curador autor individual.

MAM – Você se colocava de alguma forma como esse curador de uma instituição? Vocês tinham toda autonomia conceitual, mas sempre pensando numa política institucional?

FC – Sim, mas também em questões pessoais de cada curador. Era autoral nesse sentido. Então, por exemplo, em *Medidas de si*, trabalhei questões que tinham a ver com a minha pesquisa. Não tem nada a ver com o MAM, mas, ao mesmo tempo, a escolha de obras que não eram do acervo tinha diretamente a ver com o Museu.

MAM – O trabalho do curador torna-se, assim, um trabalho criativo de certa maneira?

FC – É um trabalho experimental. Parto de uma hipótese e vou fazer a exposição e ver como reage a crítica, como é a resposta dos artistas, ver se a instituição aceita fazer o que estou propondo, e aí eu jogo a hipótese para a realidade. Nesse sentido, é um teste, é uma experiência mesmo. Em relação à questão dos gêneros, por exemplo, eu conversei com mais de cem artistas para testar a minha hipótese de fazer o

Panorama em 2005, e a resposta foi positiva. Então é um processo de aplicação de hipóteses de testes.

MAM – Nesse caso não tem o uso do artista para comprovar sua hipótese? Como evitar um tipo de situação?

FC – Dialogando. Aí é uma questão ética. Todos os artistas que participam das minhas exposições sabem exatamente o que vai acontecer, eu mando o projeto, eu digo por que estou fazendo, qual a proposta, qual o problema (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2008).

Aqui é tocado um ponto muito importante para a atual pesquisa. Recaindo no livro de Cecília Salles, aqui é onde podemos entender o projeto poético que ela define como sendo algo inerente ao indivíduo criador único.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 2009, p. 40)

Um curador considerado aqui como um criador ou experimentador traz em si características próprias relacionadas a um meio específico. Leituras feitas, observações sob um contexto, contato com artistas e outros profissionais e com o meio ambiente ao qual está envolto têm ação direta ou indireta no seu processo de trabalho.

Como disse Chaimovich, apesar de ter trabalhado com obras do acervo do MAM, sua exposição teve como base uma pesquisa teórica pessoal. Essa pesquisa pessoal deve ser tomada como o conceito que permeia a exposição e as obras, porém não deve ultrapassar os limites entre o que o curador pensa e o que cada obra escolhida trata. Nesse momento, o curador tem a importante tarefa de saber medir essa utilização. Tem suas escolhas envolvidas em critérios relacionados a uma história da arte, ao contexto do artista, a formas de mediação entre obra e espectador permitidas pela obra e pensando diferentes modos de olhar a obra.

Tadeu Chiarelli (2008, p. 14), como citado no começo deste trabalho, afirma que a figura do curador não poderá jamais ofuscar as obras e os artistas participantes.

É impossível identificar onde cada elemento pessoal influente do curador irá interferir no processo da curadoria, mas é importante ter a consciência de que ele é um ser inserido num contexto histórico, social, cultural e é afetado por eles e pelos indivíduos. O curador não tem sua pesquisa pessoal como algo totalmente infalível e realizável, assim como o artista em seu processo de criação está vulnerável aos resultados de acasos, experimentações e tomadas de decisão, o que possibilita a abertura dessas ideias pessoais ao campo geral do meio em que atua.

CECILIA BEDÊ – Qual a diferença, pra você, entre trabalhar como curador independente e trabalhar dentro de uma instituição?

FC – Ao trabalhar dentro da instituição, torna-se necessário zelar pela sobrevivência da instituição, indo além do foco de uma mostra específica (ocupação própria do curador independente).

CB – Focando neste momento em que você está atuando no museu, como se dá o seu processo de criação em curadoria diante dos seguintes campos de ação: pesquisa / escolha das obras/artistas / textos / trabalhos com o acervo / trabalhos com diferentes mídias / museologia / expografia / ação educativa / formas de exibição

FC – O processo de criação torna-se coletivo em todos os aspectos mencionados, incluindo, além dos responsáveis pela coordenação executiva, setor editorial, setor educativo e biblioteca, além do conselho consultivo do MAM.

CB – Na época em que o Grupo de Estudos de Curadoria foi criado, existiam necessidades específicas, tanto no contexto do MAM quanto no contexto geral da arte. Você percebe mudanças hoje dentro dos mesmos contextos?

FC – Sim. Hoje a figura do curador está mais incorporada na prática das instituições museológicas.

CB – Como você definiria a atuação do MAM no contexto brasileiro com relação às curadorias realizadas hoje?

FC – O MAM é muito atuante e busca sempre novas parcerias institucionais.

No início da entrevista, Chaimovich responde a partir de sua experiência como curador independente. Neste segundo momento, já sendo ele o curador-chefe do MAM, Felipe responde a partir de uma ótica institucional. A diferença traçada por ele entre curador independente e curador ligado a uma instituição já traz em si os diferentes aspectos processuais que passam a reger o seu trabalho.

As poucas palavras carregam a intensidade do trabalho coletivo. O compartilhamento de ideias, as ações conjuntas e o trabalho em equipe que ainda

carrega um nome institucional apontam para inúmeros processos de criação. Chaimovich cita todos os setores como sendo responsáveis pelos processos criativos do MAM, ou seja, afirma a comunicação existente entre os departamentos para que a exposição se realize.

Cecília Salles (2009) fala em seu livro que o projeto poético de cada artista direciona a construção da obra, mas também faz parte de uma cadeia que é a arte. O curador também pode manter um projeto poético apesar de trabalhar em conjunto com outros profissionais, mas aqui estará mais presente o sentido de influenciar e ser influenciado pelo contexto em que vive. Por estar envolvido em uma instituição, é necessário o diálogo com os outros profissionais, com a tradição, com o presente e o futuro dela.

É importante enfatizar aqui outro importante momento de comunicação que interfere nos processos de criação do curador: a recepção. Assim como um artista, o curador não pode pensar uma exposição sem pensar nos indivíduos que a receberão. O processo carrega e aponta para o diálogo com o público, e pensando ainda em um curador ligado a uma instituição, o MAM, por exemplo, esse diálogo ganha um peso maior. O curador deve pensar na conversa entre o museu e o seu espectador.

Essa coletividade e a atenção dada aos diálogos com passado, presente e futuro integram assim a materialidade da exposição, texto ou livro, seja qual for a obra final desse curador.

4.1.2 Entrevista – Cauê Alves

A entrevista ou conversa com Cauê Alves aconteceu em fevereiro de 2010. Nessa conversa, falamos sobre seus processos de trabalho como curador do Clube da Gravura do MAM e como curador independente. Cauê falou sobre aspectos gerais dos processos de curadoria nas duas situações.

Primeiro Cauê fala da sua formação e seu percurso até se tornar curador. É graduado em Filosofia pela USP, e nesse período já tinha vontade de trabalhar com arte,

então fazia disciplinas na ECA-USP (Escola de Comunicação e Artes da USP), na Arquitetura e estagiou no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). Fez o mestrado em Filosofia, onde pesquisou sobre o artista Hélio Oiticica e o filósofo Merleau-Ponty e atualmente faz doutorado em Estética e Filosofia da Arte.

Hoje Cauê é professor do curso de graduação da PUC-SP em História da Arte, Crítica e Curadoria. Sobre o curso, ele comenta que, se no momento em que estava entrando na universidade existisse esse curso, ele o faria, e afirma que é importante existir essa formação.

4.1.2.1 Clube da Gravura – MAM

Pergunto a Cauê como é na prática o seu trabalho como curador do Clube da Gravura do MAM. Ele explica que como curador do Clube ele tem que selecionar os artistas que vão participar – são cinco artistas por ano – e acompanhar o processo de trabalho deles, saber qual é o projeto de cada um e observá-los durante a criação e a impressão. O curador visita ateliês e discute esses projetos, que são trabalhos inéditos feitos especialmente para o museu. O MAM tem uma verba de nove mil reais para o artista produzir 115 gravuras. Cem dessas gravuras vão para os sócios do Clube, dez ficam com o artista e cinco vão para o acervo do museu. Essa distribuição valoriza a obra, o acervo do museu e a coleção do sócio; todos ganham com isso.

Cauê conta que participa de várias outras instâncias do museu e que outras pessoas também participam das atividades do Clube, como o curador-geral do museu, Felipe Chaimovich, que acompanha Cauê na seleção dos artistas, e Fátima Pinheiro, que é a coordenadora do Clube e cuida dos orçamentos, da compra de materiais, da parte burocrática do Clube.

O Clube da Gravura é uma célula no interior do MAM, segundo Cauê. O dinheiro arrecadado pelo Clube alimenta o orçamento do museu, mas não como antes. O curador conta que o Clube surgiu pra gerar para o museu a renda que o sustentava na época. Hoje é só um adicional ao orçamento geral do MAM.

“Meu trabalho é relativamente simples”, diz Cauê. Fora a seleção dos artistas que irão participar, ele monta exposições com as obras do Clube, elabora projetos para serem submetidos a editais, e assim constrói, investiga e divulga o Clube da Gravura do MAM. Uma dessas exposições foi em comemoração aos 20 anos de existência do Clube, com todas as obras desde a sua fundação.

CAUÊ ALVES – Entrei em 2006 no Clube e comecei a perceber que ele tinha uma historia longa. Foi fundado em 1986 e fez 20 anos no ano que entrei, então achei importante fazer essa exposição. Percebi que no início as obras que entravam no Clube não entravam no acervo do museu, então fui atrás dos artistas e dos fundadores do Clube da sua própria historia. O objetivo era refazer uma coleção, então a gente conseguiu juntar e reunir todas as obras produzidas desde a sua fundação, compramos e pedimos aos artistas ou colecionadores e as incluímos no acervo do museu.

Cauê conta que essa exposição e muitas outras serviam também para divulgar o Clube, o museu e os artistas que participavam. Conta sobre outros projetos especiais como uma exposição levada para o Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP) e o projeto de intercâmbio que aconteceu em parceria com o Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) de Fortaleza e Juazeiro do Norte no Ceará em 2008.

A ideia para o projeto com o CCBNB era levar um artista para o Cariri, região do interior do Ceará onde fica a cidade de Juazeiro do Norte, para trabalhar com os artistas de lá, e depois, em sentido contrário, trazer para São Paulo um artista do Cariri. Efrain Almeida foi o artista escolhido para ir a Juazeiro, trabalhar com gravadores de lá.

Durante esse projeto, Cauê Alves acompanhou o trabalho de todos os artistas envolvidos e pôde ter uma espécie de panorama da gravura, tendo em vista que no Cariri a gravura prevalece de maneira muito tradicional, enquanto que Efrain Almeida, artista cearense que mora no Rio de Janeiro, aplica os conceitos da gravura através de obras mais contemporâneas que expandem esses conceitos. No momento dessa troca, ficou visível a dificuldade em ser artista no interior do Ceará, onde a falta de verba, a tradição e o regionalismo dominam a produção artística. Essa troca foi importante para todos os envolvidos, ampliando suas noções sobre a gravura.

CA – Percebi que, desde que o Tadeu [Chiarelli] assumiu a curadoria do MAM, o Clube deu uma mudada. Outros artistas, não apenas os gravadores passaram a ser convidados, e a noção de gravura passou a ser questionada: o que é gravar?

Aqui Cauê fala da importância que o Clube da Gravura tem com relação ao conceito de gravura expandida. Hoje o Clube não abriga apenas obras em xilogravura, gravura em metal ou litogravura, que são as técnicas mais tradicionais; abriga também objetos, serigrafias, instalações e outras, por terem em seu conceito relações com a gravura, com o ato de gravar, reproduzir, etc. “A arte contemporânea incorpora a gravura num sentido mais amplo. O MAM tem um acervo de arte contemporânea, e ser curador do Clube também é pensar no acervo do museu”, diz Cauê.

Como curador do Clube, Cauê fala da importância de estar por dentro da produção contemporânea, de ir a muita exposição, escrever e discutir; afirma que é preciso estar presente o tempo inteiro buscando coisas novas e investigando as tradições. É um trabalho que envolve pensar a atuação do curador e do artista dentro de um circuito que abriga o colecionismo, o comércio, os acervos de instituições, fazer exposição e pensar na recepção da crítica, da mídia e do público.

CB – Como é o seu critério para escolher os artistas?

CA – Temos sempre um artista consagrado, experiente, conhecido (ex.: Leon Ferrari), que é importante ter, porque o sócio geralmente já o conhece; um ou dois jovens artistas, apostas mesmo, de um circuito contemporâneo, que estão iniciando; e tem os artistas em meio de carreira. Acho esse espaço importante, pois o nosso circuito não tem possibilidades para esses artistas em meio de carreira, não tem mais salões, programas de exposição, e então ou eles vão para a galeria comercial, ou vão para fora do país, alguns ficam esquecidos.

Sempre um desses cinco artistas escolhidos realiza um projeto mais ligado a uma espécie de publicação, livro de artista, livro objeto.

“Eu quero formar colecionadores de arte que gostam de arte”. Cauê conta que muitas vezes os colecionadores vêm com um objetivo de investimento, mas ele deixa bem claro que o objetivo não é esse.

CA – Não tenho uma preocupação em garantir que o investimento do sócio vá dar lucros, mas em apostar em artistas, buscar lacunas no

acervo do museu, como por exemplo identificar artistas importantes que não estão presentes na coleção.

4.1.2.2 Curadoria independente

Após conversarmos sobre o MAM e o Clube da Gravura, começamos a falar sobre seu trabalho enquanto curador independente.

CA – Eu fiz muitas curadorias fora do MAM, fiz trabalhos para galerias de arte, como a minha curadoria que foi na Galeria Vermelho, quando ela ainda estava abrindo. Eu pude trabalhar com qualquer artista, apenas dois ou três eram da galeria.

Cauê fala sobre a exposição que está neste momento em cartaz no Instituto de Arte Contemporânea (IAC). É uma exposição do artista Hélio Oiticica, com sua curadoria. É uma exposição que surge da sua pesquisa acadêmica de mestrado. Ele fala que nunca havia feito uma exposição sobre o Hélio, mas já tinha tido a experiência de trabalhar com o arquivo do artista. Teve contato com textos, trabalhos e documentos no período em que era assistente de pesquisa do tombamento dos documentos de Oiticica, e foi daí que o mestrado surgiu.

A exposição faz um recorte dos anos 1950 a 1960, e Cauê pensou a curadoria como pesquisa. “Existem curadorias que são muito rápidas, você tem dois ou três meses, é muito chato. Quando é fruto de uma pesquisa maior, é sempre melhor, você se sente mais seguro”, afirma.

Cauê destaca um de seus projetos de curadoria independente, a exposição *Quase líquido*, que aconteceu no Itaú Cultural, do dia 26 de março a 27 de maio de 2008. Ele comenta que o tema surgiu a partir de uma necessidade da instituição em falar sobre sustentabilidade.

CA – Hoje acontece de você ser convidado a trabalhar a partir de um tema que a instituição deu, uma diretriz da instituição que nem sempre é legal, aí você tem que buscar relações e desdobramentos desse tema para que você passe a trabalhar em algo que te interessa. Foi o caso dessa exposição no Itaú. Eu não estava a fim de fazer exatamente sobre isso, aí fui puxando a ideia de liquidez. O tema veio da instituição, do departamento de marketing. É importante pensar a arte

contemporânea dentro desse sistema, porque hoje os projetos de Lei Rouannet incentivam curadores independentes, e aí a exposição muitas vezes entra no departamento de marketing da instituição. A tendência na curadoria independente são os departamentos de marketing cada vez decidirem mais os temas das exposições, algo que deveria caber exclusivamente ao curador. Então, cabe a ele não se deixar levar.

O curador está ligado a um pensamento crítico e a crítica pressupõe um gosto, uma reflexão, a história e a teoria da arte e da filosofia, são saberes. Temos que ter consciência de que estamos atuando numa cidade capitalista e que nossos atos não vão interferir no que vem acontecendo no mercado e que nem nossas ações podem salvar o mundo. Precisamos ter o mínimo de ética profissional e respeito pelo que você acredita e aposta.

Aprofundando a conversa mais no sentido da prática e do processo, indago sobre acasos, surpresas e acontecimentos que mudam seus percursos no momento em que trabalha sob uma curadoria.

CB – Existem acasos? Esse percurso permite mudanças de ideia, novas tomadas de decisão?

CA – Existe sim. Quando é curadoria em instituição, e em acervo menos. Quando se está falando em artistas mortos, existem dificuldades de conseguir obras da família, problemas burocráticos de agenda, etc. Como acasos, às vezes você encontra a obra em uma moldura inesperada, e aí você tem que lidar com o que está disponível.

Cauê comenta que no Brasil as coleções públicas são pouco organizadas; às vezes o curador quer a obra, mas não a encontra. Na pesquisa de busca, há muitos acasos; o curador pode encontrar coisas que não planejou e incluir no projeto ou ter que eliminar ideias por não ter encontrado a obra. Essa pesquisa permite que ele reveja a própria historiografia.

Para Cauê, ao trabalhar com artistas vivos, a possibilidade do acaso é ainda maior. Com relação à experiência da exposição *Quase líquido*, conta que a partir do tema o artista propôs o trabalho. O curador escolheu o artista por achar que o trabalho tinha a ver com a sua ideia inicial para a exposição. Mesmo tendo tido o conceito/a ideia geral, quando o artista chega com o trabalho a ser exposto, novas possibilidades e ideias podem se apresentar.

CA – É o imprevisível da própria criação artística que entra na curadoria. O processo da curadoria vai se formando a partir das propostas que vão surgindo dos artistas, da concepção das obras e do espaço expositivo também. É o que eu mais gosto de fazer, porque você está do lado do artista, troca com eles, e nesse sentido o acaso está presente sempre.

Cauê fala sobre os aspectos inesperados da montagem da exposição. Nesse momento, sempre existem mudanças. Tirar obra, trocar de lugar, incluir outro trabalho. “Para mim, a montagem é de fato o momento de elaboração da exposição, porque você vê as relações no espaço, que é bem diferente de ver no computador, no projeto. É o lugar de definição”, diz o curador.

CA – A curadoria tem um trabalho bem experimental de testar, etc. Não estou criando nada, estou produzindo relação, criando visões, experiências e modos de pensar a obra de arte. É um trabalho coletivo, inclusive com a presença do espectador. O curador acompanha o processo de dentro e de fora da obra, pensando a elaboração e a recepção da exposição.

A conversa com Cauê Alves e a observação do seu processo de trabalho enquanto curador desencadearam uma série de reflexões relativas ao processo curatorial, a partir da abordagem da crítica de processo. É curioso observar que a formação de Cauê é bem parecida com a de Felipe Chaimovich, curador-geral do MAM e meu primeiro entrevistado. Os dois vieram da filosofia e partiram para os estudos sobre a arte através da estética.

Como no caso de Chaimovich, Cauê se aproxima da arte através da estética, ramo da filosofia que estuda as percepções e os fenômenos provocados pela obra de arte. Como já vimos na análise da entrevista anterior, a formação do curador já indica um caminho a ser percorrido, percurso esse que envolve intervenção do acaso e mudanças de rumo. Pensando de acordo com as ideias de Cecília Salles, poderíamos identificar essa formação como uma *tendência vaga* que direciona para um futuro *projeto poético*. “A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação” (SALLES, 2009, p. 35).

As tendências detectadas no processo de formação de Cauê Alves como curador podem ser encontradas também na medida em que conhecemos a aplicação desses

conhecimentos na prática. Como curador do Clube da Gravura do MAM, é possível observar a forte presença da pesquisa voltada para o próprio acervo do MAM e o interesse do curador em fazer apostas e descobertas entre artistas novos.

Com relação ao trabalho de Cauê como curador do Clube, podemos identificar métodos de trabalho. A rotina criada pelo curador consiste em:

1. Escolher os artistas. Essa escolha é feita sobre “regras” por ele estipuladas, que são: entre os cinco artistas devem estar presentes um artista consagrado, artistas em meio de carreira e artistas novos, que são as apostas do curador.

2. Acompanhar o processo de elaboração e concretização do projeto apresentado ao curador e ao museu. Visitar ateliê, estar presente no momento da impressão do trabalho, etc.

3. Distribuir os trabalhos entre museu, colecionador ou sócio e artista. Além disso, o curador escreve sobre o trabalho, o inclui em projetos especiais e assim o insere no contexto do museu e da arte.

Essa rotina desenhada pelo curador facilita o direcionamento e a organização do trabalho. Se pensarmos que esse trabalho está inserido em uma instituição, é mais fácil entender a importância da rotina.

O termo ‘rotina’ tanto aqui como em *Gesto inacabado*, de Cecília Salles, não indica rigidez; é apenas um método facilitador do processo que está ainda sujeito a mudanças, de acordo com as escolhas feitas pelo curador. A identificação desses métodos, como sugere Cecília Salles, nos possibilita recuperar fragmentos do modo de desenvolvimento do pensamento do curador, importantes para entendermos melhor suas decisões e seu processo.

É importante destacar que, com base no que conta Cauê Alves na entrevista, é possível observar constatações em que o próprio curador chega a partir do seu processo de trabalho, e flagramos assim alguns princípios direcionadores ou tendências de trabalho desse curador. Ao falar sobre algumas exposições que realizou, sobre projetos especiais como os de intercâmbio entre artistas, Cauê problematiza sobre a própria historiografia da arte. Levanta as questões sobre o conceito de gravura expandida e

descobre diferentes processos de criação em cima da técnica. Essas questões chegarão até o museu, até o artista e até o público, trazendo assim o assunto para o debate. São essas constatações possíveis pontos de chegada para o curador.

Nos trabalhos como curador independente, Cauê também apresenta métodos e rotinas. Fala da maneira como costuma trabalhar essas exposições ou projetos ligados a uma instituição ou não. Esses trabalhos também proporcionam constatações sobre um contexto geral da arte relacionado a mercado, sistema e produção.

Quando o curador comenta sobre os projetos em que as instituições definem o tema, indica uma situação em que hoje os curadores estão sujeitos. Cauê deixa bem claro que se envolver em projetos assim ainda é de escolha do curador, e o que garante isso são as questões éticas que envolvem o trabalho do curador, ou seja, as questões éticas que envolvem o desenvolvimento de seu projeto poético. Ao aceitar, o curador trabalha em uma espécie de diálogo entre o SEU projeto poético, mais pessoal, e um projeto externo, definido pela instituição.

Cecília Salles fala sobre essas relações quando fala em *caminho tensivo*, onde movimentos ou elementos opostos agem um sobre o outro mantendo ativo o processo de trabalho. Assim como o acaso, esses elementos influenciam diretamente a concretização da ação. Ainda sob o prisma das ideias desenhadas por Cecília Salles, poderíamos colocar esses elementos como sendo um o limite e outro a liberdade a que está sujeito o curador.

Poderíamos afirmar em termos bastante gerais, que a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis (SALLES, 2009, p. 66).

Ao final da entrevista, Cauê Alves conta das infinitas possibilidades em que seu processo está sujeito a acasos – principalmente no momento da montagem de uma exposição –, seja em projetos com acervos ou exposições de artistas mortos ou vivos. Assim, cabe ao curador saber aliar à sua rotina ou método a solução de problemas e o preenchimento de lacunas, sem deixar que mudanças bruscas ocorram no movimento do

processo. A aceitação de uma mudança deverá, então, estar ligada a uma intervenção positiva para o andamento do projeto.

Assim, o curador tem a experiência do trabalho a partir das relações entre projeto poético ou liberdade, leis ou limite e acasos. A partir de uma ideia inicial, que é a principal matéria do curador e a moldagem dela, é que irá se concretizar o processo. A ideia inicial é o conteúdo, e a exposição montada é a forma, poderíamos dizer. O conceito é a matéria-prima que vai encontrando sua concretização nas escolhas dos artistas, obras, espaço, etc.

“Na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai, necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se” (SALLES, 2009, p. 75).

Conclusão

Neste trabalho, tentou-se percorrer um caminho entre o surgimento das práticas curatoriais e a efetivação dessa modalidade no Brasil, através da análise dos processos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e de curadores ligados a ele.

As fontes de pesquisa, livros, escritos sobre a curadoria envolvendo aspectos gerais ainda são poucas. Foi essa ausência que estimulou, principalmente, a pesquisa. Como se forma um curador? Esse percurso formador é igual para todos que se nomeiam curadores? A figura do curador é essencial hoje? Como é a prática do curador?

Essas questões não são respondidas neste trabalho; aqui residem aspectos pontuais de uma discussão muito mais ampla e polêmica. Polêmica, por ser a prática curatorial ainda pouco entendida e, podemos dizer, pouco aceita pelo meio artístico.

O levantamento histórico feito nos capítulos iniciais justifica a realização desta pesquisa. Existe sim uma história da curadoria ainda por ser escrita, e, como podemos observar nestes capítulos, a história da curadoria do MAM demonstra essa construção. As ações do museu, voltadas tanto para a formação quanto para a valorização do curador, enfatizam a ideia de demanda. Se a função curador existe, é porque existe a necessidade dele.

Ao final do trabalho, com as entrevistas com os curadores Felipe Chaimovich e Cauê Alves, foi possível olhar mais de perto para a função do curador na prática e foi possível uma aproximação do que é ser curador, sua rotina, métodos e processos.

Concluo este trabalho deixando no ar as mesmas perguntas as quais me coloquei ao começar a pesquisa e justifico a importância dessas questões citando um dos mais importantes curadores do Brasil, Paulo Herkenhoff, que disse em uma palestra, em abril de 2008, na Faculdade Santa Marcelina: “Quando a gente pensa que uma curadoria pode ampliar as possibilidades de olhar uma obra, eu acho que estamos fazendo história”.

Referências

AMARAL, Aracy. **Trópicos de capricórnio** – modernismo, arte moderna e o compromisso. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2006.

FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa W.; NAIRNE, Sandy. **Thinking about exhibition**. Londres: Routledge, 1996.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Grupo de Estudos de Curadoria**. 2. ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

_____. **Panorama da Arte Brasileira 2005**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.

_____. **MAM na Oca**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

_____. **Departamento de Curadoria**. Disponível em: <<http://www.mam.org.br/2008/portugues/curadoria.aspx>>. Acesso em: 8 fev. 2010.

OBRIST, Hans Ulrich. **A brief history of curating**. Zurich: JRP/RINGIER, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** – processos de criação artística. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Redes da criação** – construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2008.