



Espacialização de conceitos curatoriais

Espacialización de conceptos curatoriales

Spatialization of curatorial concepts

Ananda Carvalho

*Professora adjunta no Departamento de Artes Visuais,
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil.
anandacarvalho@gmail.com*

Resumo

Este artigo reflete sobre procedimentos curatoriais por meio de um estudo de caso da exposição *Caos e Efeito*, dividida em *Cavalo de Tróia* (curadoria de Fernando Cocchiarale), *Projetar o passado, recuperar o futuro* (curadoria de Tadeu Chiarelli), *Eu como eu* (curadoria de Lauro Cavalcanti), *As ruas e as bobagens* (curadoria de Moacir dos Anjos) e *Contrapensamento selvagem* (curadoria de Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff), realizadas no Itaú Cultural em São Paulo em 2011. A partir de textos redigidos pelos curadores, observa como os *statements* curatoriais ganham materialidade no espaço expositivo. Com o intuito de compreender a curadoria como processo de criação e elaboração de um pensamento, considera como arcabouço teórico as reflexões de Cecília Almeida Salles.

Palavras-Chave: Curadoria. Arte contemporânea. Processos de criação. Espaço expositivo. Exposição.

Resumen

Este artículo se centró en procedimientos curatoriales por medio de un estudio de la exposición *Caos e Efeito*, dividida en *Cavalo de Tróia* (curaduría de Fernando Cocchiarale), *Projetar o passado, recuperar o futuro* (curaduría de Tadeu Chiarelli), *Eu como eu* (curaduría de Lauro Cavalcanti), *As ruas e as bobagens* (curaduría de Moacir dos Anjos) y *Contrapensamento selvagem* (curaduría de Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy y Paulo Herkenhoff), realizada en Itaú Cultural en São Paulo en 2011. A partir de textos redactados por los curadores, observa cómo el *statement* curatorial gana materialidad en el espacio expositivo. Con el fin de comprender la curaduría como proceso de creación y elaboración de un pensamiento, considera las reflexiones teóricas de Cecília Almeida Salles.

Palavras-Clave: Curaduría. Arte Contemporáneo. Procesos de creación. Espacio expositivo. Exposición.

Abstract

This article reflects on curatorial procedures based on the analysis of the exhibition *Caos e Efeito*, divided in five parts: *Cavalo de Tróia* (curated by Fernando Cocchiarale), *Projetar o passado, recuperar o futuro* (curated by Tadeu Chiarelli), *Eu como eu* (curated by Lauro Cavalcanti), *As ruas e as bobagens* (curated by Moacir dos Anjos) and *Contrapensamento selvagem* (curated by Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy and Paulo Herkenhoff), held at Itaú Cultural in São Paulo in 2011. Starting from essays by the curators it observes how the curatorial statements gain materiality in the exhibition space. To understand curatorship as creation process and elaboration of a complex thinking, it considers the theoretical reflections of Cecília Almeida Salles.

Keywords: Curatorship. Contemporary art. Creation processes. Exhibition space. Exhibition.

INTRODUÇÃO

Os locais de exibição são uma das possibilidades de acontecimento ou uma das finalidades da realização dos trabalhos artísticos. Uma obra isolada num ateliê ou num acervo, por exemplo, tem um significado completamente diferente quando colocada em relação a outras obras e outros espaços. É na construção dessas articulações e relações que emergem procedimentos importantes do trabalho da curadoria.

Este artigo¹ dedica-se a analisar os processos de criação dos curadores em relação aos espaços expositivos institucionais. Inicia apresentando os princípios disparadores de uma curadoria, que nomeia-se aqui como *statement* curatorial, mas que também é conhecido como hipótese curatorial ou projeto poético da curadoria. Na sequência, busca-se observar como o *statement* curatorial é desenvolvido nos textos curatoriais,

¹ Este artigo é uma adaptação de parte da tese *Redes Curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*, realizada com apoio de bolsa CNPq e defendida na PUC-SP em 2014.

materializa-se na seleção e na articulação das obras no espaço expositivo. Com o intuito de compreender a curadoria como a elaboração de um pensamento, procura exposições em que a ocupação do espaço não se esgota na ilustração do conceito curatorial, mas engloba diferentes materialidades para a espacialização de conceitos. Para tanto, utiliza como exemplo as mostras que compuseram o projeto *Caos e efeito*, realizado no Itaú Cultural em São Paulo em 2011.

Escolheu-se como metodologia mapear os procedimentos explicitados nos discursos curatoriais (textos e entrevistas) que tornaram público como transformar uma ideia inicial em exposição. Tal metodologia situa-se de acordo com a proposta de Cecília Almeida Salles para a compreensão dos processos de criação em rede, levantando os procedimentos que se ressaltam nas falas e nos escritos dos curadores.

PROCEDIMENTOS INICIAIS: STATEMENT CURATORIAL

Curadoria é um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, produz algum tipo de estranhamento, capaz de mover o conhecimento. [...] Curadoria pode ser um jogo do sensível com a obra de arte, buscar um diálogo poético, mas sem perder a perspectiva crítica.
Paulo Herkenhoff, 2008.

O procedimento de produção de “sentidos e significados” por meio de uma exposição permite compreender o conceito de curadoria como uma esfera crítica do pensamento desenvolvida em relação às possibilidades de presença de cada obra (2008, p. 24). Na definição de Herkenhoff, constata-se uma vontade de não definir a ação curatorial como verdade absoluta ou final. A afirmação de uma “projeção temporária” indica um movimento, uma constante transformação ou uma opção entre várias outras para a construção de “sentidos e significados” por meio dos trabalhos artísticos. E, através da proposição de produção de “estranhamento”, evidencia-se a relação que a curadoria estabelece com o outro, ou seja, com o público.

Ao considerar-se a possibilidade de uma curadoria “mover o conhecimento” em conjunto com o desenvolvimento de um “diálogo poético” e de uma “perspectiva crítica”, propõe-se analisar como os procedimentos realizados pelos curadores oferecem materialidade aos projetos curatoriais. Por esse viés, este artigo dialoga com a teoria dos processos de criação em rede proposta por Cecília Almeida Salles (sugere-se substituir na leitura da citação abaixo a palavra “artista” por “curador”).

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

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

Desse modo, a expressão *statement* curatorial consiste na afirmação de um conceito amplo que engloba os princípios direcionadores do projeto poético de uma curadoria. Apesar de muitas vezes esses conceitos parecerem vagos ou abstratos, ganham fisicalidade através das exposições. Ressalta-se que o procedimento de desenvolver um *statement* curatorial é decorrente de um modelo de organização de exposições que parte de um tema, ação que caracteriza uma boa parte das mostras coletivas de arte contemporânea.

Ao estudar a curadoria como uma forma ensaística de articulação de pensamento, pode-se considerar que muitas exposições partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração sobre um tema e sua contextualização. Na sequência, esses conceitos são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização destas no espaço expositivo. Este artigo apresenta uma reflexão sobre este processo, iniciando com uma discussão sobre o espaço expositivo.

PROCEDIMENTOS CURATORIAIS E ESPAÇO EXPOSITIVO

É preciso compreender o trabalho de expografia como um dos elementos que dialogam com os procedimentos curatoriais. Em geral, arquitetos, designers de exposição ou outro profissional responsável pela expografia trabalham em conjunto com o curador para “espacializar” os conceitos curatoriais. Para Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 37), professora da ECA-USP e ex-diretora do MAC-USP, a expografia “demarca a localização cultural da produção artística mostrada por múltiplos recursos; além dos documentais, destacam-se o desenho do espaço, o uso da luz e da cor e muitas vezes, também, recursos sonoros e outras tecnologias”. A autora destaca duas tipologias para a organização de exposições de arte:

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

[...]

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

O primeiro tipo de procedimento expográfico é construído através de elementos metafóricos sobre o tema da exposição. Em geral, são proposições que tem a intenção de ativar os sentidos e que procuram oferecer alguma espécie de materialidade para as reflexões conceituais defendidas no *statement* curatorial. Já o segundo modelo de montagem de exposições faz referência ao procedimento tradicionalmente conhecido como cubo branco, que pretende uma suposta neutralidade para a visualização das obras. Há uma diversa bibliografia² a respeito deste modelo, entretanto com o intuito de contextualizar o estudo de caso sobre a exposição *Caos e efeito*, apresenta-se uma breve introdução sobre o tema a seguir.

A instituição que ficou conhecida por colocar em prática a tipologia museográfica do cubo branco foi o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, fundado em 1929. A montagem da primeira exposição, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, foi organizada por Alfred H. Barr Jr., diretor-fundador da instituição e responsável pelo projeto curatorial do museu. Com o objetivo de criar um espaço neutro de exibição, Barr Jr. revestiu as paredes com um tecido de algodão grosso de cor natural e pendurou as obras lado a lado um pouco abaixo da linha dos olhos do espectador (Cintrão, 2010, p. 40 e 41). A partir do procedimento adotado pelo MoMA convencionou-se que as exposições de arte moderna demandavam uma cenografia neutra.

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz.

[...] Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo.

² É importante ressaltar que este artigo trata de um estudo de caso específico. Não deve ser considerado como parâmetro isolado para o debate sobre expografia e sobre o cubo branco, temas que permitem pesquisas mais amplas. Para os interessados sobre o assunto sugere-se consultar, além das referências discutidas no corpo do texto: o livro *Cenários da Arquitetura na Arte*, de Sonia Salcedo del Castillo (São Paulo, Martins, 2008) e o artigo *Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York*, de Mirtes Marins de Oliveira (capítulo do livro *Histórias das exposições: casos exemplares*, organizado por Oliveira e por Fabio Cypriano, São Paulo, Educ, 2016), para citar apenas duas referências.

Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes (O'Doherty, 2002, p. 4, grifo meu).

O modelo do cubo branco tornou-se o mais recorrente na montagem das exposições no século XX. Esse procedimento é defendido por não apresentar outros elementos que poderiam desviar a atenção da obra de arte. Entretanto, as experimentações da arte contemporânea, principalmente a partir de meados do século XX, explorando linguagens artísticas como a *land art*, a arte postal, a arte conceitual, a performance, o *site specific* e o vídeo questionavam esses espaços tradicionais de exibição.

Diferentes inquietações levavam os artistas a repensar o objeto da arte: “o colapso da obra como presença plena, a inclusão do contexto como elemento da obra, a ampliação das bases da percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, a suspeita sobre a ontologia física dos suportes” (Costa, 2011, p. 31). Diante de trabalhos que abordavam essas questões, a crítica da maioria dos artistas ao modelo do cubo branco era fundamentada no fato de que a neutralidade é inatingível. É nos trabalhos artísticos que encontramos experimentação de desconstrução do cubo branco, como na instalação *1200 sacos de carvão* (Marcel Duchamp, 1938), *O vazio* (Yves Klein, 1958), *Pleno* (Armand P. Arman, 1960), para citar apenas três exemplos.

A curadora que ficou conhecida por questionar o modelo do cubo branco foi a francesa Catherine David, responsável pela Documenta X (1997). Para David (apud Stor, 1997), com a evolução das práticas artísticas, a exposição em espaços como o cubo branco é uma questão que todo curador deveria encarar, considerando que nem todas as obras demandam esse tipo de formato expositivo. Na apresentação curatorial da Documenta X, David (1997) afirmou que a produção contemporânea sobrepõe-se aos limites espaciais, temporais e ideológicos do cubo branco. Para a curadora, o objeto para o qual o cubo branco foi construído agora é, na maioria dos casos, apenas um dos aspectos ou momentos do trabalho. Ou ainda, o cubo branco, que constituía o modelo supostamente universal da experiência estética, é apenas o suporte de uma grande diversidade de atividades artísticas.

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

A curadora americana Elena Filipovic (2010) justificativa a continuidade do modelo do cubo branco por conta da sua tradição como padrão de espaço de exibição de arte. Ela questiona se novos artistas ou trabalhos que não são facilmente reconhecidos como arte despertariam interesse se fossem exibidos em um espaço diferente. A heterogeneidade de linguagens da arte contemporânea e a dificuldade de acessibilidade e compreensão do público leigo são justificativas para a constante reiteração desse formato expositivo desenvolvido para a arte moderna. Se um trabalho faz parte de uma exposição em um cubo branco, este trabalho, de alguma forma, é legitimado pelo circuito da arte contemporânea. Ou seja, é como se este trabalho automaticamente ganhasse a certificação “isto é arte”.

Esta breve introdução contextualiza de forma sucinta o modelo do cubo branco, já que este é recorrente nas exposições de arte contemporânea, principalmente nos espaços institucionais. Na sequência, inicia-se uma reflexão sobre os procedimentos curatoriais a partir de textos redigidos pelos curadores da mostra *Caos e efeito*.

CAOS E EFEITO: PROCEDIMENTOS CURATORIAIS

Em 2011, o Itaú Cultural promoveu a exposição *Caos e efeito*, que partia de uma pesquisa realizada pela instituição, e cujo resultado mapeava os dez curadores mais atuantes na última década. Desse levantamento, foram convidadas cinco pessoas – Moacir dos Anjos, Tadeu Chiarelli, Lauro Cavalcanti, Fernando Cocchiarale e Paulo Herkenhoff –, e cada um deles

desenvolveu a curadoria de um tema. A instituição apresentou *Caos e efeito*³ como uma exposição única que englobava cinco temas divididos no espaço expositivo⁴. Mas, considerando as especificidades de cada uma das curadorias, esta pesquisa utiliza os termos “mostra” e “exposição” para diferenciar cada tema e facilitar a compreensão do texto.

Moacir dos Anjos, em cocuradoria com Kiki Mazzucchelli, apresentou *As ruas e as bobagens*⁵. A mostra partia da série *Espaços imantados* (Lygia Pape, 1968) para pensar a leitura do cotidiano através da arte e a iminência do artista refletir sobre o que a princípio não se percebe. Para Pape, a cidade engloba espaços que naturalmente detém “potência de atração simbólica” e “dinâmicas coletivas e recorrentes de encontros e trocas”, como as praças, as ruas comerciais do centro da cidade e as feiras públicas. De acordo com os curadores, para a artista existem ainda “atividades efêmeras, feitas em conjunto ou mesmo por um só indivíduo em espaço público” que seriam dotadas de “capacidade de atração simbólica, constituindo-se também em espaços imantados” (2011). Essa dinâmica conceitual guiou a seleção dos artistas da mostra, conforme explicam os curadores.

Assim como Pape (mas sem haver, nessa relação, qualquer sugestão de influência), os nove outros artistas aqui agrupados buscam capturar da cidade, cada qual a partir de um procedimento criativo distinto, aquilo que lhes interessa e afeta, e que, de algum modo, os transforma e anima. Sem constituir ato coletivo, sua produção acolhe um repertório de cenas, materiais e procedimentos próprios da rua e o defende da obsolescência e da desimportância, ainda que o modifique por meio dos códigos próprios da produção artística. Esses artistas criam trabalhos que tornam visível a dinâmica da microestrutura da vida cotidiana em detrimento da macroestrutura que a

³ O projeto expográfico de *Caos e efeito* foi realizado pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha (arte3) em colaboração com Brígida Garrido e Débora Tellini Carpentieri. Há uma exceção na mostra *Contrapensamento selvagem*, cuja expografia ficou a cargo do artista Fernando Peres.

⁴ O site do Itaú Cultural apresenta um vídeo com imagens da montagem da exposição. Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br/exposicao-caos-e-efeito> >. Acesso em 20abr2018.

⁵ Artistas participantes da mostra *As ruas e as bobagens*: Alexandre da Cunha, Bruno Lagomarsino, Jarbas Lopes/Tetine, Lygia Pape, Marepe, Paulo Nazareth, Renata Lucas, Rivane Neuenschwander, Sara Ram e Waléria Américo.

envolve e, por vezes, obscurece. Trabalhos que dão destaque ao olhar que o artista lança ao seu entorno e à sua capacidade de apreender e expor aquilo que não se enxerga, muitas vezes, por excessiva proximidade” (2011, grifo meu).

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

A curadoria (Figura 1) de Fernando Cocchiarale, com a colaboração de Pedro França, discutia o processo de produção dos trabalhos, sua introdução e circulação no circuito das artes observando “as relações entre o artista e os espaços institucionais e deste com os outros agentes do sistema de arte”. Chamada de *Cavalo de Tróia*⁶, a exposição foi apresentada como uma genealogia da arte contemporânea brasileira, articulando trabalhos que dialogavam com a ideia de crítica institucional. As obras procuravam questionar, “ainda que em graus e pontos de vista bastante diversos, os fundamentos do sistema de arte, sua ideologia e a fé exclusiva no objeto artístico como único resultado aceitável do trabalho do artista” (2011).

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

⁶ Artistas participantes da mostra *Cavalo de Tróia*: Alumbramento Coletivo de Cinema, Anna Bella Geiger, Cadu, Daniel Santiago/Paulo Brusky, Ducha, Eduardo Berliner, Fabiano Gonper, Felipe Kaizer, Franz Manata & Saulo Laudares, Graziela Kunsch, Grupo Rex, Leticia Parente, Maria Helena Bernardes & André Severo, Matheus Leston, Michel Groisman, Nelson Leirner, Nervo Óptico e Vitor Cesar.

*Projetar o passado, recuperar o futuro*⁷, com curadoria de Tadeu Chiarelli e assistência curatorial de Luiza Proença e Roberto Winter, explorava duas hipóteses para a arte contemporânea – *Biografias ficcionais* e *Evidências* – para pensar a transdisciplinaridade e o hibridismo das linguagens que transformaram as artes plásticas em artes visuais. Segundo Chiarelli, o cenário tipificado por esta exposição foi guiado pela narrativa sem considerar as convenções plásticas tradicionais. O *statement* curatorial observava três características preponderantes:

[...] o uso e a manipulação de mídias altamente sofisticadas para a produção de ações por meio de corpos em movimento; o uso de duas ou mais imagens fixas que apenas quando justapostas configuram o sentido pretendido pelo artista; e o uso de imagem(ns) e texto(s) (2011).

O *statement* curatorial de *Projetar o passado, recuperar o futuro* dialogava com a massiva produção de imagens contemporâneas que é realizada tanto pela indústria de entretenimento como pelos indivíduos em uma dinâmica cultural que enfoca a subjetividade. As duas hipóteses que guiavam o *statement* curatorial de *Projetar o passado, recuperar o futuro* foram desenvolvidas a partir do vídeo *Coleção de cavalos I* (Rafael Carneiro, 2008), no qual o artista interferiu em cenas captadas de videogames. Chiarelli (2011) esclareceu que os procedimentos artísticos que configuravam o desenvolvimento da primeira hipótese, *Biografias ficcionais*, eram “apropriar-se de imagens soltas no universo da indústria do entretenimento ou, então, assenhorar-se de novo de imagens próprias, tornadas anônimas por serem processadas pelos meios tecnológicos de produção e reprodução de imagens”. A partir desses procedimentos, a curadoria levantava duas questões:

[...] podemos entender os trabalhos desses artistas como documentos – fragmentos de biografias tornadas ficções pela precessão do banco de imagens, (e seus aparatos tecnológicos) que, em última instância, constroem a

⁷ Artistas participantes da mostra *Projetar o passado, recuperar o futuro*: Alberto Bitar, Alexandre Vogler, Chico Zelesnikar, Dirnei Prates, Felipe Cama, Fernando Piola, Guga Ferraz, Lais Myrrha, Lenora de Barros, Nelton Pellenz, Patrícia Osses, Rafael Carneiro, Ridley Scott, Rosângela Rennó e Rubens Mano.

(des)subjetividade atual – ou como uma série de ficções tornadas biografias – documentos de uma história individual e, ao mesmo tempo, monumento da época atual? (2011).

Já os trabalhos discutidos a partir da segunda hipótese *Evidências*, que configurava o outro segmento da exposição, também eram, em sua maioria, construídos através da “apropriação/manipulação de imagens” (anônimas ou não) e através da “narrabilidade”. Entretanto, “essa última característica apresenta-se aqui problematizada, interferindo, em grande medida, no tom ‘memorialístico’ dos trabalhos” (Chiarelli, 2011).

A mostra *Eu como eu*⁸, na qual Lauro Cavalcanti dividiu a curadoria com Felipe Scovino, refletia sobre a desconstrução do modelo tradicional da nacionalidade da arte brasileira (baseado no tripé arquitetura moderna, bossa nova e arte concreta) para pensar obras que anulassem esse conceito ao considerarem outras propostas que são tanto brasileiras como internacionais.

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

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

Para Cavalcanti, pode-se partir de obras mais irônicas como o próprio trabalho *Eu como eu* (Lygia Pape), no qual dois frangos bicam um frango assado, embora Antonio Dias seja a chave para compreender esta nova postura. Ao ser exilado, o artista desenvolveu um trabalho em que afirmou que “qualquer

⁸ Artistas participantes da mostra *Eu como eu*: Alexandre Wollner, André Komatsu, Antonio Dias, Chacal, João Loureiro, Lucia Koch, Lygia Pape, Marcel Gautherot, Matheus Rocha Pitta, Nelson Leirner, Peter Scheier, Rafael Alonso, Rogério Sganzerla e Vicente Ferraz.

lugar é minha terra” (2011), contribuindo para esta anulação de construção da arte a partir de uma localidade específica.



Figura 1: Da esquerda para a direita, vista do espaço expositivo de Cavalos de Tróia e de Eu como eu. Fonte: Foto Rubens Chiri, Itaú Cultural, 2011.

As quatro curadorias citadas partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração e contextualização de conceitos que são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização destas num espaço expositivo tradicional, conforme pode-se observar nas fotografias da Figura 1. Entretanto, a quinta mostra que compunha *Caos e efeito* configura um diferencial no projeto. *Contrapensamento selvagem*⁹ já iniciava apresentando os seus curadores em ordem alfabética, deshierarquizando a função: Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff. A mostra englobava produções do estado de Goiás e das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Como cada curador era de uma das regiões

⁹ Artistas participantes da mostra *Contrapensamento selvagem*: Armando Queiroz, Berna Reale, Coletivo Madeirista, Daniel Lisboa, Daniel Santiago, Edson Barrus, Fernando Peres, Grupo Empreza, Grupo Urucum, Jayme Figura, Jonathas de Andrade, Jonnata Doll, Juliano Moraes, Lourival Cuquinha, Mariana Marcassa, Miguel Bezerra, Moacir, Oriana Duarte, Paulo Meira, Pitágoras Lopes, Solon Ribeiro, Thiago Martins de Melo, Victor de la Roque, Wolder Wallace e Yuri Firmeza.

(Cayo de Goiânia, Orlando de Belém e Clarissa de Recife), foi possível desenvolver um mapeamento mais específico (Diniz, 2013, p. 113).

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

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

Em uma entrevista em vídeo publicada no Canal Contemporâneo, Clarissa Diniz ressaltava que a proposta procurava “pensar o espaço como uma reunião colaborativa entre os artistas e que o ambiente expositivo permitisse que eles se contaminassem uns aos outros” (Diniz e Herkenhoff, 2011). Para materializar essa ideia em conjunto com o *statement* curatorial, o artista Fernando Peres¹⁰ foi convidado para ajudar a pensar o design e a arquitetura da exposição. De acordo com depoimento de Paulo Herkenhoff no mesmo vídeo, o processo de produção de *Contrapensamento selvagem* não seguia os procedimentos tradicionais de organização de uma exposição: “construir eixos, escolher artistas”. As ações curatoriais seguiam o “que se põe em deriva, em busca de possibilidades que transformem seu próprio projeto. Ou seja, a

¹⁰ Fernando Peres também trabalhou a estética da acumulação, do colecionismo e do excesso em seu trabalho *Lesbian Bar – O cliente em último lugar!* exposto na mostra *Metrô de superfície II*, com curadoria de Bitu Cassundé e Clarissa Diniz no Centro Cultural São Paulo em 2013. *Lesbian Bar* é uma instalação que acumula livros, revistas, objetos, bicicletas, cadeira de rodas, quadros, pôsteres, redes, instrumentos musicais, manequins, móveis etc.

disponibilidade para ser alterado, mudado, transformado, desviado do projeto original foi sempre muito importante” (Diniz e Herkenhoff, 2011).

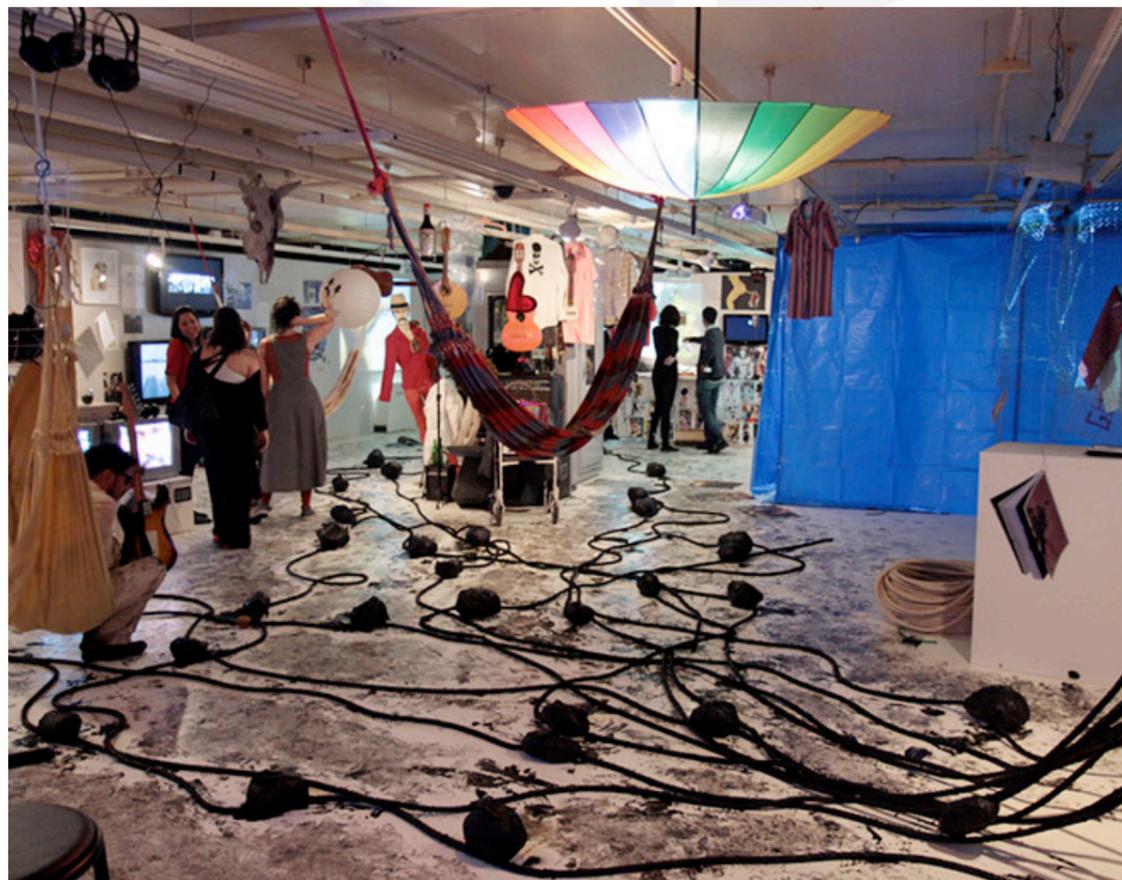


Figura 2: Vista do espaço expositivo de *Contrapensamento selvagem*.
Fonte: Foto Rubens Chiri, Itaú Cultural, 2011.

A organização (ou “desorganização”) das obras no espaço era construída por meio da ideia de “bagunça” (conforme depoimento de Herkenhoff para o Canal Contemporâneo): não havia etiquetas de sinalização e os trabalhos sobrepunham-se uns aos outros (Figura 2). A dificuldade de identificação da autoria tornava o *Contrapensamento selvagem* espacializado em “caos”. Além das obras-objetos expostos, havia uma programação de performances que refletiam sobre o tema.

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

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

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

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

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

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

As pichações que trouxeram uma gama de discussões tanto na 28ª como na 29ª Bienal também foram comentadas: “Piche é sombra. A melhor homenagem ao excesso de luz-alva do cubo branco é introduzir sombra” (Diniz, Herkenhoff, Honorato e Maneschy, 2011). Nesta citação, também observa-se que a pichação é introduzida como um procedimento capaz de desconstruir o modelo tradicional do cubo branco. Ou seja, em todo o discurso, os curadores procuram propor materializações do que, normalmente, não se espera como modelo de exposição. A complexidade do sistema da arte contemporânea, assim como a discussão da acessibilidade conceitual do público perante as obras eram discutidas em:

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

O crítico Mário Pedrosa afirmava que a arte é “exercício experimental de liberdade” para contextualizar a produção brasileira dos anos 1960. Pode-se citar mais um exemplo que discutia a utopia da compreensibilidade da arte contemporânea.

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

Estes são alguns exemplos do amplo repertório de referências e críticas ao sistema da arte apresentadas no texto curatorial. Paulo Herkenhoff

comentou um desejo de ajudar o Itaú Cultural a expandir os seus limites (Diniz e Herkenhoff, 2011). E, segundo Clarissa Diniz (2013, p. 119), nessa exposição os curadores repensaram a situação dos anos 1970 no contexto contemporâneo. “Paulo diz que *Contrapensamento selvagem* foi uma exposição muito mais anos 1970 do que todas as exposições que ele fez nos anos 1970”. As ações curatoriais procuravam questionar a ideia de liberdade num espaço institucional¹¹.

Recorda-se que a curadoria *Cavalo de Tróia* de Fernando Cocchiareale, com a colaboração de Pedro França, também apresentava uma perspectiva da crítica institucional. O artista Daniel Santiago participou de ambas as mostras. E, os artistas Fabiano Gonper e Vitor Cesar, por exemplo, são da mesma geração de artistas nordestinos participantes de *Contrapensamento Selvagem*. Entretanto, esta exposição diferencia-se por refletir sobre as contradições da ideia de curadoria, do circuito das artes e da produção de pensamento materializando sua discussão conceitual tanto na linguagem textual como na espacial, invocando as ideias de ordem e desordem. Desse modo, *Contrapensamento selvagem* instaurava-se como um sistema aberto que se alimentava das possibilidades de continuidade do fluxo do pensamento. A expografia da mostra foi construída por um viés de oposições que, ao mesmo tempo que excluía informações objetivas, desenvolvia uma reflexão através da provocação dos sentidos do público.

¹¹ Apesar das afirmações em tom de manifesto dos curadores de *Contrapensamento selvagem* é importante fazer um contraponto, retomando Andrea Fraser. A autora considera a instituição como campo social, composta por artistas, críticos, curadores, etc, afirmando que o “dentro” e o “fora” no sistema da arte contemporânea nunca existiu. As proposições “nunca estão ‘lá fora’, em sites e situações, muito menos em ‘instituições’, que sejam distintos e separáveis de nós mesmos” (2014, p. 04). Em outro texto, ela afirma que “o que é anunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes no campo da arte como arte” (2008, p.186).

CURADORIA COMO ESPACIALIZAÇÃO DO PENSAMENTO

Este artigo procurou refletir sobre os procedimentos curatoriais por meio da exposição *Caos e Efeito*. Para tanto, observou como os *statements* curatoriais ganham materialidade, considerando os textos redigidos pelos curadores. Sob a perspectiva da interação e da conexão que compõem um sistema, propõe-se que os discursos referentes aos processos de criação dos curadores apresentados consistem em “gestos aproximativos – adequações que buscam a sempre inatingível completude” (Salles, 2006, p. 21). A ativação de uma exposição engloba “intenso estabelecimento de nexos” (Salles, 2006, p. 27) entre obra, texto, espaço e participação/percepção do público. A curadoria constrói-se através da articulação dessas partes constituindo-se como um ato comunicativo do que foi associado e/ou distinguido através de seu *statement* curatorial. Sob esse viés, este artigo permite mapear alguns procedimentos curatoriais em relação ao espaço expositivo:

- as exposições em espaços institucionais seguem tanto o modelo do cubo branco quanto sua desconstrução. As curatorias *As ruas e as bobagens*, *Cavalo de Tróia*, *Projetar o passado, recuperar o futuro* e *Eu como eu* partem de uma hipótese para desenvolver uma elaboração e contextualização de conceitos que são explicitados nos textos curatoriais, materializados na escolha das obras e através da organização destas num espaço expositivo tradicional.

- na mostra *Contrapensamento selvagem*, o espaço era utilizado para traduzir algumas das ideias que conceitualizavam essa exposição. É importante destacar que as questões que compunham o *statement* curatorial de *Contrapensamento selvagem* foram materializadas tanto na forma de organização do espaço expositivo como na forma empregada na redação dos textos curatoriais;

- mesmo as exposições organizadas em espaços institucionais consolidados no circuito artístico, como o Itaú Cultural, também elaboram questionamentos ao

sistema da arte por meio dos procedimentos curatoriais. As contradições entre ordem e desordem do circuito da arte estavam em *Contrapensamento selvagem*.

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

REFERÊNCIAS

- Anjos, Moacir e Mazzucchelli. *As ruas e as bobagens*. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural; 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/As-ruas-e-as-bobagens.pdf>>. Acesso em 18 de abril 2013.
- Cavalcanti, Lauro e Scovino, Felipe. *Eu como eu*. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural; 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Eu-como-eu.pdf>>. Acesso em 18abr2013.
- Chiarelli, TADEU. *Duas hipóteses para a arte contemporânea*. [texto curatorial da exposição *Projetar o passado, recuperar o futuro*]. São Paulo: Itaú Cultural; 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Duas-hipoteses-para-a-arte-contemporanea.pdf>>. Acesso em 18abr2013.
- Cinrão, Rejane. *As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MOMA*. In: Ramos, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk Editora; 2010.
- Cocchiarale, Fernando e França, Pedro. *Sobre cavalos de Troia*. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural; 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Sobre-Cavalos-de-Troia.pdf>>. Acesso em 18abr2013.

- Costa, Luiz Cláudio da. Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade. In: Campos, Marcelo; Berbara, Maria; Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ; 2011.
- David, Catherine. *Documenta X: Introduction*. 1997. Disponível em <http://universes-in-universe.de/doc/e_press.htm>. Acesso em 21jan2014.
- Diniz, Clarissa. Entrevista com Clarissa Diniz. 26jan2012. Entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno. In: Rezende, Renato e Bueno, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito; 2013.
- e Herkenhoff, Paulo. Caos e Efeito com Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff. Entrevista em vídeo ao Canal Contemporâneo. Publicado em 15 de dezembro de 2011. Vídeo disponível em <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/004483.html>>. Acesso em 21jan2014.
- ; Herkenhoff, Paulo; Honorato, Cayo; Manesch, Orlando. *Contrapensamento selvagem*. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em <<http://portalicuploads.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/08/Contrapensamento-Selvagem%E2%80%A8.pdf>>. Acesso em 18abr2013.
- Fraser, Andrea. O que é Crítica Institucional?. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 15, número 24, dezembro 2014.
- . Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 9, volume 2, número 13, dezembro 2008.
- Filipovic, Elena. *The global white cube*. In: Filipovic, Elena, Van Hal, Mariele, Ovstebo, Solveig (org.). *The Biennial reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions*. Noruega, Bergen Kunsthall e Hatje Cantz Verlag; 2010
- Gonçalves, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp; 2004.
- Herkenhoff, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. In: Marcelina. *Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. Ano 1, v. 1 (1o. Sem. 2008). São Paulo: FASM; 2008.
- Meijers, Debora J. *The museum and the 'ahistorical' exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an importante cultural phenomenon?* In: Greemberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. New York, USA: Routledge; 1996.

- O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes; 2002.
- Salles, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios. 5ª edição; 2011.
- . *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte; 2010.
- . *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte; 2006.
- Storr, Robert. *Kassel rock: interview with curator Catherine David*. IN: *Artforum* 35, no. 9, Maio de 1997.