

KAROLINE MARIANNE BARRETO

**O 31º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: CENA EXPOSITIVA,
MATÉRIA EXPOGRÁFICA E GESTO CURATORIAL**

**31st PANORAMA OF BRAZILIAN ART: EXPOSITIVE SCENE,
EXPOGRAPHIC MATTER AND CURATORIAL GESTURE**

FLORIANÓPOLIS – SC

2014

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

KAROLINE MARIANNE BARRETO

**O 31º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: CENA EXPOSITIVA,
MATÉRIA EXPOGRÁFICA E GESTO CURATORIAL**

Dissertação de Mestrado elaborada junto a Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dra. Rosângela Miranda Cherem

FLORIANÓPOLIS – SC

2014

KAROLINE MARIANNE BARRETO

**O 31º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: CENA EXPOSITIVA,
MATÉRIA EXPOGRÁFICA E GESTO CURATORIAL**

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

Banca Examinadora:

Orientadora: _____
Prof. Dra. Rosângela Miranda Cherem (CEART/UDESC)

Membro: _____
Prof. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (CEART/UDESC)

Membro: _____
Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis (DEARTES/UFPR)

Florianópolis, SC

30/07/2014

AGRADECIMENTOS

A Coordenação Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/CNPQ pelo fomento financeiro, sem o qual a consolidação da mesma seria mais penosa.

A Coordenação e Secretaria de Pós-Graduação em Artes Visuais por ter me proporcionado experiências importantes sobre organização e desenvolvimento.

Aos professores de disciplinas cursadas, todas foram frutíferas, curiosas e abrangentes, de forma que, além de conhecimento, contribuíram na construção do amadurecimento necessário ao desenvolvimento da dissertação.

Em especial aos professores inspiradores como Sandra Makowiecky pelas conversas sobre a dureza da vida adulta, da calma nas escolhas profissionais e pessoais, da harmonia com que devemos levar a vida acadêmica.

Como a professora Maria Raquel da Silva Stolf pelo aceite em fazer uma leitura muito especial da minha pesquisa e participar da banca examinadora, além das escutas curatoriais silenciosas que fez sobre o meu tema.

Como o professor Paulo Roberto de Oliveira Reis que me acompanha desde a graduação, sempre próximo aos meus estudos e questionamentos, sua contribuição é tão imensa que me faltam palavras, só resta espelhar em sua trajetória.

A minha orientadora Rosângela Miranda Cherem, pela sensibilidade e serenidade com que se dedicou a me orientar. Sempre disposta a escutar e

considerar os meus questionamentos, sua inteligência e dedicação a leitura são estímulos que serão constantes em minha vida.

Aos colegas de mestrado, em especial a Vanessa e Marina pelos inúmeros cafés e almoços que me acompanharam, por mais curto que fosse nosso tempo, retornava aos estudos mais serena, tranquila e motivada.

Aos amigos que sempre posso contar, apesar de não conviver diariamente, Viviane e Gustavo que me socorrem nas traduções desde a graduação, por mais que o pedido aconteça em última hora. Gustavo, amigo de alma, parceria infinita.

Aos meus pais, pelo incentivo ao estudo que me dedicaram desde criança, culminando em uma pessoa orgulhosa do interesse sempre profícuo pela pesquisa, além de ser a razão de todas as minhas ações.

A minha tia e madrinha, Estela, sempre disposta a me ajudar e apoiar nas situações mais complexas e confusas do cotidiano em Florianópolis.

A minha avó, Iracema, pelas comidinhas, carinho e cuidado comigo e minhas roupas neste período.

Ao André pela compreensão, paciência e motivação nos momentos de aperto, onde a distância ficou curta perto do carinho e amor com que se dedicamos a manter nosso relacionamento. Estende-se este carinho a toda a sua família pela recepção sempre hospitaleira.

RESUMO

O texto investiga como o 31º Panorama da Arte Brasileira 2009, exposição periódica do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi uma edição singular por traçar um panorama de arte dita brasileira com minoria de artistas nascidos no Brasil. Para encontrar o ineditismo da 31ª edição e do seu curador, Adriano Pedrosa, foram mapeados três motivos fundamentais que envolvem a exibição. Estes motivos dão título a pesquisa: a cena expositiva, a matéria expográfica e o gesto curatorial. Busca-se nestes temas mais gerais responder a questões sobre a autoria em exposição, sobre a organização das obras no espaço expositivo e encontrar rastros e devires que cercam a exibição. O incentivo acadêmico surgiu da raridade de publicações em língua portuguesa sobre curadoria e exposições. A dissertação, ao final, pode contribuir no campo investigativo da curadoria como uma análise detalhada de um processo curatorial e um curador reconhecido com importantes exposições.

Palavras-chave: exposição, curadoria, Panorama da Arte Brasileira, Adriano Pedrosa.

ABSTRACT

The text investigates how the 31st PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA held in 2009, a periodical exposition host by São Paulo Museum of Modern Art was an singular edition for giving an overview of the so-called Brazilian art, when a minimum number of the artists were actually born in Brazil. Therefore, to find the uniqueness of the 31st edition and its curator Adriano Pedrosa, three fundamental reasons involving the exhibition were observed.

Such reasons points to the title of this research: Expositive Scene, Expographic Matter and Curatorial Gesture. Through these general issues, the main idea is to answer questions about the authorship on exposition, on the organization of the art pieces at the exhibition physical space and find hints and the metamorphoses surroundings the exhibit. The academic motivation came from the lack of Portuguese publications about curatorial and exhibitions. The final dissertation in the long run can contribute to a research on curatorship field with a meticulous analysis of a curatorial process and a well recognized curator with major exhibitions on his résumé.

Keywords: exhibition, curatorship, Panorama of Brazilian Art, Adriano Pedrosa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Claire Fontaine. <i>Foreigners everywhere (Portuguese)</i> , 2009.....	39
Figura 2. Claire Fontaine. <i>Foreigners everywhere (Old Tupi)</i> , 2009.....	39
Figura 3. Nicolás Guagnini. <i>Máquina Curatorial</i> , 2009.....	44
Figura 4. Vista parcial da exposição. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009.....	46
Figura 5. Sandra Gamarra. <i>Visita guiada, Iran do Espírito Santo</i> , 2006.....	48
Figura 6. Vista parcial da exposição. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009.....	50
Figura 7. Franz Ackermann. <i>Cosmic dancer ending north</i> , 2005.....	51
Figura 8. Luisa Lambri. Sem título (Palácio da Indústria), 2003.....	53
Figura 9. Juan Araujo. Biblioteca Bardi, 2008-09.....	53
Figura 10. Damián Ortega, <i>Módulo de construcción con tortillas</i> , 1998.....	54
Figura 11. Gabriel Sierra, <i>Sem título (suporte para lição de matemática, branca)</i> , 2007.....	54
Figura 12. Jorge Macchi, <i>As folhas mortas (Two empty Folha de S. Paulo) I</i> , 2004.....	54
Figura 13. José Dávila. <i>Sem título</i> , 2009.....	55
Figura 14. Jorge Macchi. <i>Ouro Preto</i> , 2009.....	55
Figura 15. Vista parcial da exposição. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009.....	58
Figura 16. Franz Ackermann, <i>Untitled: Mental map</i> , 2005.....	59
Figura 17. Franz Ackermann, <i>CSP</i> , 2000.....	59
Figura 18. Julião Sarmiento, série <i>Brasil</i> , 1992.....	60
Figura 19. Carlos Garaicoa. <i>De como minha biblioteca brasileira se alimenta de uma realidade concreta</i> , 2008.....	62
Figura 20. Runo Largomarsino. <i>When we walk at night, it's daytime</i> , 2009. (detalhes).....	62

Figura 21. Pedro Reyes. Da série <i>Imagine</i> , 2012.....	63
Figura 22. Vistas parciais do espaço expositivo. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009.....	63
Figura 23. Adrián Villar Rojas. <i>Nunca esquecerei Brasil</i> , 2009. (Detalhe).....	64
Figura 24. Luisa Lambri. <i>Sem título (Casas das Canoas #01)</i> , 2003.....	66
Figura 25. Juan Araujo. <i>Canoas 1</i> , 2007.....	67
Figura 26. Damián Ortega. <i>Ordem, Réplica, Acaso</i> , 2004.....	67
Figura 27. Sandra Gamarra, <i>Sem título</i> , 2006.....	68
Figura 28. Carlos Garaicoa, <i>Sem título</i> , 2009.....	68
Figura 29. Armando Andrade Tudela, <i>Sem título</i> , 2009.....	69
Figura 30. Mateo López, <i>Proyecto: Dibujos para MuBE (Museu Brasileiro da Escultura)</i> , detalhes da instalação, 2009.....	70
Figura 31. Mateo López, <i>Palacio del papel</i> , 2010. Detalhe: <i>Vivienda Social</i>	71
Figura 32. Simon Evans. <i>A book about concrete poetry</i> , 2009.....	71
Figura 33. Simon Evans. <i>A book about concrete poetry</i> , 2009. Detalhe.....	72
Figura 34. José Dávila. <i>Flat nucleus</i> , 2009.....	74
Figura 35. SUPERFLEX. <i>Xxxxxxx xxxxx comer</i> , 2006.....	76
Figura 36. Marjetica Potrč. <i>Modernism takes root</i> , 2007.....	76
Figura 37. Maurício Lupini. <i>Repeat after reading (bim bom)</i> , 2006.....	79
Figura 38. Tamar Guimarães. <i>A man called love</i> , 2008.....	80
Figura 39. Vista parcial do último espaço na Grande Sala. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009.....	81
Figura 40. Luisa Lambri. <i>Sem título (Palácio dos Arcos) #1; #2, #3</i> , respectivamente, 2003.....	82
Figura 41. Gabriel Sierra. <i>Estantes interrompido, #1 e #2</i> . Detalhes.....	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. CAPÍTULO I – Cena Expositiva: Inserções sobre os Panoramas da Arte Brasileira.....	10
I.1 O museu reminiscente.....	11
I.2 Rastros.....	19
2. CAPÍTULO II – Matéria Expográfica: Avizinhamento das obras.....	34
II.1 A exposição como gesto autoral.....	35
II.2 A curadoria em jogo.....	43
II.3 Sobre (des)construções da forma.....	49
II.4 Espaços fronteiros, heranças neoconcretas.....	56
II.5 Tessitura social e arquitetura.....	73
3. CAPÍTULO III – Gesto curatorial: exposições de Adriano Pedrosa.....	85
III.1 Jogos de pertencimento.....	93
III.2 Edição e prática curatorial.....	95
III.3 Suspensão de fronteiras.....	98

III.4	Proposições “forasteiras”.....	101
III.5	Romper paradigmas.....	104
III.6	Residências artísticas como operação conceitual.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		116
APÊNDICE.....		122

INTRODUÇÃO

Na história recente das exposições observa-se que inúmeros autores vem se dedicando cada vez mais ao registro e a escrita sobre as diversas exposições. Seja através de catálogos ou livros sobre o assunto, fato é que as exposições têm ganhado espaço como agentes importantes para a construção de pensamento acerca da história da arte. Para elaboração de uma exposição, vários agentes estão envolvidos em um conceito ou operação que tem como ponto de partida um pensamento curatorial. A partir dele, toda a montagem da exposição gira em torno de um campo de conhecimento chamado curadoria, envolvendo projeto, montagem, catálogo e leitura do público da exposição. Todavia, observa-se que existem diferenças nos termos que envolvem curadoria em diversas partes do mundo. Apesar de não ser o escopo desta pesquisa, investigar estas diferenças pode contribuir para o entendimento do quão diverso e recente é este campo de pesquisa:

Apesar de o termo “keeper” ser sinônimo de “curator” em inglês, há uma diferenciação entre as atividades de curador e conservador, no caso “conservator” ou “conservateur”, em francês. Na França as categorias profissionais são bem distintas, há os conservadores de museus, os especialistas em museografia, os curadores de exposição, nomeados “*commissaire d’exposition*”, e os curadores-avaliadores, “*commissaire-priseur*”, vinculados aos leilões de arte e espólios patrimoniais. O termo em inglês “curator” curador e “curatorship”, curadoria, acabaram sendo assimilados internacionalmente, inclusive no Brasil. Na França é mais usado o “*commissaire*”, assim como na Espanha, “*comisario*”, na Itália, “*curatore*” e nas línguas germânicas “*Kurator*”. (RUPP, 2010, 14 e 15)

Katharina Hegewisch¹ explora o meio expositivo investigando conceitos de exposição, curadoria e crítica. Pautada no século XX, a autora afirma primeiramente que a arte tornou-se um caso público quando começaram a pipocar exposições principalmente graças à Academia. Caso público porque tanto surgiu folhetos, muitas vezes anônimos, de crítica que insinuavam polêmicas muito mais do que se atinavam à exposição em si, e porque o artista procurava no grande público um julgamento positivo de sua obra, arrancada do ninho, o ateliê (p.186). Afirma pouco mais adiante no texto que

A mise en scène, a disposição e a sucessão de objetos expostos sempre procurou influenciar o comportamento receptivo do espectador. A apresentação das obras incentivava as reações explícitas do público, fossem elas de ordem ativa ou passiva, críticas ou simplesmente curiosas – a exposição de arte sempre procurou provocar. (HEGEWISCH, 2006, 188)

A preocupação com a disposição dos objetos e a relação com a receptividade do espectador já existia muito antes da conceituação da palavra curadoria para o campo de saberes artísticos. Talvez se partisse da relação com o público o interesse crescente no didatismo da exposição, na preocupação organizacional para apresentar as obras. A estratégia de organização não só visual, mas organização também de um pensamento, dos gabinetes de curiosidades aos grandes salões acadêmicos, aos cubos brancos e a cenografia arquitetural que vivenciamos hoje onde já se pensa uma expografia com paredes coloridas e falsas dividindo temporariamente os espaços.

Segundo Katharina Hegewish, vive-se a crise do modelo expositivo ideal. Hoje, segundo a autora, o curador encara o dilema das cifras financeiras e numerosas pela qual deve se ater para responder expectativas comerciais e publicitárias, esquecendo o valor da arte como campo da sensibilidade e da fruição no momento da estruturação da mostra, mas que na exibição o público deve ser provocado, tocado pela exposição. Talvez isso demonstre algumas predileções de curadores pelo show, ao invés do intimismo.

¹ HEGEWISCH, Katharina. **Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações**. Trad. Marisa Flório Cesar. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, 2006.

Entre os anos 70 a 90, nota-se, portanto, junto com diversas maneiras de se arquivar exposições e construir história, o destaque da figura do curador. Peça importante para a montagem das exposições desde a década de 60, é neste período que sua história também ganha destaque e publicam-se livros dedicados a importantes curadores e exposições. Porém, segundo Olu Oguibe² é no final do século XX e início do XXI que a formação primordial dos curadores não é mais somente em história da arte ou filosofia, mas sim com “habilidades empresariais” (p. 2). Isso quer dizer que, além de entendido de arte e de relações públicas, o curador ainda deve ser um burocrata, ou seja, saber trabalhar a favor da instituição em harmonia com o que ele especificamente quer apresentar de arte e o que a instituição deseja em número de visitantes e orçamento, além do público. O mesmo autor também destaca o compromisso “quase clandestino” (p. 4) do curador para com a arte diante das especulações institucionais.

Adiante, Oguibe descreve vários tipos de curador que é possível reconhecer hoje, porém nota-se que há profissionais que englobam todas as categorias listadas pelo autor. Pode ser um curador burocrata, mas também um *conaisseur*, curador de uma coleção ou artistas em particular, destinados a promover e colaborar com o artista para sua ascensão. Lembra ainda que o verbo curar significa antes de tudo zelar, cuidar, remontando à profissões mais modestas como o zelador, cuidador ou enfermeiro.

Mais recente, o curador corretor cultural envolve todos os outros, “tem o instinto do galerista, a mobilidade e flexibilidade do empresário e a ousadia do agente publicitário corporativo” (2004, p.12) mantendo uma relação ainda mais estrita com os artistas, porém essa relação deve fazer parte de um jogo previamente acordado entre os interesses mútuos. O autor afirma ainda que a emergência deste tipo de curador deve-se ao mercado cultural contemporâneo, emergente e comercial, com validação mercadológica. Esta rotulação de curador como corretor desempenha também o papel de facilitador, possibilitando visibilidade e reconhecimento a si e a exposição que produz, além da mediação do conhecimento, que deve ser prioridade.

² OGUIBE, Olu. **O fardo da curadoria**. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 5, n.6, 2004.

Olu Oguibe então aproxima o curador com o artista, explicando que é na relação independente e profícua entre ambos que é possível se desvencilhar do fardo da curadoria, tal seja, a responsabilidade “modesta e envolvente” de estabelecer conexões entre o público e os trabalhos dos artistas. (2004, p.14) Afirmando ainda que no jogo cultural que envolvem as partes,

(...) uma vez que os artistas sejam capazes de desafiar as tendências curatoriais predominantes e, o mais importante, reafirmar sua independência e seu senso de iniciativa, um novo vigor e exuberância irão emergir na prática da curadoria e na arte contemporânea como um todo. (OGUIBE, 2004, p.17)

As afirmações de Olu Oguibe demonstram uma visão diferente sobre o curador, daquela que mais comumente será notada no texto, pois ele considera a autonomia do mesmo em produzir um discurso por si, sem o trabalho bem próximo com os artistas uma tarefa arduosa, afirmando finalmente que os artistas criaram uma relação de dependência com os curadores, e não de interdependência, que para o autor seria o mais profícua para a arte contemporânea, além de parecer nas entrelinhas que artista e curador convivem em universos opostos.

Jean-Marc Poinot³ afirma que o museu com obras contemporâneas recebe *status* relacionado ao lugar público por excelência, como um não-lugar, inadaptado a mostra de trabalhos atuais, principalmente aqueles de manipulação difícil. É o museu, como uma figura institucional e autônoma, dotada de agentes que influenciam seu funcionamento, conduzem o tipo de história o qual permitem escrever, possui também dimensão histórica e cultural. Afirmar isso é complementar a característica de corretor cultural ou burocrata do curador, apresentada por Olu Oguibe. Diferem-se porém, na dimensão discursiva dada à exposição. Enquanto Oguibe detém-se na relação do curador enquanto sujeito com os meios que age e na relação com o artista, Poinot foca na obra exposta e na exposição em si. O último autor afirma ainda que há sempre algo de transitório e movente quando a obra é exposta. O caráter de apresentação em maneira expositiva garantido pelos curadores criam significados diferentes e comparativos em relação ao meio onde

³ POINSOT, Jean-Marc. **A arte exposta: o advento da obra.** In.: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

está inserido, ou seja, o museu como uma instituição, a visão do curador e a leitura do público são exemplos de fatores que tornam a obra exposta relativizada.

Pretendendo uma relação mais próxima e menos mercadológica entre curadores e artistas, a partir da exposição e as obras em si, o texto dissertativo tem como referência duas publicações recentes sobre curadoria: *Biennials and Beyond: Exhibitions that made art history 1962-2002*, de Bruce Altshuler e *Uma breve história da curadoria*, de Hans Ulrich Obrist. Nelas observa-se a autonomia do trabalho da curadoria, aliado com a produção dos artistas. Destaca-se o fato de que a curadoria é um campo de conhecimento e saberes único, singular, que compõe a exposição com o auxílio dos artistas, não recusando uma relação mais próxima com os mesmos, mas entendendo que são espaços distintos, que podem ser relacionados em uma construção de pensamento que é de um autor.

O primeiro livro analisa exposições que, na visão do autor, colaboraram para a construção da história da arte desde 1962 até 2002. Além da análise do autor, o livro reproduz textos dos catálogos, e traz imagens das exposições, algumas inéditas, segundo Altshuler. A segunda publicação, de um dos curadores referência para o meio, apresenta entrevistas realizadas com outras grandes figuras da curadoria. Nota-se, no decorrer das entrevistas, como a profissão de curador é recente também no cenário internacional, pois a grande maioria dos entrevistados tem formações nas áreas de história, sociologia, filosofia, ou mesmo arte, mas a entrada na curadoria aconteceu grande parte graças ao contato com museologia ou exercendo cargos em departamentos públicos de cultura e administração.

O Brasil está presente nessas duas publicações. No primeiro livro, vê-se uma exposição brasileira selecionada por Bruce Altshuler: a 28ª Bienal de São Paulo (curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa) e no segundo, uma entrevista com Walter Zanini. No nosso país, as publicações que abarcam temas envolvendo curadorias, expografias, curadores, críticos de arte ou exposições ainda são raras e mais recentes, e, geralmente para fazer análises como a pretendida nessa monografia busca-se informações em textos de catálogos. Apesar de ser de circulação reduzida, referente à época em que se escreviam em jornais, os catálogos de exposições mais preocupadas com construção de pensamento têm textos que acompanham as obras, estabelecem relações entre elas e apresentam

outras referências, buscando criar constelações em torno de um determinado processo curatorial.

Além dos catálogos, há poucas publicações que registram a atividade curatorial no Brasil. Entre os motivos para um número baixo de publicações na área, além de ser uma atividade recente, sua profissionalização ainda provém de outras áreas, e poucos pesquisam efetivamente este campo, já que exposições maiores também se constituem em um fenômeno recente (que começou no Brasil com a primeira Bienal de São Paulo, em 1951). Uma das publicações mais atuais é o livro *Conversas com curadores e críticos*⁴. Os autores buscam levantar material para compreender a “prática crítica e curatorial” (p.11) buscando na forma de entrevista promover um debate reflexivo e enriquecedor por conta das trocas de ideias. Sobre a situação da curadoria no país, Rezende e Bueno indicam na introdução deste livro o contexto em que curadores e críticos (muitas vezes papéis ocupados pela mesma pessoa) se posicionam no circuito da arte contemporânea:

O crescente aquecimento do circuito da arte contemporânea brasileira, notável desde meados da década de 1990, com o surgimento, por todo o país, [...] de indícios de crise de antigos modelos [...], o surgimento de inúmeras iniciativas públicas e privadas no setor, a perceptível iniciativa de constituição de coletivos de artistas nos primeiros anos do século XXI, o surgimento de novas galerias exclusivas para arte contemporânea [...] novos institutos de ensino e pesquisa, programas de bolsas, patrocínios e mapeamento, plataformas na internet, periódicos especializados, feiras, centros culturais e museus, é um fato facilmente verificável. É nesse contexto que começam a trabalhar os profissionais entrevistados neste livro. Muitos deles rapidamente ocuparam posições de relevância no circuito e têm produzido trabalhos seminais para a compreensão da arte brasileira, contribuindo com novas proposições. (REZENDE; BUENO, 2013, p. 9)

Neste contexto também se encontra o curador Adriano Pedrosa, cujas curadorias propostas por ele fora do país levam artistas brasileiros em exposições que permitem aos espectadores criarem diálogos entre obras sem cercá-las pela nacionalidade de origem, sobrepondo a potência da obra ao seu lugar de origem e propondo discursos curatoriais que apresentam questões instigantes, sem esconder

⁴ BUENO, Guilherme. REZENDE, Renato. **Conversas com curadores e críticos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

as obras diante do discurso, porém com fio condutor bem definido. O mesmo curador apresentou uma proposta inusitada ao elaborar a curadoria do 31º Panorama da Arte Brasileira, apresentando a arte brasileira através de obras de artistas estrangeiros, em 2009, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Analisar a curadoria desta exposição é o objetivo principal desta pesquisa considerando também outras curadorias de Adriano Pedrosa que corroboraram na 31ª edição do Panorama. A metodologia utilizada será uma abordagem exploratória dos catálogos e publicações referentes às exposições que serão tratadas no decorrer da pesquisa, além de teorias filosóficas para os modos de ver e compreender a arte e sua exibição. No primeiro capítulo busca-se compreender a cena expositiva onde está inserida a 31ª edição. Compõem este cenário expositivo o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a exposição Panorama da Arte Brasileira como uma instituição em si, inserida no Museu, para que se investiguem suas edições. Através da pontuação de algumas datas, foi possível construir a cena de 2009, onde se aciona a ação principal para esta pesquisa.

Para essa investigação, as edições antecedentes do Panorama são abordadas pelos processos curatoriais, e o Museu é abordado como um fenômeno político-social e institucional. Com dois subcapítulos, o primeiro destaca as mudanças físicas, institucionais e políticas do Museu de Arte Moderna de São Paulo como um fator remanescente para culminar na criação e desenvolvimento do Panorama, de 1969 a 1995. Já o segundo subcapítulo o conceito de rastro será abordado para justificar a existência de resquícios ou lembranças conceituais entre edições do Panorama a partir de 1995, quando um curador convidado assume a curadoria da mostra, antes de responsabilidade de uma comissão científica. As comparações entre edições distintas é um método de pesquisa que opera como um jogo, de onde faz surgir os rastros.

Jacques Derrida em duas obras utilizadas nesta pesquisa traz formulações fundamentais para estes entendimentos. Em *Gramatologia* o autor explora o conceito de rastro e arqui-rastro, operações inconscientes que possíveis de serem alcançadas quando se utilização de uma operação comparativa para tanto. No caso do jogo comparativo entre aquilo que é semelhante e diferente torna-se possível fazer os rastros saltarem do tempo e espaço da escrita. No capítulo I o conceito de

rastró é utilizado para encontrá-los no campo investigativo da curadoria, através de aproximações entre exposições. *Mal de Arquivo*, obra do mesmo autor traz reflexões importantes que vão de encontro a compreensão de arquivo explorada por Jean-Marc Poinot brevemente descritas nesta introdução. Segundo Poinot, o museu é o não-lugar de dimensão histórica que operam-se arquivos e estabelece discursos, pois é justamente sobre as operações discursivas de arquivo que trata Derrida nesta segunda obra utilizada no capítulo I. O filósofo francês afirma ainda que o arquivo perpassa qualquer continuidade, ou seja, sobrevive a si mesmo e ao lugar em que é abrigado e para isso deve ser esquecido, ser um *vir-a-ser-presente*. Michel Foucault discute as funções e condições de existência do arquivo em *A arqueologia do saber*, obra explorada com exemplos de exposições também no capítulo I. Defendendo também que é colocando em jogo as coisas e relações que formam o lugar, a instância de diferenciação para o arquivo, que se efetivam o campo de emergência para o discurso e para o enunciado, relacionando finalmente que o discurso curatorial pode operar arquivo.

No capítulo II há uma análise detalhada do 31º Panorama da Arte Brasileira. Através das obras distribuídas no espaço expositivo investiga-se a aproximação da montagem com o discurso curatorial, buscando as obras pelos avizinhamentos entre elas. Se o discurso possui rastros, como será afirmado no capítulo I, o capítulo II ilustrará as sobrevivências das imagens, ou seja, o que elas possuem que torna possível as suas posições harmoniosas ou não ao lado de outras obras. Nota-se que a maioria das obras do Panorama 2009 já foram expostas anteriormente em outros contextos, portanto elas adquirem novos e diferentes significados na situação específica da exposição de 2009, gesto característico de Adriano Pedrosa, buscando elaborar novos conceitos com a matéria expográfica. Por falar em gesto, no primeiro subcapítulo procura-se afirmar que um curador possui gesto autoral, ou seja, é detentor de seu discurso e consciente de possuir características singulares que fazem delas os gestos do curador. Para construir o conceito de autoria buscou em Lisette Lagnado, curadora, um texto que ela aproxima curadoria e autoria, referenciada por Michel Foucault que, por sua vez, buscou conceituar este campo mais literário que artístico, mostrando que há autoria em diversos campos de saberes.

Para a compreensão de autoria com gesto, buscou-se em Giorgio Agamben, filósofo italiano que segue algumas ideias de Michel Foucault, o conceito de gesto, também explorado no terceiro capítulo. A partir de uma indicação contida no texto de Paulo Herkenhoff do catálogo do Panorama 2009, buscou-se aproximar o curador Adriano Pedrosa da escritora Clarice Lispector na questão do pertencimento como um gesto autoral evidente em ambos os casos. Os subcapítulos precedentes abordam o percurso da exposição em uma visão dos gestos mais evidentes, através de cada ilha ou nicho expositivo, separando a sala principal em paredes provisórias, como no período da exposição. Pretende-se assim que o leitor consiga compreender a exposição pelo avizinhamo das obras, provocado por um conceito curatorial pleno de gestos autorais.

No terceiro capítulo, o gesto curatorial é retomado primeiramente pelo retorno aos textos de Lisette Lagnado, Michel Foucault e Giorgio Agamben, explorados de maneira aprofundada, reforça-se a afirmação de que Adriano Pedrosa é considerado um curador-autor. Em segundo lugar, para exemplificar a afirmação são apresentadas algumas exposições principais do curador, divididas em subcapítulos com gestos abrangentes, que complementam aqueles específicos do Panorama da Arte Brasileira de 2009. As exposições realizadas pelo curador antes e depois do Panorama são exploradas através dos catálogos das mostras investigando como a eliminação de tempos e fronteiras é fator-chave para que as exposições tenham provocado importantes conceitos para a história da arte, além de compreender que não há somente um gesto curatorial, mas sim vários e diversos os que potencializam sua trajetória.

A importância desta pesquisa para a história da arte está no âmbito da compreensão da curadoria como campo investigativo aliado ao modo expositivo da arte contemporânea. Dessa maneira, busca-se encontrar novos caminhos para elaborar pensamentos que possam colaborar para a história das exposições. Este texto pretende contribuir também sendo um registro de curadoria, um arquivo para pesquisa posterior sobre o campo artístico envolvendo relações entre as obras no espaço expositivo, estabelecendo novos questionamentos e conexões entre as obras e o discurso curatorial.

CAPÍTULO I. Cena expositiva: Inserções sobre os Panoramas da Arte Brasileira

Para investigar uma única edição de exposições periódicas, como é o caso do Panorama da Arte Brasileira, que em 2013 esteve em sua 33ª edição, percebe-se a necessidade de responder outros questionamentos que foram surgindo ao longo da pesquisa. Questões que envolvem os diversos agentes formadores de uma exposição, como a instituição em si (museu, galeria ou espaço cultural, por exemplo), além da ação educativa, equipe de montagem, espaço expositivo, iluminação, colecionadores, curadores, artistas, acervo, mediação e público. Estes agentes formadores ilustram aquilo que se denomina nesta pesquisa de cena expositiva, especificamente a cena na qual se desdobrou a 31ª edição do Panorama. O espaço físico em particular, a atual sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Parque Ibirapuera é o palco principal. Diante deste cenário, operam-se exposições que agregam em um só lugar diversos espaços e tempos delineados por um fio condutor curatorial. Os períodos de tempo do museu e da exposição são complexos porque possuem rupturas, continuidades, movimenta-se em um sistema que envolve políticas institucionais, cidade e público, convocando diversos interesses culturais e sociais. Neste contexto, o primeiro subcapítulo, nomeado de *O museu reminiscente* questiona a maneira pela qual entra em cena uma exposição, pretendida em sua periodicidade e domesticidade, diante de circunstâncias políticas, estruturais e físicas de um museu em constante reconstrução e renovação. Diante da afirmativa de um objeto de pesquisa em específico, a edição do ano de 2009 do Panorama da Arte Brasileira, com curadoria de Adriano Pedrosa, resta no segundo

subcapítulo, nomeado *Rastros* e busca compreender quais são os pontos que se pode suspender na história dos Panoramas precedentes à 31ª edição que fazem dela uma marca.

O Panorama surgiu (1969) em um período turbulento para o museu, restando compreender então as condições de seu surgimento, guiado pelas seguintes questões principais: qual o motivo pelo qual uma Instituição que já havia criado a Bienal de São Paulo teve necessidade de criar outra exposição periódica e por que em sua concepção ela teve um caráter mais doméstico – de afirmar uma localidade, e menos prospectivo internacionalmente como a Bienal? Como o Panorama, então, no decorrer do tempo se configura até ganhar autonomia curatorial, em 1995? Qual o posicionamento do MAM-SP durante o decorrer dos anos acerca das edições bienais do Panorama e o que realmente acrescentava ao meio artístico? Como o jogo político que norteou o MAM-SP agiu sobre o Panorama? Na tentativa de responder tais perguntas dedica-se o primeiro subcapítulo, que busca contextualizar a criação e desenvolvimento do Panorama da Arte Brasileira.

O segundo subcapítulo relaciona as edições no período de 1995 a 2007, promovendo analogias entre uma ou outra edição e o Panorama de 2009, pretendendo então compreender como o Panorama, depois que designa um curador para cada edição, atuou no cenário brasileiro e internacional com edições que produziram diversos pensamentos críticos acerca do que seria um panorama de arte brasileira. Tal fenômeno subverte a ordem e história dos Panoramas, negando a domesticidade que havia sido construída no decorrer do tempo. Para investigá-las e encontrar inserções reminiscentes do processo curatorial até 2009 buscou-se em edições anteriores aspectos que a configurem como objeto desta pesquisa por sua singularidade.

I.1 O museu reminiscente

Este subcapítulo dedica-se a contextualização do espaço físico e político onde são realizadas as edições do Panorama da Arte Brasileira, ou seja, a

instituição Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP⁵. Descrever e discutir estes espaços objetiva situar o leitor no terreno espaço-temporal de uma exibição com mais de 40 anos de existência, buscando entender como ela foi criada e em quais condições, passando do caráter doméstico e por vezes criticada por ser demasiadamente paulista, ao passo de inserir-se no cenário internacional. Contextualizar a instituição antes de adentrar nas edições do Panorama torna possível apresentar e desenvolver a problemática desta pesquisa de maneira mais completa, que seria, novamente, compreender a edição de 2009 (31ª) do Panorama da Arte Brasileira e encontrar rastros e reminiscências de outras edições, bem como de outros contextos expositivos do curador, Adriano Pedrosa, e do mam-sp.

A criação do MAM-SP (1948) e ressurgimento (1969) são importantes para que se compreenda a concepção e a importância do Panorama da Arte Brasileira. Marcada de reinvenções, quedas e ressurgimentos, onde o Panorama contribuiu decisivamente por ser a principal fonte de doações e premiações para o acervo do museu – depois que boa parte de seu acervo inicial foi doada à USP, em 1963 -, além de ser “responsável pela caracterização do Museu” como espaço da arte contemporânea brasileira (CHIARELLI, 2001, p.12). Antes mesmo de ser criado, o projeto do museu ameaçava não sair do papel. Em 1946, o então prefeito de São Paulo, Abrahão Ribeiro, se expressava publicamente através do Diário de São Paulo, sobre o projeto, em resposta à Luís Martins⁶,

Aqui estou para dizer de público a v. s. que jamais cogitaria em criar um Museu de Arte Moderna em São Paulo ou alhures. Que sentido teria um Museu de Arte Moderna para o município de São Paulo, quando já temos uma Escola de Belas-Artes e uma Pinacoteca Estadual? (Abrahão Ribeiro, in. *Diário de S. Paulo*, 01/05/1946).

Depois de anos da luta de protagonistas como Mário de Andrade, Luís Martins, Monteiro Lobato e Sérgio Milliet (apesar de entenderem um museu para a arte moderna de maneiras diferentes), a instituição foi criada por empenho financeiro

⁵ Toda vez que há referência ao Museu de Arte Moderna de São Paulo nesta pesquisa, utilizou-se a sigla MAM-SP.

⁶ Luís Martins foi um intelectual importante do cenário cultural de São Paulo na década de 40, 50, 60 e 70. Entre outros destaques de seu trabalho, ele lutou para a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi membro de diretorias, conselhos e comissões dessa instituição.

do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) em 15 de julho de 1948 oficialmente, porém inaugurado no dia 08 de março de 1949, na rua Sete de Abril, 230, mesmo espaço onde já funcionava o recém-inaugurado Museu de Arte de São Paulo – MASP. Durante os primeiros anos de funcionamento do museu os diretores artísticos nomeados por ele foram: León Dégand, crítico belga defensor do abstracionismo (até agosto de 1949) e Lourival Gomes Machado, que se demitiu após a I Bienal, em 1951.

No cenário artístico dos anos 1950, a questão da arte nacional como uma criação sistemática e necessária teve uma produção voltada a um diálogo com as questões internacionais, como os movimentos de abstracionismo construtivista ou informal, que fervia em âmbito internacional. O MAM-SP adiantou-se e apresentou logo na inauguração a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, com artistas estrangeiros organizada por um estrangeiro, o belga León Dégand, então diretor artístico do museu. A mesma exposição já havia sido exibida em Paris.

Importante notar a transição de diretores artísticos para que se acentue um dado interessante: a personalidade de Ciccillo, que, além de Presidente do museu, interferia nas decisões das Comissões e principalmente dos diretores artísticos. Este dado é relevante porque definiu os primeiros rumos do MAM-SP e deixou rastros nas atividades e na política museológica da instituição até hoje, por conta de decisões tomadas pelo presidente na década de 50,

Antes de sua saída e mesmo antes da I Bienal, Lourival encaminharia à diretoria do MAM um documento expressando suas preocupações em relação à continuidade das atividades do Museu. Considerava que haviam conseguido atingir algumas das finalidades originalmente propostas, como a formação de um público interessado em arte moderna, um expressivo quadro social, a consolidação de renome internacional e o sucesso de um empreendimento como a Bienal. Eram conquistas significativas, mas a inexistência de uma linha de atuação e uma política museológica claramente delineadas eram carências que reclamavam medidas imediatas. (MAC-USP, 1990, p.14 e 15).⁷

⁷ Não há no texto que se trata essa citação a referência ao autor. Faz parte do livro *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, onde os seguintes autores escrevem: Ana Mae Tavares Bastos Barbosa, Camila Duprat, D.T. Chiarelli, Gabriela Susana Wilder, Marcos José Santos de Moraes, Maria Alice Milliet de Oliveira, Maria Izabel Branco Ribeiro, Nancy Câmara Betts, Regina Teixeira de Barros e Renato Rodrigues.

Percebe-se no trecho acima que o então diretor artístico do MAM-SP já havia percebido a urgência de renovações na área administrativa e política do museu. Este documento que trata o trecho citado foi enviado a diretoria geral da instituição em 26 novembro de 1951, logo após a estreia da Bienal e antes da demissão de Lourival. O que foi apontado no documento de Lourival, seu sucessor, Sérgio Milliet não conseguiu resolver, pois dedicava-se à Bienal, principal evento organizado até 1962, e outras atividades museológicas ficavam em plano secundário. Por conta dessa dedicação à Bienal que o financeiro e demais recursos físicos do Museu ficaram à deriva quando, em 1962, a Bienal concebeu uma Fundação autônoma: Fundação Bienal de São Paulo, também idealizada por Ciccillo, e em 1963, o museu universitário vinculado à Universidade de São Paulo. Naquele momento o MAM-SP já funcionava em outra sede, no Parque do Ibirapuera (Pavilhão Armando Arruda Pereira) desde 1959, onde já se percebia “os sinais de seu arrefecimento” (MAC-USP, 1990, p. 15). Praticamente sem acervo, em janeiro de 1963 as atividades foram encerradas e o museu foi fechado.

Os breves fatos relatados até o momento são importantes para que se compreenda a situação política, temporal e física ao qual foi criado o Panorama da Arte Brasileira. Os problemas apontados e as soluções encontradas por Ciccillo, como a Fundação Bienal e a doação do acervo, bem como a decisão de suspender as atividades do MAM-SP em 1963 configuram a dificuldade do museu até hoje em termos de auxílio financeiro, como um espaço legitimador e estável, construção de exposições e inserção no cenário internacional, motivos que pode-se acrescentar para as escolhas de obras nos Panoramas até 1995. Tadeu Chiarelli escreveu sobre a história do Museu de Arte Moderna de São Paulo e assinalou cinco fases distintas na formação. A segunda fase, segundo o autor, compreende os anos de 1963 até 1967:

A segunda fase, iniciada com a luta de alguns diretores do mam para, de início, reaver as obras doadas à USP e, em seguida, preservar – pelo menos – o nome Museu de Arte Moderna de São Paulo, terminaria em 1967, com a doação feita pela família de Carlo Tamagni de uma expressiva coleção de obras que formaria o núcleo inicial do novo Museu de Arte Moderna. (CHIARELLI, 2001, p.7).

Com o museu fechado, este período foi de luta jurídica para manter o nome da Instituição, onde Chiarelli é enfático ao afirmar que, sem essa luta, “hoje o mam

não existiria” (2001, p.7). As saídas encontradas foram criar exposições retrospectivas através de empréstimos de obras de colecionadores ou de acervos de outras instituições e uma nova exposição periódica, a exemplo da Bienal, mas que se configurasse nacional e promovesse os artistas contemporâneos, em parcerias com empresas privadas. Com essas duas atividades principais a instituição renovada foi se caracterizando na década de 70 e 80 como o órgão que promovia a arte contemporânea.

Se os “Panoramas” e as demais exposições periódicas de arte contemporânea sempre possuíram as funções de mostrar e atrair para o Acervo do Museu o que de mais contemporâneo se faz em termos de arte no país, a recuperação do passado recente da arte brasileira também se caracterizou como um dos pilares da política artístico-cultural do Museu. (CHIARELLI, 2001, p.14).

Dedicado a uma linguagem em cada edição, o *Panorama da Arte Atual Brasileira* como era chamado em seu início, realizado anualmente, tinha como principal objetivo adquirir novas obras de arte contemporânea para o acervo do museu. Apesar de, por conta do Panorama, um museu de arte moderna premiar obras contemporâneas – deixando-o com uma característica de galeria, como afirma Chiarelli⁸ – o Panorama foi o principal alicerce para reestabelecer o MAM-SP como espaço de atividades artísticas no cenário paulista e como lugar de discussões sobre o cenário cultural brasileiro e internacional.

O papel da curadoria era desempenhado pelo diretor e pelo conselho técnico, através de uma Comissão de Arte. Isso em partes foi um problema, pois agendas visíveis de interesses particulares norteavam as decisões das Comissões. O que garante que haviam esses interesses particulares envolvidos por demasia, em alguns momentos, é o fato de muitas das obras expostas ou premiadas em Panorama nunca mais terem sido mostradas, ou os artistas não terem participado de outras exposições no mesmo período, antes ou depois, conferindo que sua promoção havia sido precipitada ou tardia. A primeira edição foi a única que reuniu várias linguagens e demonstrou que o objetivo de refazer o acervo seria

⁸ Esta característica de galeria é um problema tratado por Tadeu Chiarelli no texto *O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2001) que vai além do Panorama da Arte Brasileira. Na verdade, começa nas reformas dos espaços que compõem o museu, dando-lhes características físicas de uma galeria, e pela desconsideração dos arquitetos em reformar a reserva técnica. Porém, para esta pesquisa, não parece relevante tratar mais profundamente desta característica.

concretizado, pois houveram 70 obras doadas ao acervo, conforme afirma Rejane Cintrão, no trecho a seguir, do texto *Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1997*, escrito para o catálogo do Panorama de 97, primeiro Panorama concebido sem linguagem específica:

Quer seja por meio de doações ou pela porcentagem levantada com as vendas de trabalhos - que ocorreram até 1993 - o fato é que o acervo do Museu cresceu consideravelmente após a instituição dos Panoramas. Só a sua primeira edição, que reuniu obras de várias técnicas - pintura, escultura, objeto, desenho, gravura e tapeçaria, contribuiu com setenta obras, que passaram a integrar a coleção do Museu. (CINTRÃO, 1997, p. 9).

A então diretora geral do Museu, Diná Lopes Coelho e responsável pelo setor técnico-científico até 1982, afirmou que a primeira edição também era um agradecimento ao prefeito da época pela colaboração para a reabertura do mam-sp, fato que afirma o caráter comemorativo e promocional que perseguiu o Panorama em diversas edições. Segundo o regulamento criado para a edição de 69 e utilizado, com poucas alterações até o Panorama de 93, a mostra anual viabilizava ao visitante uma “visão global de arte brasileira” (p.9). Esse ponto do primeiro regulamento do Panorama é um rastro imanente para as edições posteriores, principalmente de 2003 e 2009 do Panorama, pois, os curadores estiveram de certa forma respondendo a esta afirmativa propondo curadorias em que arte brasileira não é feita somente por artistas brasileiros, trazendo na edição de 2003 um curador estrangeiro, e em 2009, grande maioria de artistas estrangeiros.

Com uma política para aquisições brevemente instaurada, apesar de problemática, pois muitas vezes priorizou-se a quantidade em detrimento da qualidade das obras premiadas e adquiridas, o mam-sp, através dos Panoramas conseguiu ampliar o seu novo acervo. Uma questão – referente às escolhas e premiados - é levantada por Tadeu Chiarelli e antecede a polêmica que o Panorama vai adquirindo nos anos 2000, tratado mais adiante nesta monografia:

No decorrer da história dos “Panoramas”, ocorreram edições que permitiram o ingresso de peças bastante representativas de artistas fundamentais da arte brasileira deste século. Por outro lado, em algumas ocasiões, trabalhos

de artistas que rapidamente desapareceram ou que assumiram uma estatura pequena demais na cena artística brasileira, passaram a integrar a Coleção, enquanto obras também participantes das mesmas edições – e de autoria de artistas basilares para a compreensão da arte contemporânea brasileira, não foram integrados ao Acervo. (CHIARELLI, 2001, p.12)

Convém destacar a projeção que essas premiações apresentam para iniciar a tessitura do que vem a ser crucial nesta pesquisa. Quando Chiarelli levantou a questão das escolhas a quem premiar, e, conseqüentemente, quem inserir no Acervo através dessa premiação, ele suscitou uma questão de escolha: quem a Comissão de Arte escolhia para ser premiada e quem excluía. A Comissão era responsável também pela expografia dos Panoramas, ou seja, distribuir e montar os trabalhos expostos nas salas expositivas. Atividades que hoje se assemelham às da atividade curatorial, porém com a diferença fundamental que na última há conceituação e significação sempre tendo em vista um discurso que enriquece o debate contemporâneo acerca da arte em âmbito nacional e internacional.

A aproximação mais visível com a prática a que se nomeia curadoria durante os primeiros anos de Panorama foi em 1984. Um dos críticos de arte que fazia parte da Comissão - que ganhou número maior um ano antes, porém visivelmente ainda era em maioria paulista – Alberto Beutenmüller ensaiou um texto para o catálogo, ainda preto e branco, considerando posições da Comissão acerca da escolha e dos locais das obras no espaço expositivo. A ação educativa e a mediação em museus também são termos assim nomeados recentemente. O Panorama dedilhou essa prática quando em 1974, dedicado à gravura, a Comissão de Arte organizou, junto com as obras, painéis didáticos oferecendo ao público informações sobre as técnicas da gravura, uma iniciativa relevante para a compreensão do museu como um espaço de aprendizado e educação visual e cultural.

Conforme Ricardo Resende, curador de, entre outras, a exposição *Panorama dos Panoramas*, 2008, afirmou no texto do catálogo:

Em 1993, depois de um Panorama com uma produção problemática, a direção e a diretora técnica na ocasião, a historiadora de arte Maria Alice Milliet, consideraram que seria o momento de uma mudança radical no seu formato. Decidiu-se que a exposição seria bienal, e que o ano de 1994, sob

a direção da pesquisadora Cacilda Teixeira da Costa, assinalaria o momento em que o museu se reorganizaria politicamente. Nesse período, também foi decidido que um curador externo seria convidado para organizar a exposição. Uma terceira mudança decorreu de uma percepção tardia de que não fazia mais sentido a divisão por linguagens, que foi abolida. (RESENDE, 2008, p. 7).

Sendo assim, os Panoramas a partir de 1995 teve o nome remodelado, passando a ser chamado de *Panorama da Arte Brasileira*, sem especificação de linguagem ou técnica e com um curador responsável por cada edição, bienal em anos ímpares, além da viabilização de capturas financeiras mais concretas para a execução dos Panoramas seguintes. Como exemplo das mudanças positivas ocorridas, em 1995 houve o patrocínio total da *Price Waterhouse* via Lei Mendonça, com subsídios para o transporte, com seguro, catálogo em quatro cores com mais textos, projeto museográfico e itinerância da mostra para o MAM do Rio de Janeiro (CINTRÃO, 1997, p. 11).

Apesar das tentativas citadas de aproximação com curadoria ou ação educativa e mediação em alguns momentos, de maneira geral as edições anuais do Panorama não adquiriram importância internacional, ao passo que a Bienal de São Paulo crescia e ocupava espaço nos calendários internacionais. Longe de comparar as duas exposições, criadas com intuítos diferentes, o Panorama se destacava quando inseria na edição um 'artista da vez' que também tivesse participado de Bienal, a fim de conquistar espaço e espectadores fora do eixo Rio-São Paulo, mas as tentativas eram mínimas. O jogo político que assombrou o mam-sp ressurgido eclodiu em Panoramas que acrescentavam pouco, efetivamente, ao cenário contemporâneo brasileiro. Considera-se por isso que, apesar de tardia em comparação com outros museus e exposições, o ano de 1995 foi importante principalmente pela inserção do curador. Não que convidar um curador retirasse, por exemplo, as sombras das decisões políticas anteriores, ou que apresentasse uma neutralidade ao Panorama, mas acrescentava visões críticas e criavam narrativas discursivas às edições, favorecendo o curador a ir aos ateliês, pesquisar e refletir acerca da contemporaneidade e exibir um recorte, um ponto de vista que favorecesse ao público uma parcela enunciada com justificativas teóricas, críticas e históricas.

I.2. Rastros

Quais os pontos que são possíveis ressaltar dos processos curatoriais de edições anteriores a 2009 que contribuem para afirmar a edição daquele ano como uma marca dos Panoramas da Arte Brasileira? Retomando assim a questão, formulada de maneira semelhante na introdução deste capítulo, resta saber, antes de afirmar um ou outro ponto em edições distintas - através de um método comparativo - o que conceitualmente define-se como rastros e a relação com o trabalho curatorial.

A curadoria, como afirmado na introdução, é um campo investigativo que se dá em espaços e tempos diversos, práticas exercidas por um sujeito que norteiam a pesquisa em ateliês, as escolhas dos artistas e obras – ou somente obras quando a exposição é monográfica - a construção de um discurso, a montagem da exposição, o período em que a exposição fica aberta (considerando exposições temporárias), a entrega das obras depois da exposição, enfim, são vários tempos e espaços que agem sobre o curador e seu processo de curadoria. Mas há, além dos aspectos formais, táteis e presentes da curadoria, uma possibilidade de abordá-la pelo viés do pensamento que ela produz, e neste subcapítulo a abordagem parte do discurso do curador, mas analisa a curadoria como algo inapreensível, deslocada do tempo e espaço palpável, em âmbito do pensamento.

Levando em conta que ela é inapreensível quando pensamento, inerte em um tempo-espaço entre o que foi (quando da exposição) e o que restou (a presença na memória, aproximada pela existência de catálogos) a curadoria é considerada como um rastro, o qual, segundo Jacques Derrida⁹, não possui uma origem, é inabitável, se exige algo, seria um espaço para restituí-la. O objetivo da pesquisa é alcançar em partes as significações dela possível, quando comparada, levitada no espaço-tempo

⁹ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

linear para fazer com ela um jogo. Mas, que tipo de jogo é possível com aquilo que é tão abstrato (o rastro) com aquilo que é tão palpável (a exposição)?

A possibilidade alcançada é um jogo entre o que está presente e ausente em diversas esferas, mas suspensos no tempo. É um jogo entre o que é semelhante e diferente, onde o rastro é uma operação inconsciente que não padroniza as exposições, mas as suspende também do tempo linear para alcançar aproximações anacrônicas. Seguindo as operações que Derrida sugere em *Gramatologia*, encontra-se os rastros, no caso das curadorias, quando desconstrói-se o pensamento, cria-se pontos de tensão entre fatos marcados no tempo, que ao entrarem em comparação são suspensos deste mesmo tempo. O autor afirma ainda (1973, p.69) que o método da comparação ressalta o rastro como uma operação significativa porque é no encontro com o outro que aparecem as diferenças, e o rastro não é possível de ser pensado sem a diferença.

Porém, no mesmo texto, o filósofo francês considera (1973, p.76) que o rastro não pode ser delimitado por escolhas eletivas - no caso do jogo que aqui será proposto – de quais diferenças encontrarem, nem de apresentar ou representar algo, as escolhas são inconscientes ao sujeito. O que os rastros encontrados adiante na pesquisa pressupõem são caminhos ao leitor para a infinidade deles. O autor afirma a importância da diferença para o rastro no mesmo livro, porém com a ressalva que o livro questiona a origem da escritura, onde Derrida compara linguistas para supor o que seria o rastro originário, ou *arqui-rastro*:

Ora, aqui, o aparecer e o funcionamento da diferença supõem uma síntese originária que nenhuma simplicidade absoluta precede. Tal seria, pois, o rastro originário. Sem uma retenção na unidade minimal da experiência temporal, sem um rastro retendo o outro como outro no mesmo, nenhuma diferença faria sua obra e nenhum sentido apareceria. (DERRIDA, p. 76,77. 1973)

A condição de existência dos rastros, o arqui-rastro, Derrida afirma ser a *diferencia*, sendo “a formação da forma (...) por outro lado, o ser impresso da impressão” (1973, p.77). Afirma ainda ser esta anterior ao signo, ser uma condição sempre ausente, mas a *diferencia* também é o que permite a articulação dos signos

entre si, permite operar os rastros no campo do pensamento, permite enfim os jogos comparativos. Os rastros e conseqüentemente a significação, portanto, encontram-se no jogo de semelhanças e diferenças, operados nesta pesquisa também no jogo de presenças e ausências, uma participação semântica, no campo dos significados.

Em 2001 os curadores do Panorama da Arte Brasileira questionaram o lugar da obra e do artista contemporâneo através das vias as quais os artistas eram inseridos no meio, como também pelas escolhas dos artistas aos suportes para suas obras e recorrência desta. Este lugar está entre o meio de expor, o artista, a obra e o sistema institucional. É um lugar entre lugares, é uma ausência, é a suspensão de um lugar-comum em que se questionou a curadoria de Paulo Reis, Ricardo Resende e Ricardo Basbaum. Este questionamento já havia sido levantado na edição de 1995 do Panorama: Ivo Mesquita apresentou um fio condutor para sua curadoria baseado na pluralidade artística e cultural dos anos 1990. Pela primeira vez pautada em um discurso curatorial, a expografia, ou seja, todos os elementos que compõem o desenho ou a escrita do conceito curatorial no espaço expositivo, privilegiou uma dispersão das modalidades artísticas e uma proposital desordem cronológica. Esta edição do Panorama é uma marca, um acontecimento suspenso diante da negação por separar em modalidades e por ignorar qualquer ordem cronológica, baseando as escolhas curatoriais pela maneira que elas presentificassem realidades,

[...] na presença das obras como presentificação de realidades. A presentificação como estatuto contemporâneo da arte, evidenciando, deste modo, esta espécie de lugar nenhum, de lugar entre, de indecisão interior inerente à própria linguagem artística. Porque o que está em jogo, oferecendo-se para o debate é, antes de tudo, a própria curadoria, o relato que ela constrói. (MESQUITA, 1995, p. 14).

O que houve seis anos depois também foi presentificação de realidades. Questões do cotidiano da arte modificadas no decorrer de uma e outra e da suspensão do lugar comum para a arte com levantamentos diferentes. A diferença está em lugar ausente dos artistas, ou seja, pelos meios aos quais estes chegam às instituições e por elas são legitimados ou não. Suspensas no espaço-tempo a presentificação de realidades propostas nos dois casos curatoriais possibilitam sugerir rastros que acrescentam a marca do Panorama da Arte Brasileira.

Semelhantes no fato de se abrirem a diferentes modalidades artísticas – ressalta-se que antes de 1995 haviam Panoramas separados em desenho, pintura, gravura e escultura - o Panorama 2001 sugeriu que arte brasileira legitimada seria também aquela efêmera, realizada na rua, onde somente o registro é exposto, fosse ao espaço expositivo ou somente no catálogo, por exemplo. Abrangendo tanto a arte contemporânea brasileira produzida e exposta dentro e fora dos espaços oficiais, os curadores da edição de 2001 buscaram discutir as dificuldades de divulgação, entrada e posicionamento de obras em espaços institucionais questionando também o valor de mercado das obras, a postura ética e o lugar da linguagem em relação à imagem.

Uma exibição periódica com longos anos de vida respondeu a si mesma demonstrando que, depois de designar curador para se responsabilizar por cada edição (1995), depois de usar o sujeito-artista como parâmetro para levantar o que se produz em arte contemporânea (1997) e ainda, partir da problemática do acervo para elaborar um pensamento acerca das premiações de Panoramas anteriores (1999), o Panorama 2001 trouxe a rua para dentro do museu, buscou a arte contemporânea produzida para outros meios que não a Instituição e problematizou a inserção não só do Panorama no novo milênio, mas os valores que a arte contemporânea buscava ou apresentava em nova era.

Todavia, como um rastro se movimenta em um tempo constelar, tomando caráter de marca, resquício ou repetição em tempos distintos, já que só é indicado quando a exposição já terminou? Jacques Derrida e Michel Foucault nos indicam que a forma de um rastro ser identificado e sobreviver mesmo depois do que lhe fez surgir (o discurso curatorial e a exposição que é finita, no caso desta pesquisa) está na aproximação de um rastro ser também um arquivo ou que a ele também pertencer, ou que por vezes também se identifica, o que o faz lutar contra sua pulsão de morte.

Derrida em *Mal de Arquivo* considera o arquivo como algo que perpassa a continuidade, que não pertence ao tempo linear e consecutivo, que pode sobreviver e ser o princípio, a forma antes da forma. O lugar que ele se insere, ou é abrigado (2001, p.13 e 14) se conserva dele mesmo, busca ser esquecido: seu lugar de domiciliação é ausente, é *vir-a-ser presente*. Afirmar isso é considerar que o arquivo

e também o rastro lutam contra a pulsão de morte, sobrevivem, são repetidos, marcados, resquícios de algo anterior e sem uma origem porque a ela não pertencem. Em outro exemplo comparativo com o Panorama o conceito talvez se esclareça.

Em 1999, Tadeu Chiarelli, chefiando a curadoria do MAM-SP desde 1996, e realizado o Panorama de 1997, organizou uma edição pautado no *Acervo como Parâmetro*. No ano em que o Panorama comemorou 30 anos de existência, o curador reacendeu antigos questionamentos que envolveram o Panorama nestes anos, principalmente as obras premiadas que nunca mais haviam sido expostas, buscando compreender, por exemplo, porque tal obra foi premiada naquele Panorama que participou, que questionamentos ou importância tal obra tinha em relação às outras da mesma mostra. Ao responder essas questões no espaço expositivo, Chiarelli demonstrou que muitas obras premiadas nos Panoramas de 1969 a 1993 pouco ou nada favoreciam para o debate, ou para a história da arte brasileira moderna ou contemporânea. Ao colocar pela primeira vez depois da premiação algumas obras em exposição novamente, o curador questionou a formação do acervo como formador de discursos, de interpretações, de um jogo de poderes e saberes.

Michel Foucault¹⁰ afirma no capítulo *O enunciado e o arquivo* que um enunciado pode estabelecer algo, enunciar algo como verdade ou não porque possui um referencial. Esse referencial é que “forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado.” (2005, p.103). Formar arquivos ou indicar rastros do Panorama, partindo da edição realizada em 2009 é estabelecer um jogo de enunciados que possuem o referencial no discurso curatorial. A partir desse lugar, da curadoria, analisa-se enunciados que formam discursos, que possuem um campo de emergência que dá lugar ao rastro. Este rastro permite que se observem as diferenças e semelhanças ao longo da história do Panorama.

O lugar do enunciatário, ou seja, o curador, neste jogo de saberes e poderes que é abrigado pelo arquivo, tem papel fundamental pelas escolhas

¹⁰ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

estabelecidas. Em entrevista cedida ao Projeto Arte na Escola, em 1999, mesmo ano em que curou o Panorama, Tadeu Chiarelli explica a função do curador-chefe de um museu, que segundo ele, é de sua responsabilidade, sobretudo o acervo do museu, as exposições que o museu organiza a partir de sua coleção, pela ampliação e conservação desse acervo. Remete-se esta fala do curador diretamente ao enunciado proposto por ele na curadoria do Panorama 99, onde o acervo foi revisto e serviu de parâmetro, problematizando sua função.

O rastro e o arquivo não são equivalente ao discurso curatorial ou ao enunciado em si. A condição de existirem no espaço e no tempo perpassa os últimos, sendo que é na elevação destes no tempo e no espaço através de jogos comparativos, de encontrar as diferenças é que o rastro e o arquivo são indicados e suspensos no pertencimento. Por exemplo, no caso da edição de 1999 do Panorama, brevemente descrita acima, a alteridade (quando o curador usou o acervo como o outro, aquele que foi questionado) parece ser o rastro inerente ao lembrar a edição de 2007 quando a alteridade reapareceu na relação do Panorama com o outro “de fora”: aqueles que nunca participaram ou tiveram obras premiadas para o acervo, independentes de terem sido produzidas no país ou não, favorecendo a produção pelo atrito com o outro. O *outro* para Moacir dos Anjos, curador da edição de 2007, poderia ser o sistema político interno no Brasil ou outras culturas inseridas em regiões brasileiras, poderia ser outros campos de atuação do artista que influenciam o processo de criação, ou ainda outros artistas e tempos da arte, mas também poderia ser o estrangeiro, o outro que é aquilo que não pertence a uma definição nacionalista. Já em 2009, o rastro deixado por Moacir ecoa em uma espécie de alteridade máxima ao ponto de ser eliminada a distância do eu, e o outro já não existe neste sentido. Se em 2007 era diluída, em 2009 foi sucumbida. O outro já se confunde com o eu e o resultado no espaço expositivo esteve na presença majoritária de artistas estrangeiros tratando de arte brasileira.

Com um catálogo ímpar¹¹, a edição de 2007, trigésima, intitulada *Contraditório* buscou no desconstrutivismo a elaboração do discurso curatorial que conduziu a mostra. Depois de um Panorama curado por estrangeiro (2003) e um

¹¹ A produção do catálogo de 2007 traz, além dos artistas e obras, um texto do curador, um conto inédito de Milton Hatoum *A natureza que ri da cultura* e um CD com remixes produzidos por DJ Dolores.

Panorama que demonstrava preocupação com o acervo que possuía (1999), o Panorama 2007 buscou diluir as fronteiras intrínsecas em afirmações do tipo: 'isso é arte contemporânea brasileira porque é produzido atualmente e em algum lugar do Brasil'. Para escolher as obras pertencentes a essa exibição, Moacir dos Anjos considerou que:

Nesse contexto complexo, o que individualiza a arte brasileira não é um *conteúdo* de um repertório estanque de narrativas e gestos, mas as *maneiras* pelas quais esse conteúdo é afetado, por repertórios de outros lugares e, sem diluir-se neles, também os afeta. [...] A noção de uma arte contemporânea brasileira contrasta, então, com a ideia de uma produção artística que seria apenas 'feita no Brasil' segundo um conjunto de códigos criados em regiões hegemônicas. Antes de denotar a expressão espacializada de uma arte que se autorga a condição de ser 'internacional', é uma noção que busca afirmar a alteridade que persiste ou se refaz no atrito com o *outro*. (ANJOS, 2007, p.26)

A afirmação reitera o princípio original dos Panoramas, de considerar o que se produz em arte brasileira em solo brasileiro, porém a discussão é enriquecida pelas questões de alteridade. O curador não considerou somente ou para tanto o conteúdo ser *abrasileirado*, mas sim a maneira que o artista experimenta este conteúdo e resolve seu processo artístico partindo do atrito com o outro. Para deixar a curadoria ainda mais amarrada conceitualmente, Moacir articulou o conceito de gambiarra para aproximar as obras no espaço expositivo, justificando o uso do conceito pela pouca definição do termo, que é mais falado que escrito, e ser o escopo daquilo que diferencia arte brasileira de outros lugares, da seguinte maneira:

A gambiarra, portanto, é um termo que pode ser utilizado para caracterizar produções culturais e artísticas híbridas que são geradas, desde um determinado lugar, como modos de posicionar-se frente ao processo de homogeneização simbólica em curso. Produções que, por conta da natureza movente e conflituosa das relações que as fundam, não promovem a completa fusão entre os variados elementos que as compõem, apresentando, de maneira simultânea e não hierarquizada traços de formações culturais herdadas e de outras que, construídas na esfera culturas dominante, supostamente as acuum. (ANJOS, 2007, p. 30)

Nota-se, portanto, que a condição de significação para a gambiarra na expografia criada por Moacir dos Anjos considerou a maneira pela qual as

produções artísticas ecoam simultaneamente as heranças de outros sistemas, outras culturas. A gambiarra é a operação instalada pelo artista para fazer pertencer-se ou negar o pertencimento a um sistema dito de arte brasileira. A marca desse processo curatorial realizado em 2007 que teve vestígios em 2009 esteve justamente em partir da premissa do pertencimento, e da diluição das fronteiras geográficas para, no plano simbólico e conceitual considerar as influências herdadas em outros tempos que conseqüentemente apareceram nos trabalhos escolhidos, em ambas as edições do Panorama.

Michel Foucault, em *A arqueologia do Saber*, define na Introdução do livro aquilo que se deve procurar fazer com os documentos a fim de problematizar a história ou ainda os enunciados e os discursos. “[...] a história mudou sua posição acerca do documento: [...] ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações.” (2005, p.7). O autor busca nos arquivos do discurso problematizar os jogos de poderes e saberes que disciplinas como a história, a filosofia, ou mesmo a própria linguagem exercem sobre os homens. Indica que através dos anacronismos, ou seja, das aproximações de tempo, de ideias ou de redistribuir em séries fatos históricos diversos, os discursos podem reverberar novos sentidos, novas interpretações, indicar rastros ou arquivos.

O jogo de diferenças, de presença e ausência a qual Jacques Derrida se refere em *Gramatologia* (1967) é a descontinuidade considerada por Michel Foucault em *A arqueologia do Saber* (1969) para o papel, ou operação principal do historiador a fim de encontrar rastros, ativar arquivos. Enquanto o primeiro critica alguns conceitos de escritura e a considera em um jogo silencioso onde a fonética a dissimula, onde há outra história da escritura que deve ser reescrita revelando sua desconstrução através de rastros encontrados pela *diferencia*, o segundo, Michel Foucault, considera que a nova história utiliza da arqueologia para produzir seus documentos, ou seja, seus arquivos ou rastros. Sendo assim, o papel do novo historiador é descontinuar a história, sublimar o tempo, considerar que este tempo não é linear e consecutivo, considerar que há rastros. Ao descontinuar a série de acontecimentos, no caso as edições do Panorama, é possível estabelecer jogos

daquilo que está presente e ausente, daquilo que é rastro. Foucault conclui que a descontinuidade

(...) é enfim, o conceito que o trabalho não deixa de especificar (em lugar de negligenciá-lo como uma lacuna uniforme e indiferente entre duas figuras positivas): ela toma uma forma e uma função específica de acordo com o domínio e o nível em que é delimitada: não se fala da mesma descontinuidade quando se descreve um limiar epistemológico, a reversão de uma curva de população, ou a substituição de uma técnica por outra. Paradoxal noção de descontinuidade: é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de pesquisa, delimita o campo de que é o efeito, permite individualizar os domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios. (FOUCAULT, 2008, p. 10)

Produzir descontinuidades na história é encontrar rastros que ressaltam acontecimentos, fatos singulares que desconstruem a história linear e consecutiva que se está habituado, específica e faz dela não mais uma massa amorfa e indiferente. Na história dos Panoramas, cada edição, principalmente a partir de 1995, é marcada por um discurso curatorial e uma exposição singular. Quando compara-se a edição de 1997 e de 2005 nota-se que um gesto comum a curadores, a visita a ateliês, nestes dois casos foi especial porque das visitas derivou-se o processo curatorial em ambos os casos. Com o título *A Experiência do Artista como Parâmetro* (1997) Chiarelli inicia seu texto afirmando que organizar um Panorama implica estar diante de “questões muito intrincadas” (1997, p.12). E que, a primeira dela seria sobre:

Onipresença implícita em uma exposição desse tipo: não seria um fator de simples e até patética prepotência querer traçar um ‘panorama’ das artes visuais do país nos últimos dois anos, sendo o Brasil, hoje em dia, uma das nações mais profícuas no setor das artes visuais? (CHIARELLI, 1997, p.12)

O curador responde que obviamente essa tarefa é impossível, e que é necessário um recorte para que se estabeleça um discurso curatorial contundente, optando, então, por artistas e obras que expressassem “os dilemas que o sujeito contemporâneo vivencia” e o que se percebeu, ainda segundo o curador, foi a busca obsessiva da singularidade do artista enquanto tal.

Já o que o curador da edição de 2005 notou foi que a singularidade dos artistas que visitou em 14 cidades era a busca frequente em justificá-la pela aproximação com algum gênero clássico da pintura acadêmica, tais como: *Paisagem, Costume, Natureza-Morta, Retrato, Alegoria, Emblema, Religiosidade e História* temas problematizados no espaço expositivo. Considerar estruturar sua concepção curatorial através dos gêneros listados apareceu quando, levado por conversas com os artistas, notava a familiaridade deles em esclarecer pelo gênero seus processos de criação. Ou seja, tanto em 2005 quanto em 1997 os curadores buscaram nos questionamentos encontrados em ateliês as estratégias curatoriais para as respectivas exposições.

Em 2005 a principal característica expográfica foi a divisão dos espaços expositivos. As paredes recebiam o nome correspondente do gênero em questão e uma frase complementando-o. Felipe Chaimovich estruturou tais categorias contando com o experimentalismo em suas “definições clássicas, independentemente de tematizarem um conteúdo brasileiro.” (CHAIMOVICH, 2005, p. 70). Em 1997 a proposta de Chiarelli circulava pela evidência da luta contra a pulsão de morte – ilustrada no discurso – do próprio Panorama enquanto exibição por linguagens durante tantos anos. Ao colocar na exposição o artista enquanto parâmetro para a arte, cumpre com a nova proposta do MAM-SP e do Panorama de se inserir na contemporaneidade, mesmo que tardiamente, pois, o artista já é parâmetro desde que o corpo é lugar de mapeamento estético-sinestésico.

Quase nenhum artista, hoje em dia, manifesta-se mais a partir de linguagens comuns a grupos. Cada um deles tende a criar maneiras de manifestar suas questões por meio do emaranhado de fios condutores de linguagens passadas que, agora totalmente rompidos, têm que ser rearticulados apenas para servirem de base para a explanação de um conceito que tende a se manifestar na própria constituição do trabalho, deixando revelar – mais que alinhamentos a determinadas linguagens instituídas – experiências vivenciais. (CHIARELLI, 1997, p.13).

Ao tratar da singularidade do artista e comparar com a época que o artista usava das linguagens para suas poéticas, encontra-se nessa afirmação mais um rastro daquilo que em 2005 Chaimovich retoma a partir de um dado dos próprios artistas que buscavam se identificar não com a linguagem que utilizavam, mas com

o gênero que se identificavam. Já em 2009, Adriano Pedrosa reverte: escolhendo não artistas brasileiros participantes do Panorama como parâmetro, mas sim, artistas brasileiros que são parâmetros para artistas estrangeiros que pensam arte brasileira. Está aí um rastro que é fundamental ao pensarmos o Panorama como um jogo comparativo: presenças e ausências; poderes e saberes. Durante toda a história do Panorama, e, inclusive na questão levantada por Chiarelli (1997) e por Chaimovich (2005) citadas anteriormente, o que o Panorama sempre buscou foi mapear e apresentar o que se produz em arte **no** Brasil. Em 2009, o que se apresentou foi um rastro que, com certeza, pôde fazer sobreviver à pulsão de morte – a sobrevivência de algo que só podia morrer, mas ainda não estava morto – um Panorama da Arte Brasileira, esquecido por muitos, polemizado e inserido no contexto internacional, pois apresentou arte **do** Brasil, por olhares estrangeiros.

É relevante considerar também a aproximação de tempos distintos provocada na expografia de 2005, pois tendo como fio condutor a divisão por gêneros e a aproximação pelo que as obras experimentam dentro do campo de cada gênero, o curador apresenta um Panorama que responde aos rastros deixados pelas edições anteriores, pois também não considerou primordial se as obras selecionadas por ele tematizassem arte brasileira, mas sim, a maneira pela qual elas dialogaram dentro de um campo de gênero que, aí sim, é representado de maneira geral dentro do território brasileiro. Isto foi um contraponto com as definições de gênero datadas com o surgimento da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris (1648), o Panorama mais uma vez reinventou-se ao anacronizar as divisões por gêneros estabelecendo relações e construindo sentidos com a arte contemporânea.

Discutindo a partir dos gêneros a própria hierarquia da arte contemporânea (existe hierarquia em arte contemporânea? existe divisão em gêneros na arte contemporânea?), se respondeu ou não a estes questionamentos, o fato é que Felipe Chaimovich mostrou a possibilidade de mapear parte da produção em arte contemporânea no Brasil com os gêneros clássicos instituídos por Le Brun na França no século XVII, anacronizando assim a história da arte, pela aproximação de tempos, visando discutir a inserção da arte contemporânea nas instituições, incluindo o meio acadêmico:

A arte contemporânea ganhou novos espaços e recuperou antigos. Tem sido financiada pelo potencial de formar reflexão sobre o presente. Com isso, os artistas mais experimentais, desde os membros da Nova Objetividade Brasileira até a novíssima geração, têm ocupado as instituições museológicas. Ora, o sentido pedagógico da arte é ensinamento essencial da academia. Abordar a arte contemporânea sob o aspecto acadêmico implica pensar o impacto nacional recente que tem tido o novo jogo de financiamento sobre o experimentalismo artístico brasileiro, quando aliado a instituições públicas. (CHAIMOVICH, 2005, p. 66)

O título do texto do catálogo de Chaimovich, não por menos, é *Academia Contemporânea* e no trecho apresentado constata-se a atualidade dos gêneros clássicos ao serem dispostos para experimentações em arte contemporânea, aproximando a Academia (no sentido mais europeu e classicizante possível), das Instituições de Arte (no mesmo sentido, decorrentes do Museu do Louvre) e a arte contemporânea brasileira. Aproximações que reverberaram sentidos, que indicaram rastros e reinventaram o arquivo do Panorama.

Certamente a presença de estrangeiros no Panorama de Arte Brasileira iniciou-se quando convidaram o cubano Gerardo Mosquera para organizar a edição de 2003, que também teve como ponto de partida a visita aos ateliês. O olhar estrangeiro que ele atribuiu ao recorte da produção contemporânea brasileira em sua curadoria se assemelhou ao que Adriano Pedrosa atribuiu em 2009, com a diferença de no último ser o olhar de artistas estrangeiros para a arte brasileira. Além de estrangeirismos, as duas edições se assemelharam na busca da eliminação de fronteiras.

O cubano iniciou a pesquisa para a curadoria do Panorama 2003 pelas viagens aos ateliês em diversas regiões do país: uma reminiscência da edição de 2001 que também inseriu artistas de lugares ditos “marginalizados” no início dos anos 2000, como Belo Horizonte, Curitiba, Brasília, Porto Alegre e Panamá (cidade da curadora assistente: Adrienne Samos). Em entrevista¹² ao jornalista Washington de Carvalho Neves, Gerardo Mosquera responde a uma pergunta sobre a relação de seu processo curatorial com a tradição do Panorama, afirmando que a exibição de 2003 rompeu com algumas premissas, pois trouxe pela primeira vez além de um

¹² Esta entrevista está transcrita no catálogo do Panorama da Arte Brasileira: (desarrumado) 19 dessaranjos, produzido pelo Museu de Arte Moderna, 2003, páginas 118 a 123.

curador estrangeiro, artistas estrangeiros, perguntando finalmente sobre a interpretação do curador para esse fato:

O Panorama é um evento estabelecido. Isto constitui um ganho, mas pode resultar num peso também. Toda instituição precisa de sacudidas periódicas para renovar-se, e o Panorama tem feito isso com anterioridade. A decisão de incumbir pela primeira vez a curadoria a um estrangeiro demonstra, de fato, uma preocupação dos organizadores nesse sentido. Por tudo isto, pensei que não me convocariam de tão longe só para repetir o que já havia sido feito anteriormente, por meus colegas brasileiros, e de um modo muito melhor do que eu sou capaz. Então me fixei em uma curadoria com um duplo objetivo: trabalhar com a arte e com os artistas, mas também com o Panorama como instituição. Fazer uma exposição e, ao mesmo tempo, *desarrumar* o seu marco institucional com vistas a mudanças renovadoras. (MOSQUERA, 2003, p.120)

A exposição elaborada por Mosquera apresentou um discurso marcado pela abertura ao internacionalismo, à inserção de obras que ultrapassassem as salas do museu (2003, p.22) e fossem entrelaçadas visualmente a partir dos conceitos de desconstrução marcados por artistas sem fronteiras regionais, linguísticas, imagéticas e culturais. Repetiu-se a afirmativa que o discurso curatorial do Panorama de 2003 é o que mais se aproxima daquele proferido em 2009 porque são dois “Panoramas anti-panorama” (p,22) ou seja, ambos fugiram de traçar um perfil geral do que se produz no Brasil, e até de apresentar somente brasileiros buscando desconstruir e contradizer os preceitos vigentes na instituição Panorama, mas sem negar seus rastros, suas marcas. A seguinte justificativa de Mosquera sobre a escolha de dois artistas estrangeiros inseridos no Panorama 2003, que nem sequer pisaram em solo brasileiro até então pode elucidar a afirmativa:

[...] foram selecionados porque suas obras encaixam muito adequadamente no conceito e discurso da mostra, e a enriquecem para outras perspectivas. Além deste motivo fundamental, a presença – pela primeira vez – de convidados no Panorama possui várias implicações. Por um lado, insiste no sentido “temático”, anti-panorama, da mostra. Por outro, se esta concepção autoral, anti-*survey*, contradiz o primeiro enunciado do evento “Panorama”, a inclusão dos estrangeiros contradiz seu segundo termo (“da Arte Brasileira”). (MOSQUERA, 2003, p.22)

O Panorama curado por Mosquera foi o que provavelmente mais evidenciou o Panorama como um arquivo, pois ao desconstruir a instituição Panorama fez com

que ela persistisse e lutasse contra sua pulsão de morte. Gerardo Mosquera subverteu a própria tradição do evento em traçar um panorama da produção nacional a cada dois anos, para construir uma conceituação curatorial que privilegiou o desarranjo, a desconstrução, em todos os sentidos. Como exemplo, escolheu artista chinês (Kan Xuan), argentino (Jorge Macchi), espanhola (Sara Ramo) e belga (Wim Delvoye), entre outros, desconstruindo “ao absurdo o corte nacional e o título do evento” (2003, p.24). Foi também a edição do Panorama que teve mais exposições além do MAM-SP: em 2004 foi exposta no Rio de Janeiro e Recife; 2005 em Vigo, na Espanha; 2006 em Bogotá e Santiago.

O gesto foi repetido em 2009 quando Adriano Pedrosa incluiu somente dois brasileiros na mostra. Questionamentos envolvendo políticas geográficas, sentimentos nacionalistas e crítica ao provincianismo que tanto cercou o Panorama nos anos 60, 70 são levantamentos que se destacaram no processo curatorial de Adriano Pedrosa na edição de 2009, quando o Panorama completou 40 anos de existência. No segundo capítulo desta pesquisa serão abordados detalhadamente as obras e artistas escolhidos para esta edição, mas cabe neste momento ressaltar a presença de estrangeiros e a eliminação de fronteiras como gestos curatoriais importantes. Adriano Pedrosa, de certa forma, radicalizou as pretensões de Gerardo Mosquera (2003) e Moacir dos Anjos (2007) ao praticamente excluir os brasileiros do Panorama e tratar somente de arte e cultura brasileira como referência ao processo de criação dos artistas. Em alguns momentos a referência foi direta e explícita, em outros, no entanto, foi necessário que o espectador se detesse por algum minuto a observar o trabalho e ler a ficha explicativa¹³ para talvez encontrar uma pista, ou conhecer arte brasileira profundamente em algumas obras.

Diferente de seus antecessores, Adriano Pedrosa selecionou os artistas, na maioria, já conhecendo seu processo de trabalho e suas referências, mas em outros casos, de maneira inédita o Panorama de 2009 promoveu residências artísticas em solo brasileiro para alguns artistas estrangeiros. Superado o problema das modalidades artísticas que tanto determinou os Panoramas de 69 a 93, a edição de 2009 além de abrigar obras desenvolvidas especialmente para o catálogo (como em

⁹ Fichas em pequeno formato onde constam, geralmente, dados sobre o artista. Faz parte do projeto educativo do MAM-SP fazer estas fichas e disponibilizá-las ao público logo abaixo da etiqueta da obra.

2001), houve uma ação na abertura da exposição, e o que ficou exposto foram os restos daquela ação¹⁴, além de obras sonoras, vídeos, instalações, desenhos, pinturas, esculturas.

Necessário pautar ainda neste capítulo da pesquisa o discurso curatorial conceituado por Adriano Pedrosa. A escolha desta edição do Panorama como objeto principal da dissertação envolveu tanto a polêmica que ela causou com a exclusão proposital de brasileiros quanto a presença imanente no conceito de vestígios de edições anteriores do Panorama quanto de outras curadorias realizadas por Adriano Pedrosa dentro e fora do país. Com o título de *Mamõyguara Opá Mamõ Pupé*, que em antigo tupi significa *Estrangeiros em todo lugar*¹⁵, o curador propôs que fosse estabelecido um pensamento acerca do posicionamento do público brasileiro diante da estranha contradição: arte brasileira pelo ponto de vista de artistas estrangeiros; e, além, ficasse explícito a inexistência de fronteiras geográficas ou políticas para a arte, para o Panorama e para o museu, sempre renovando e diversificando sua exibição bienal.

O resultado foi uma mostra composta por obras brasileiras feitas por estrangeiros, nem tanto com elementos exóticos, mas através de uma forte presença da abstração geométrica na qual a grade é muitas vezes subvertida por elementos orgânicos, sinalizando um legado do neoconcretismo. [...] Além de antecedentes editoriais, o 31º Panorama tem sobreposições com projetos anteriores – exposições coletivas, bienais, coleções particulares e residências de artistas. (PEDROSA, 2009, p.30)

Nota-se, nas palavras de Adriano Pedrosa, que a edição 2009 teve vestígios de edições anteriores do próprio Panorama, que ele chama de “antecedentes editoriais”, além da experiência e marcas de outras curadorias que ele participou, as “sobreposições com projetos anteriores” – ora, as sobreposições e antecedentes são justamente aquilo que marcou, que deixou rastro, que pulsionou para que algo daquele projeto ou edição no passado pudesse sobreviver para reaparecer posteriormente.

¹⁴ Refere-se à obra do artista Cerith Wyn Evans – Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína (A partir de Fora de Ordem de Caetano Veloso), 2004. A ação foi realizada na noite do dia 03 de outubro de 2009 e está registrada nas primeiras páginas do catálogo da exposição.

¹⁵ Refere-se à obra do coletivo francês Claire Fontaine, que participou do programa de Residências do 31º Panorama da Arte Brasileira.

CAPÍTULO II. Matéria expográfica: Reminiscências nas obras

Este capítulo dedica-se a montagem das obras no espaço expositivo refletindo sobre outros aspectos expográficos como os textos de parede e etiquetas que compõem o desenho escolhido pelo curador e pelo museu para a exibição do 31º Panorama da Arte Brasileira, em 2009. A detalhada descrição da matéria expográfica é parte da ilustração do processo curatorial singular de Adriano Pedrosa, sobre a visão de Brasil conceituada por ele. A reflexão sobre o avizinhamo das obras nos nichos das salas do MAM-SP busca investigar que tipos de aproximações conceituadas são possíveis entre tais obras e artistas como também provocar novas interlocuções entre o espectador e a exposição. A colocação das obras no espaço expositivo vai além do discurso proferido pelo curador, pois objetiva-se que o espectador através da exposição relacione as obras a sua maneira e faça as ligações com artistas e outros trabalhos, ou mesmo que formule outras hipóteses partindo das obras e do título da exposição. Qualquer exposição indica os sentidos a que o espectador pode se deparar, porém não necessariamente espera-se que ele compreenda as conexões promovidas pelo curador e nem que entenda somente aquelas colocadas na parede, mas que, a partir da sua experiência, possa reverberar sentidos e acrescentar algo a sua cultura, assim como as questões levantadas pelo texto possam ser acrescentadas.

Interlocuções com as obras são atribuídas no decorrer do texto a fim de indicar reminiscências possíveis, de acordo com a organização da exposição quando exibida. Questiona-se, primeiramente, como as obras são ressignificadas no espaço expositivo quando direcionadas por um pensamento curatorial, já que muitas das obras expostas fizeram parte de outras exposições, inclusive do mesmo

curador? Por segundo, que Brasil as obras estão indicando, ou tentando representar? Que tipo de Brasil que o Adriano Pedrosa buscou traçar um panorama escolhendo obras de artistas estrangeiros, em sua maioria? Questões gerais como as anteriores são permeadas por questões específicas envolvendo a obra exposta e outros artistas que dialogam, separadas em subcapítulos por aproximações conceituais.

II.1 A exposição como gesto autoral

Lisette Lagnado afirma em *Curadoria e autoria* que fazer curadoria implica promover trocas interdisciplinares entre diversas instâncias que norteiam o projeto expositivo, por exemplo, entre o curador e a equipe de iluminação para detalhes da montagem, a orientação da ação educativa ou as direções gráficas para o catálogo. A autora explica ainda como conceituar o projeto que agrega artistas diversos, construindo um fio condutor para o entendimento da exposição, este construir que o curador se depara, é proferir um discurso, é agir como um autor. Mas, segundo Foucault¹⁶, que Lagnado remete ao seu texto, este discurso não lhe é atribuído, como algo dado por outro indivíduo, mas sim, operação complexa de pensamento, com exclusões, escolhas, desconstrução e construção. O problema em delinear o que seria um autor surgiu em Foucault quando diversas questões lhe foram colocadas após escrever *As palavras e as coisas*, geralmente questões sobre as atribuições que o filósofo francês realizou de outros escritores e as aproximações que construiu entre os autores naquela obra. Diante disso, na palestra *O que é um autor?*, analisando primeiramente o que é obra, Foucault afirma o parentesco da escrita com a morte, pois as narrativas perpetuam o autor, fazem passar a ser imortal diante do apagamento voluntário (2006, p.268,269). Adiante, considera o seguinte sobre o autor e o discurso proferido:

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de

¹⁶ Conferência de Michel Foucault proferida na Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, intitulada, "O que é um autor?".

textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si. (FOUCAULT, 2006, p. 273).

O que Lisette Lagnado faz em *Curadoria e autoria* é aproximar as interlocuções que Foucault estabelece sobre o autor - que mesmo a ele não é somente o literário ou os que proferem os discursos textuais teóricos, pois também considera que há autor na pintura e na música, por exemplo – para o campo investigativo da curadoria, trazendo como exemplo exposições de diversas autorias, inclusive sua prática como curadora, afirmando a máxima de que o “o curador-autor é aquele que, parafraseando Foucault, ‘estabelece uma possibilidade indefinida de discursos’” (2001, p.12). O que pretendemos nesta pesquisa é investigar neste capítulo e no capítulo III os discursos proferidos pelo curador-autor Adriano Pedrosa, justificando o que alguns autores, inclusive Foucault, como Giorgio Agamben sugerem como gesto.

Sabe-se que o conceito envolvendo o Panorama parte da questão geral já abordada em edições anteriores da mostra: o que podemos afirmar que é arte brasileira? Ou, como traçar um panorama de arte brasileira, por qual recorte? A resposta de Adriano é apresentar um recorte de arte contemporânea que tem como referência um Brasil concreto e neoconcreto nos anos 50 a 70 em sua maioria, na visão de artistas que não são brasileiros. Mas qual o sentido de pertencer? Que critérios utilizar para afirmar que alguém ou algo pertence a algum lugar? Todos estes questionamentos, e muitos outros, ajudam a deduzir os discursos proferidos pelo curador. Para contribuir com a investigação a que se pretende busca-se nos textos do catálogo escritos por Julieta González e Paulo Herkenhoff¹⁷.

Aproximando a escritora Clarice Lispector do curador Adriano Pedrosa, Paulo Herkenhoff afirma que o Panorama em 31ª edição, quando a mostra completou 40 anos, a arte se debruçou sobre a vontade de pertencer. Pertencer não no sentido de origem, de afirmação de território ou identidade, mas pertencer sem ambição, sem rótulo, sem forma definida, pertencer somente pela categoria arte, dispersa e sem passaporte (2010, p.54). A escritora indica em vários de seus contos e romances o

¹⁷ Refere-se aos textos que estão no catálogo do 31º Panorama da Arte Brasileira intitulados, respectivamente: *Extranjeros em todas partes* p. 40-53 e *Espestranpangeipeirospos empem topodopo lupugarpar* p.54-71.

estranhamento natural aos quais seus personagens (ou ela mesma?) estão habituados. Em *A legião estrangeira*, por exemplo, o estranhamento causado na família quando lhe entregam um pinto um dia antes do Natal ilustra a questão. A família não esperava tal presente, e a narradora, a mãe, descreve as sensações da família diante da presença daquele ser “que era só penas” (1999, p.87) e lembra de Ofélia, a menina de oito anos que lhe fazia visitas, lhe dava conselhos, queria algo dela que ela ainda não sabia o que era, até o dia em que Ofélia abandonou-a pelo pintinho que a narradora havia comprado na feira igual esse que ganharam depois em um Natal. Naquele dia Ofélia desnudou-se de si mesma, sofreu em silêncio, e a curiosidade, o desejo, a inveja, querer pertencer àquela mulher, de lhe roubar tudo, a tomou:

O que era? Mas, o que fosse, não estava mais ali. Um pinto fiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera. Uma sombra profunda cobrindo a terra. (...) Uma astúcia, passou-lhe então pelo rosto – se eu não estivesse ali, por astúcia, ela roubaria qualquer coisa. (...) Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça – ela me queria para ela. (LISPECTOR, 1999, p. 94,95).

A relação entre as duas é de estranhamentos recíprocos, a alteridade de uma troca dolorosa para ambas demonstra a vontade de pertencer como algo em relação ao amor. Dentre outros contos da autora, este trata da estrangeirice natural do ser humano em aprender a ter algo, a pertencer a alguém ou a alguma coisa, de construção de um pertencimento, que passa pelo estranhamento, tal qual Ofélia passou ao ter vontade de ter o pintinho, de ter a vida da sua vizinha, narradora do conto.

O conto *A legião estrangeira* reitera a afirmação de Herkenhoff: o curador Adriano Pedrosa organiza um Panorama em que o fato de pertencer ao que se denomina arte brasileira não passa por origem, identidade, rótulo, mas sim pela vontade de pertencer, não sem escolhas. Assim como Ofélia escolheu ir até a cozinha conferir a existência do pinto, para então a ele pertencer, Adriano escolhe os artistas propositalmente estrangeiros para afirmar que pertencer não significa estar em um sentido territorialista, mas sim estar como algo construído pela vontade de pertencer, pelo estranhamento, por uma escolha, por um desejo, nem que seja o desejo de estabelecer o discurso.

Afastando-se do texto de Herkenhoff, que segue um cunho enaltecedor à exposição, afirmando de maneira generalizada que ela não é um triunfo do mercado da arte, nem de promoção de artistas, mas somente o triunfo de ser outra opção, segundo ele mais acertada e crítica, para mostrar os interesses que cercam o circuito “extra-artístico” (2010, p. 68), deduz-se que, ao operar agendas de interesse de coleções internacionais particulares, de mostrar um só recorte de visões estrangeiras brasileiras, pelo viés da forma, talvez o triunfo do Panorama tenha sido mercadológico e atendido aos interesses dos museus e coleções. Ser uma exposição questionadora e importante para a história dos Panoramas e da instituição, sem dúvida foi, mas que talvez o pertencer pretendido pelo Adriano Pedrosa tenha perpassado a vontade de pertencer ao circuito triunfante da institucionalização e da operação de visão de um Brasil distante do tecido social/urbano e intimista que, por exemplo Clarice Lispector se aproxima, ao retratar o cotidiano daquela vizinha de Ofélia, mãe de dois meninos que vai à feira e resolve trazer o pintinho para seu apartamento.

Em um texto focado na análise das obras e no discurso curatorial, Julieta González reafirma as intenções conceituais que a exposição envolve, acrescentando o que, em algumas paredes da exposição foi possível concordar, que o Panorama 2009 leva em conta “o legado das associações excepcionalmente produtivas entre artistas, arquitetos, músicos, escritores e intelectuais estrangeiros e brasileiros.” (2010, p.40). Em tom otimista, a autora afirma a heterogeneidade e o intercâmbio sempre produtivo entre as culturas do Brasil e do restante do mundo, apesar de se ter conhecimento que as trocas nem sempre ocorreram em razões de igualdade, como sugere a autora.

Sua colaboração está nas indicações de referências com as quais cada artista participante toma para si, possibilitando ao leitor do catálogo expositivo estabelecer conexões para além da exposição, apesar dela ter toda razão ao afirmar que o contexto dominante da exposição é o legado do modernismo brasileiro do ponto de vista formal e temático (2010, p.42). Nota-se, portanto que para González a vontade de pertencer que está nas escolhas curatoriais, vê-se a sedução das formas modernistas brasileiras se é possível afirmar que elas existem, obviamente tomando

de partido aquelas mais comuns: a curva de Niemeyer e a música e cor tropicalista, além da poesia concreta.

Na Grande Sala estavam localizadas a maioria das obras durante o Panorama em 2009. A tendência do público, até pelas indicações em frente a sala – espaço onde acontece o Projeto Parede, criado pelo MAM-SP – era de começar a ver a exposição pela sala maior, assim como o texto de parede estava contido nesta sala. Logo ao entrar, estava a segunda obra que dava título a exposição, o luminoso do coletivo *Claire Fontaine* com os dizeres em português: “Estrangeiros em todo lugar”, tradução do título da mostra, localizado na parte externa, *Mamõyguara Opá Mamõ Pupé*, em tupi antigo. Pelo menos durante a visita a exposição na época, notava-se que os espectadores, depois de sair do museu, retomavam os olhares para o luminoso externo que fazia parte do convite para a mostra, percebendo então que se tratava de uma obra participante da exposição.

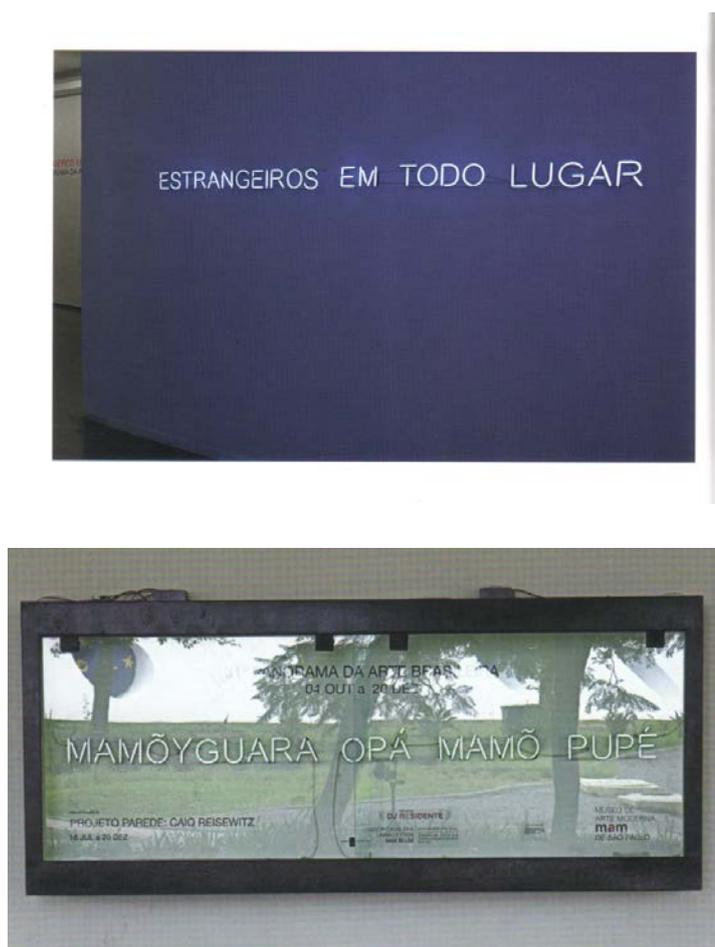


Figura 1. Claire Fontaine. *Foreigners everywhere (Portuguese)*, 2009. Vidro e neon. 3x270x12cm. Coleção dos artistas. Fonte: Catálogo da exposição.

Figura 2. Claire Fontaine. *Foreigners everywhere (Old Tupi)*, 2009. Vidro e neon. 3x270x12cm. Coleção dos artistas. Fonte: Catálogo da exposição.

Segundo o coletivo *Claire Fontaine* – formado em 2004 por uma italiana e um irlandês, baseados em Paris – a série de letreiros surgiu de um coletivo anarquista chamado *Stranieri ovunque*, atuantes em Turim, onde combatem o racismo. Em diferentes línguas, a proposta é afirmar que todos podem se sentir estrangeiros em qualquer lugar, assim como discutir os significados das traduções das línguas, nas palavras do coletivo, “a violência implícita de toda tradução” (CLAIRE FONTAINE, 2010, p.98). Sobretudo o conteúdo dos letreiros é político, pois questiona pertencimentos, imigração e emigração, atribuem significados de estranhamento diante do território ou da linguagem.

De maneira proposital, Adriano emprestou a frase do antigo tupi como título da exposição, questionando o fato da língua ser nacional e não ser compreendida pela população, causando o estranhamento político-linguístico-territorial afirmado pelo coletivo: “O estranhamento que sentimos ao nos depararmos com um mundo inteiramente fabricado e governado por uma lógica sem sentido une nativos e imigrantes de nosso tempo e faz do exílio uma condição generalizada.” (CLAIRE FONTAINE, 2010, p. 98).

Se o exílio é condição generalizada, há que se pensar, assim como o fez Clarice Lispector em momentos de sua vida¹⁸ que o exílio também é a fuga de si mesmo, não somente os estranhamentos com territórios políticos, ou em relação à língua, mas estranha-se a si, cuja busca de pertencer novamente em algum lugar ou a alguém pela arte faz sentido, por exemplo, no autorretrato de Franz Ackermann (figura 7).

Para além dessa vontade de pertencer, evidentemente simbólica e voltada à cultura e visualidade de um momento das artes que é diagnosticado como brasileiro, há ainda outra questão de pertencimento envolvendo territórios que também se pode notar na organização da mostra. Adriano Pedrosa elimina qualquer fronteira geográfica, cultural, linguística, histórica quando avalia algumas relações entre as

¹⁸ Basta ler uma ou outra carta que Clarice Lispector escrevia aos amigos mais íntimos e às irmãs, para se perceber os momentos de estranhamento e exílio que sentia de si mesma. Em **Correspondências/Clarice Lispector**. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

obras no espaço expositivo. Mas a questão do estrangeiro atravessa também a vontade de pertencer (do Panorama e do MAM-SP) ao cenário “internacional” ou ao que chamam de globalização, e por conta disso, talvez a fronteira temporal e a fronteira simbólica do “exibir-se ao outro” – ou seja, uma fronteira gestual - não tenha sido eliminada pelo curador. Questão complexa, que Moacir dos Anjos talvez possa ajudar a esclarecer. Com o livro *Local/Global: arte em trânsito* o autor traz a alteridade no jogo do que é nacional e internacional. Além de trazer exemplos elucidativos no capítulo *Exposição de diferenças*, o capítulo seguinte, *Ideias de Nordeste e de Brasil* evidencia a relação entre regiões distantes de um mesmo país na construção e reconstrução de culturas diversas, e a discussão sobre aquelas que representam o país como um todo e aquelas marginalizadas como regionalistas. O primeiro capítulo, *Local e global redefinidos*, ilustra o rumo da discussão, onde identidade cultural – como a pretendida pela curadoria de Adriano Pedrosa para o Panorama 2009 pelo olhar do outro – é resultado da globalização, que consiste em uma operação de caráter desmistificador e crítico, permitindo que o pertencimento seja em outras vias que não territorialistas.

(...) identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizariam, desde e para sempre, um local entre outros quaisquer; (...) A interconexão progressiva entre localidades diversas provoca, contudo, a corrosão gradual das fronteiras simbólicas que as aparta e, conseqüentemente, as limitam, forçando cada comunidade a refazer, contínua e criticamente, seus laços imaginados de pertencimento. (ANJOS, 2005, p. 12, 13)

Com a globalização, segundo o autor, as fronteiras se flexibilizam permitindo assim que os “locais vividos” (2005, p.13) pelas comunidades estejam sempre em desterritorialização e estranhamento, procurando novas maneiras de pertencer. Assim como Ofélia, personagem de oito anos de Clarice Lispector que procurou pertencer a algo diferente ao seu mundo quando, ao entrar em contato com o universo da sua vizinha, a quem ela sempre dava conselhos - por achar que educava mal seus filhos, por exemplo - se deparou com a diferença, a curiosidade, o desejo. Identidade cultural, segundo Moacir dos Anjos é constante (re)invenção e relações com o outro, em trocas mútuas na rede global e local. Termos estes que não descrevem territórios limítrofes e nem estão distantes de maneira polarizada,

mas tecem entre eles uma rede gradual e sempre movente de identidades culturais incentivadas pela vontade de pertencer ao outro, ou seja, pelo desejo de alteridade, talvez tão apaixonante quanto a Ofélia pela vizinha.

A consideração do pesquisador sobre a hierarquia do movimento de transculturação (ou seja, os movimentos de troca mútua entre identidades culturais) talvez possa justificar a preferência de Adriano Pedrosa em mostrar a identidade cultural dos modernos e concretos. O autor afirma que é muito mais volumoso o fluxo de informação dos centros hegemônicos para os considerados 'periféricos' o que só aumenta a hegemonia, por serem mais difundidas que culturas locais. O entrelaçamento dessas redes de comunicação que são assimétricas permitem que as leituras das diferenças entre grupos sejam interconexões ampliadas que talvez o estranhamento se processa também de dentro para fora, permitindo que estrangeirices estejam mesmo em todas as partes, o que resulta a escolha por ter sido difundida, nos países centrais, uma ideia de Brasil pautada no modernismo e no concretismo muito além de uma ideia de Brasil, pautada, por exemplo, no tecido social realista de artistas periféricos que não estão no espaço institucionalizado.

Buscar a legitimação da exposição Panorama da Arte Brasileira em contexto internacional, através da exibição de um Brasil sempre difundido na rede de comunicação globalizada, foi uma estratégia institucional também explicada por Moacir dos Anjos, com outros exemplos e concordada em partes. Se por um lado o autor cita exposições que, a partir dos anos 1980 buscavam dar conta e atentar de maneira mais aprofundada para a produção da América Latina, África e Ásia, de formas por vezes generalizantes e errôneas, focando em rótulos como 'exótica', 'primitiva' ou 'fantástica', por outro lado há que se considerar a importância dessas exposições, mesmo que elas tenham sido problemáticas e igualmente não apresentavam a diversidade devida para tais países, foram relevantes para quebrar muros simbólicos que nem a transculturação haviam quebrado: os muros institucionais.

Porém, existe ainda outra afirmação de Moacir dos Anjos que demonstra a importância de um discurso curatorial para com a representação de uma identidade, seja ela sem quaisquer tipos de fronteiras:

Enunciar um discurso (um texto crítico, a curadoria de uma exposição) sobre a arte daquelas regiões implica, contudo, negociar com as expectativas existentes sobre as fronteiras simbólicas que singularizariam, nesse campo de criação, aquilo que é produzido nos muitos países que as formam. (ANJOS, 2005, p. 31).

Há que se pensar, finalmente, se Adriano Pedrosa negociou com as expectativas existentes, e que expectativas eram essas, de quem? Ou ainda de que maneira ele lidou ou não com a diversidade de arte dita brasileira, mesmo no recorte conceitual que o projeto expositivo do Panorama se limitou. O avizinhamento das obras no espaço expositivo pode lançar luz a estes e outros questionamentos sobre pertencimento, autoria, identidade cultural, globalização e internacionalismo, termos que envolveram a exposição, os textos do catálogo e a reflexão acerca do assunto.

II.2 A curadoria em jogo

Na sala menor do MAM-SP estava instalada a *Máquina Curatorial*, de Nicolás Guagnini. Como uma espécie de meta-exposição, a obra que por vezes parecia ser instalação, escultura ou aparato expositivo, apresentava a possibilidade de se refazer a organização dos painéis de trabalhos de Carla Zaccagnini & Nicolás Robbio, Pablo Siquier e Vardirlei Dias Nunes da maneira que o espectador achasse mais conveniente. A ideia de criar painéis móveis com obras adesivadas em vinil dos respectivos artistas estabeleceu nesta sala a interlocução direta do discurso curatorial com a prática expositiva. Ou seja, quando o espectador pôde mover as obras na exposição, avizinhá-las como acharia ser mais conveniente, ele estava modificando a narrativa daquela sala, provocando um jogo envolvendo curadoria, ou melhor, participando do jogo proposto por Guagnini.

Esta metáfora apresentada pelo artista evidencia o jogo comparativo através da reflexão da própria ação curatorial. Tanto *Máquina Curatorial* quanto *MAM (Rio-São Paulo), Retratos Enredados, 1972-2009* e *Visita guiada Iran do Espírito Santo* são obras que, de maneiras diferentes, metaforizam o fazer curatorial e estão

apresentadas na exposição como agenciadoras do público para, não somente estabelecer relações de significação entre as obras, mas em relação ao processo curatorial.

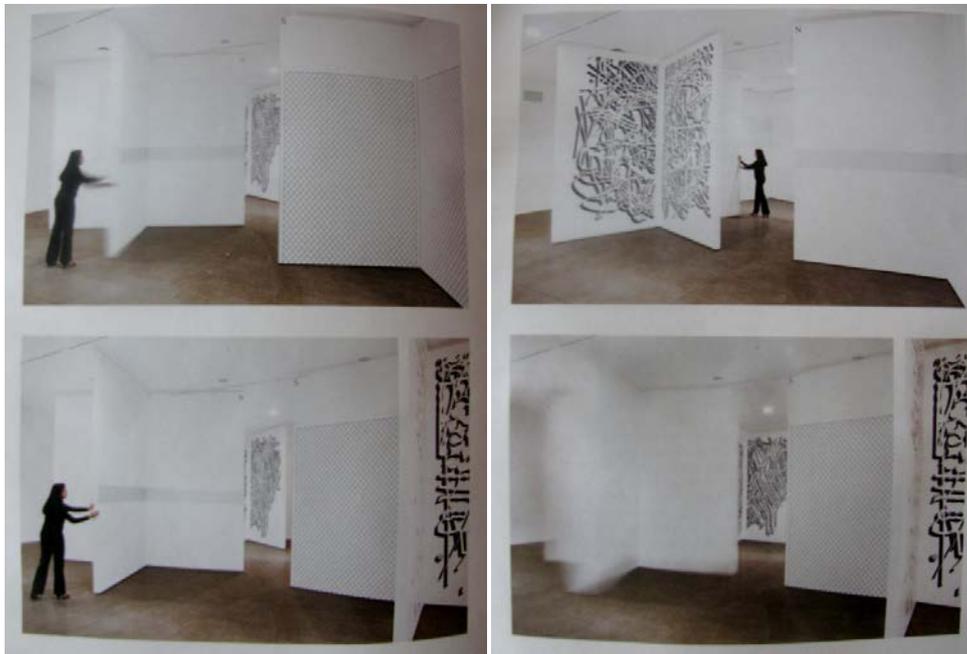


Figura 3. Nicolás Guagnini. *Máquina Curatorial*, 2009. Técnica Mista 700x700x280cm Coleção MAM-SP, doação do artista. Fonte: Catálogo do Panorama 2009. Com: Carla Zacagnini, Nicolás Robbio, Pablo Siquier, Valdirlei Dias Nunes (vinis recortados sobre painéis, dimensões variáveis).

As escolhas dos artistas também não foram aleatórias, pois fazia parte da proposta do curador montar um grupo de artistas “cuja obra trata do Brasil como ideia, como construção formal, como estética, como modo de fazer arte” (GONZÁLEZ, p.40). Nicolás Guagnini repetiu esta proposta de Adriano Pedrosa ao escolher os artistas da *Máquina Curatorial*, aqueles que dialogassem com o neoconcretismo e construtivismo praticado no Brasil, buscando na reorganização dos painéis multiplicarem os significados adquiridos pelas obras.

Julieta Gonzáles explica que “a genealogia conceitual e formal” da instalação está nos *Núcleos* de Hélio Oiticica, referência confirmada também pelo texto do artista publicado no catálogo da exposição.

La *Máquina Curatorial* tiene raíz neoconcreta. Cumple con los requisitos que Ferreira Gullar postulara para el no-objeto. Se le agrega a su dimensión antidisciplinar la cuestión autoral entre artista, curador, y espectador: la ruptura de la división entre sujeto y objeto tiene ahora una dimensión de

sujeito institucional, un transito de quiebre de autoría a quiebre de autoridad. (GUAGNINI, 2010, p. 180).¹⁹

Nota-se que, além de corresponder diretamente com o projeto do curador da exposição, Adriano Pedrosa, e, além de estar baseados nos *Núcleos* de Oiticica, a proposição de Guagnini se relaciona com a teoria do não-objeto que Gullar havia formulado nos anos 1960. Não somente significou uma meta-exposição do Panorama, como também jogou com as funções simbólicas de quem é artista, quem é o curador e quem é público, invertendo funções, questionando a institucionalidade e o sistema da arte como um todo.

A exposição tem como referência majoritária o concretismo e neoconcretismo brasileiro, além da arquitetura brasileira moderna e contemporânea. A obra de Guagnini está baseada, como afirmado anteriormente, na teoria do não-objeto de Ferreira Gullar. O artista afirmou na citação anterior que a obra *Máquina Curatorial* cumpre com os requisitos de Gullar. Tais requisitos foram publicados em 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, carioca, o mesmo suplemento que publicou o Manifesto Neoconcreto. Dentre outras afirmações está a premissa de que aquele dispensa intermediários na relação com o sujeito, ou seja, a obra tem uma relação direta com o espectador e traz a presentificação como elemento fundamental para estar como arte, o não-objeto não representa, e sim, apresenta a forma em primeiro lugar.

Porém, percebe-se em uma análise mais detalhada da exposição que as formulações de Guagnini, principalmente sobre sua obra estar relacionada a isso não são alcançadas durante a exibição e na relação posterior com o catálogo por vários motivos: quando da visita durante a exposição, os painéis não podiam ser movidos, tal qual Guagnini indica no texto citado, o que, de certa forma impede a relação direta do espectador com a obra. De fato, a obra representava, e não apresentava, uma organização dos painéis, e não uma forma em si, como desejado pelo artista, e a única possibilidade para o espectador era girar em torno deles e enxergá-los por diversos ângulos, o que cria uma relação semelhante aquela provocada diante de uma escultura. Relação diferente, porém que não faz a obra

¹⁹ Em tradução livre: *A Máquina Curatorial* tem raiz neoconcreta. Cumpre com os requisitos que Ferreira Gullar postulava para o não-objeto. Agrega a sua questão interdisciplinar a questão autoral entre artista, curador e público: a ruptura da divisão entre sujeito e objeto adquire aqui uma dimensão de sujeito institucional, uma transição entre quebra de autoria para quebra de autoridade.

perder todo o sentido, pois as formas em cruces dos painéis, e as imagens decalcadas nos painéis remetiam a um jogo entre o que estava visível e invisível e denotava claramente que eram escolhas de outro artista, e não do curador da exposição, provocando o jogo de quebra de autoridade pretendido por Guagnini, em partes.

Doados pelo artista depois da exposição, os painéis foram expostos outras vezes como, por exemplo, na exposição curada por Felipe Chaimovich e Fernando Oliva *Coleção Tamagni: Até as Estrelas por Caminhos Difíceis*, em 2012. Na ocasião, a proposta de girar os painéis para reorganizar as obras, criando outros avizinhamentos funcionou, porém como parte da estratégia da curadoria, ressignificando a obra, adquirindo a ela outro conceito. Os painéis foram ocupados por obras da coleção Tamagni (doada ao MAM-SP em 1968 e responsável pelo seu ressurgimento) e através dos painéis o que se realizou foi uma troca entre público e curadores, excluindo o artista, já que a estratégia partia dos responsáveis pela exposição, e não do Nicolás Guagnini, além das obras alocadas se diferirem e não serem mais, necessariamente, referências ao concretismo, como aquelas adesivadas para o Panorama de 2009.



Figura 4. Vista parcial da exposição. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009. Esquerda: detalhes das obras de **Juan Araujo**, *Reflejos en fotoforma*, 2009, óleo sobre madeira. 28,5x38,5cm e 21,5x28,5cm. Coleção Galeria Luisa Strina, São Paulo. **Tove Storch** *Sem título (objeto metálico) 15*, 2009, seda e madeira. Dimensões variáveis. Coleção da artista. **Alessandro Balteo Yasbeck com Eugenio Espinoza**, MAM (Rio – São Paulo) *Entangled portraits*, 1972-2009 (da série Cultural diplomacy: Na

art we neglect), 2009, técnica mista. Dimensões variáveis. Coleção MAM-SP, doação do artista. Fonte da imagem: a autora; fonte das informações: catálogo da exposição.

Em uma sala mais ao fundo da mostra estava montada a obra realizada em 2009 de Alessandro Balteo Yasbeck com Eugenio Espinoza, *MAM (Rio - São Paulo), Retratos Enredados, 1972-2009*, a obra apresenta um texto adesivado com a *CRONOLOGIA*, cruzando a vida e atuação dos dois artistas e respectivas atuações no MAM Rio de Janeiro e São Paulo, além de citar as possibilidades de imigração para o Brasil. No final destas citações de datas tem dados sobre uma obra dada como perdida, doada por Espinoza em 1981 para o MAM Rio.

Com o aceite da curadoria, Espinoza reconstruiu a obra em duas versões para serem expostas no Panorama e doadas aos respectivos museus. Brincando com autoria e curadoria, de forma semelhante ao que Nicolás Guagnini ideologiza com a *Máquina Curatorial*, o processo de Yasbeck transita entre os rastros do modernismo, das instituições e jogos políticos. No que foi exposto no Panorama, o artista questiona não só os valores das instituições, mas também das exposições como um todo, visando até que ponto “expor as exposições” é válido, na troca com outro artista.



Figura 5. Sandra Gamarra, *Visita guiada, Iran do Espírito Santo*, 2006, 12 desenhos, óleo sobre papel, 28x23,5cm cada. Coleção Galeria Leme. Fonte: <http://galerialeme.com/expo/aquisicoes-brasileiras/?section=photos>.

Trabalhar com o que outros artistas fizeram é também questão de Sandra Gamarra, na obra *Visita guiada, Iran do Espírito Santo*, onde ela também propõe “expor uma exposição”, real ou fictícia reproduzindo os trabalhos do artista brasileiro, em um jogo também autoral e com curadoria. Os 12 desenhos, em óleo sobre papel buscam traçar, a partir de objetos e materiais, a poética do artista. Da mesma maneira que Alessandro Balteo Yasbeck faz com Espinoza, pode-se notar nos desenhos de Gamarra o cruzamento de sua poética com o artista Iran do Espírito Santo.

O jogo do descobrimento da obra e tê-la como referência é mais misteriosa, porém existente também no trabalho que Tove Sotrck realizou para o Panorama durante sua Residência. Todos os artistas desta sala parecem jogar entre

referências a outros artistas e relação estrita entre original e releitura, entre autoria e reprodução e metáforas. Ao lado da obra reconstruída em duas versões de Espinoza estavam outras pinturas que encerraram a colaboração de obras do artista Juan Araujo para o Panorama 2009. Com a série *Reflejos en Fotoforma* o artista repete a mesma forma em ângulos oblíquos, cores contrastantes onde o título remete ao cruzamento do trabalho de Juan Araujo com as fotoformas do fotógrafo Geraldo de Barros.

A obra de Tove Sotrch, que participou do Programa de Residências do Panorama, está instalada no centro da sala, em seda e madeira, a instalação *sem título (objeto metálico)*¹⁵ chama a atenção pela seda que parece escorrer da estrutura em madeira para o chão da sala, conforme figura 4. Se atribuir significados a obra a partir do trabalho proposto por Alessandro Balteo, em que a obra perdida é o ponto de partida, pode-se pensar que as esculturas de Tove Storch são uma espécie de obra velada. A artista dinamarquesa tem trabalhos minimalistas, onde joga com a rigidez e a leveza, formas frias e estruturadas com materiais delicados, sensuais e frágeis, como o caso da seda.

II.3 Sobre (des)construções da forma

Em frente ao letreiro do coletivo *Claire Fontaine* (figura 1) havia uma parede com obras e ao lado, no acesso ao próximo nicho da sala, o texto do curador e as informações sobre a mostra. A parede deste primeiro nicho, em frente ao luminoso que dava título à mostra, continham as obras, da esquerda para a direita, de Franz Ackermann, Juan Araujo, Juan Pérez Agirregoikoa, Cerith Wyn Evans, Luisa Lambri e outra obra de Juan Araujo.



Figura 6. Vista parcial da exposição. Obras de **Franz Ackermann**, *Cosmic dancer ending north*, 2005, técnica mista, 175x140cm. Coleção Particular. **Juan Araujo**, *RC GAN3*, óleo sobre madeira, 21x25cm. Coleção Galeria Luisa Strina. **Juan Pérez Agirregoikoa**, *MASP en llamas*. Aquarela sobre papel. **Cerith Wyn Evans**, *"Museu de Arte de São Paulo" by Lina Bo Bardi.(1957-1968)*, 2006. Candelabro, monitor de tela plana, unidade de código morse e computador, dimensões variáveis. Coleção Shayne Akeroyd, Londres. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009. Fonte: a autora.

Interessante notar na figura 6 que há o reflexo de parte do letreiro em neon na imagem da obra de Ackermann (a primeira, da esquerda para a direita). Ao espelhar o luminoso do coletivo *Claire Fontaine*, a imagem adquire significados que são posteriores e além do espaço expositivo. Adiciona-se ao retrato montado de Ackermann o letreiro em neon azul, assim como o artista foi tomado por imagens da arquitetura paulista ou do modernismo brasileiro mostrando suas referências, visões e caminhos, ele estranha a si mesmo ao exibir um autorretrato em partes tapado por uma mistura de referências, como se não pudesse enxergar a si mesmo. Na mesma figura 6, além da arquitetura paulista, após a montagem da exposição, o retrato foi tomado também pela “estrangeirice que está em todos os lugares”, adicionada pelo reflexo da imagem de partes do neon, complementando o significado geral da exposição e do autorretrato peculiar.

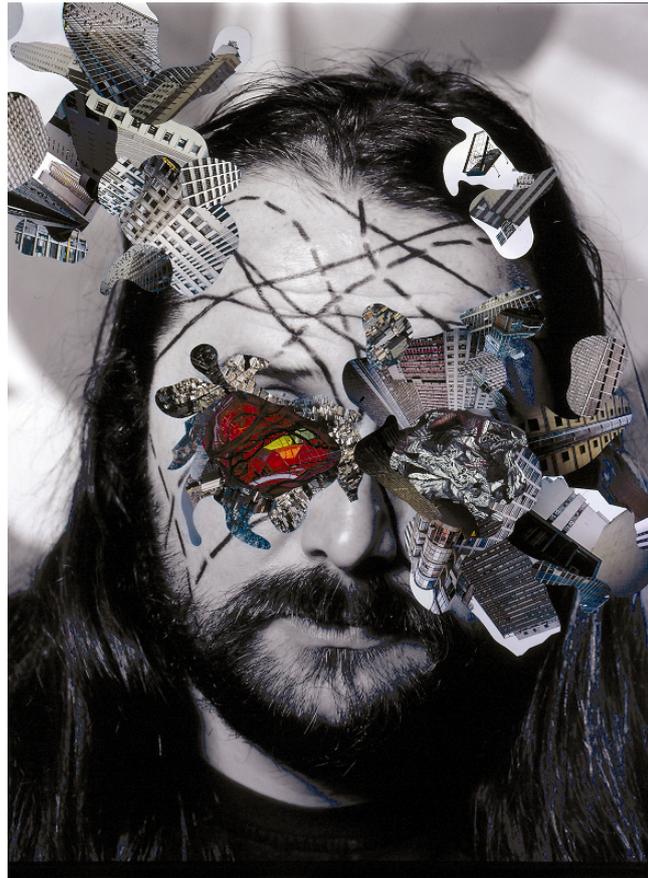


Figura 7. Franz Ackermann. *Cosmic dancer ending north*, 2005. Técnica mista. 175x140cm. Coleção particular, São Paulo. Fonte: Catálogo da exposição.

A obra com recortes de espaços arquitetônicos da cidade de São Paulo, como o Edifício Copan, foi realizada em 2005. Pelas dimensões consideráveis e pelas cores utilizadas remetidas à Tropicália, a obra pôde causar incômodo e confusão na primeira observação, significando uma provável aproximação do artista com aqueles lugares visionados em meio ao seu rosto, a maneira como ele se conecta com a cidade pela arquitetura. Os lugares que essas referências à cidade estão posicionadas em seu retrato remetem a algo que está na mente do artista, como mapas mentais (nome de outras obras do artista que também participaram da exposição) ou pelo fato de tapar os olhos do artista, com caminhos que levam de um lugar ao outro, traçados na testa do mesmo. Este sentido é reforçado pelas obras que foram colocadas ao lado, como *RC GAN3* de Juan Araujo e *MASP en llamas*, de Agirregoikoa, que também fizeram referências à arquitetura e ao colapso do espaço público.

Percebe-se que um dos significados possíveis para este espaço primeiro da exposição é uma referência a cidade de São Paulo e principalmente, a maneira como a arquitetura influenciou os artistas, entre uma visão pessimista e turbulenta da cidade ao elogio à arquitetura, possíveis de serem notadas tanto na distribuição das obras neste primeiro espaço quanto ao discurso oficial proferido pelo curador, por exemplo, a relação da instalação de Cerith Wyn Evans, em código morse representando o projeto da arquiteta Lina Bo Bardi para o MASP – Museu de Arte de São Paulo e a aquarela *MASP en llamas* de Juan Agirrecoikoa. Para Adriano Pedrosa este nicho da exposição foi pensado a partir da exposição ocorrida anteriormente na Galeria Luisa Strina: “o tema paulistano, que surge na primeira sala do Panorama, foi desenvolvido através de obras de arte e de textos na exposição e na publicação ‘Fragmentos e *souvenirs* paulistanos’” (2010, p. 32).

Talvez regionalista demais, usando o termo conforme Moacir dos Anjos, o primeiro espaço da exposição realmente localiza o espectador em um espaço específico: São Paulo, seja pela arquitetura que serviu de referência aos artistas, seja pela impressão da cidade, com visões pessimistas e otimistas. Na exposição acabou delimitando, por mais invisível e tênue que fosse, um limite regional. Iniciar uma exposição cujo objetivo é traçar um panorama da arte brasileira (fosse para afirmar o que já é história dos panoramas, ou subvertê-lo questionando-o, como é o caso de Adriano Pedrosa) pela cidade de São Paulo é afirmar nas entrelinhas que a cidade é o ponto de encontro, de vista, de saída e entrada de artistas, enfim, é afirmar que o Brasil todo passa por São Paulo. Não é uma afirmativa falsa, mas, abrir uma exposição com todas as obras da primeira parede conectadas a forma “paulista” de ver o país pôde afirmar o localismo ao qual Moacir dos Anjos afirma em *Local/Global*. São Paulo é hegemonicamente o centro cultural do país, onde o fluxo de informações que chegam de outros locais é mais volumoso que a saída de identidades culturais de São Paulo para o restante do país e para os artistas estrangeiros. De certa forma, é isso que a primeira parede do Panorama nos ofereceu, uma impressão que o Panorama remeteu-se a 1969 privilegiando somente a cidade de São Paulo, mesmo que não tenha havido nenhum artista paulista.



Figuras 8; 9. Luisa Lambri. Sem título (Palácio da Indústria), 2003. Impressão Laserchrome. 105x92cm. Coleção Inhotim, Brumadinho. **Juan Araujo.** Biblioteca Bardi, 2008-09. Óleo sobre madeira. 28,5x38,5cm. Coleção Galeria Luisa Strina, São Paulo. Fonte: Catálogo da exposição.

Sentido potencializado pelas outras duas obras desta parede: uma fotografia do Palácio da Indústria, projeto de Bo Bardi, fotografado por Luisa Lambri em seus detalhes, e uma ilustração em óleo sobre madeira representando uma biblioteca em ruínas (ou ainda em construção?), *Biblioteca Bardi*, de Juan Araujo. A obra do artista “destaca alguns dos aspectos programáticos da arquitetura de Bo Bardi: a integração da construção com a natureza e a paisagem e o uso de materiais locais e de elementos retirados da arquitetura vernacular.” (GONZÁLEZ, 2010, p. 50). O mesmo sentido que González propôs ao trabalho de Araujo pode ser revelado com as fotografias de Luisa Lambri, contrastado pelas obras de Agirregoikoa e Ackermann, onde, ao invés de destacar a integração com a natureza, os dois últimos enfatizam a arquitetura pelo viés do caótico e pela desconstrução. Mas uma obra que fica transitando entre a homenagem demasiada a arquitetura e uma crítica ao estruturalismo pós-moderno é a instalação de Cerith Wyn Evans, intitulada “*Museu de Arte de São Paulo*” by Lina Bo Bardi. (1957-1968). Possui um candelabro piscando na ordem do código morse transmitido e traduzido na tela de um computador.

Por outro lado, na mesma parede onde foi adesivado o texto e as informações da exposição, com uma distância de intervalo, estava a obra *Folhas mortas* de Jorge

Macchi, a esquerda dessa uma obra de Gabriel Sierra – *Sem título (suporte para lição de matemática, branca)*, seguida de *Módulo de construcción con tortillas*, de Damián Ortega. As três obras continuaram o percurso do espectador, mas a referência não é mais São Paulo, e sim a forma concreta e neoconcreta especificamente.



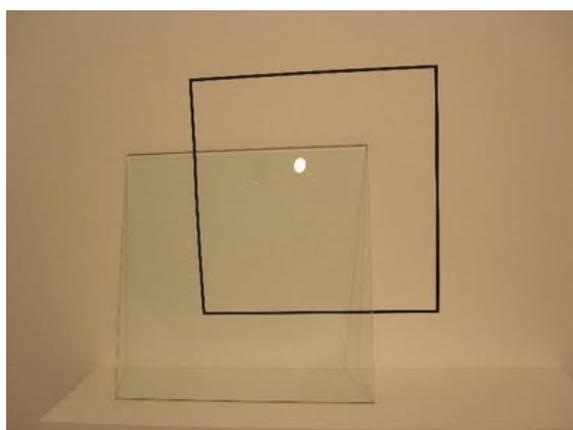
Figura 10; 11; 12. Obras de **Damián Ortega**, *Módulo de construcción con tortillas*, 1998. 52 tortillas de milho. 40x30x40cm. Coleção kurimanzutto, México. **Gabriel Sierra**, *Sem título (suporte para lição de matemática, branca)*, 2007. Seis réguas. 32x32x19cm. Coleção particular, São Paulo. **Jorge Macchi**, *As folhas mortas (Two empty Folha de S. Paulo) I*, 2004. Papel jornal. 80x176cm. Coleção Galeria Fortes Vilaça, São Paulo. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009. Fonte: Catálogo da exposição.

Segundo Julieta González, a obra de Damián Ortega tem como legado a escultura de Franz Weissmann e Lygia Clark, afirmando ainda que o trabalho é “uma escultura modernista feita com tortilhas de milho, é um comentário espirituoso sobre iconografias e símbolos nacionais” (2010, p.46). Se a montagem das três obras no espaço expositivo afirmaram referências da escultura brasileira, a segunda, de Gabriel Sierra referencia além da escultura, a flora brasileira, a Tropicália e a literatura de poesia regrada exaltando a terra, como o romantismo brasileiro de Gonçalves Dias. Se a obra de Sierra exalta a paisagem local, a obra de Jorge Macchi *As folhas mortas* nos demonstra o contraponto, a fuga, a ausência, a escultura vazada quase efêmera e frágil, mostra, ou deixa de mostrar o Brasil pelo ponto de vista da falta, da ausência, do recorte, da morte (ou evidência?) do formalismo.

As três obras convidam o indivíduo a estabelecer uma relação crítica com as obras e entre elas, onde uma das possibilidades é pensar: que símbolo nacional é

representável? A efemeridade é apresentada pela visão crítica dos três artistas e do curador, ao colocá-los lado a lado. Materiais efêmeros e frágeis estruturam algo que, diante da organicidade disposta contrastam com a estrutura rígida a que a régua, o papel de jornal, ou a estrutura predial (Damián Ortega) podem indicar. Por fim, o espectador se depara com o contraste da vida acelerada e passageira dos grandes centros urbanos, onde a notícia torna-se fugaz no tempo, tempo que amadurece tudo ao redor do cotidiano, a identidade cultural de um povo é transformada no decorrer do tempo, onde cada indivíduo resgatado por Macchi se reinventa no vazio de sua forma, adquirindo novas atribuições culturais diante do que lhe identifica.

Na lateral posterior da sala foi colocada em outra parede uma segunda obra de Jorge Macchi, - ao todo teve cinco obras expostas - e um obra em vidro e vinil de José Dávila. Além da clara obviedade do avizinhamo das duas obras pelas cores e formas, o jogo de semelhanças e diferenças atribuiu significados importantes para o entendimento de toda a exposição. Nota-se que em ambos os casos as obras fazem referência a artistas como Franz Weissmann e Hélio Oiticica, já citados e muito presentes na mostra.



Figuras 13; 14. José Dávila. *Sem título*, 2009. Vinil recortado e vidro. Dimensões variáveis. Coleção do artista. **Jorge Macchi.** *Ouro Preto*, 2009. Papel jornal. 35x56cm. Coleção Galeria Luisa Strina, São Paulo. Fonte: Catálogo da exposição.

Há significados sutis atribuídos ao deslocamento, a um estado de movência. É possível notar quando colocadas lado a lado que as obras demonstraram que

questões políticas movem os trabalhos em relação ao estado de deslocamento populacional, financeiro e arquitetônico no país. Ao colocar um mapa de Jorge Macchi onde o artista mantém somente um nome da cidade, uma folha detalhadamente cortada, frágil, esguia, onde o conteúdo foi retirado em detrimento do sentido ou da forma, ao lado de uma obra de Dávila onde o vidro é reclinado e sobreposto ao recorte fino de vinil, estabeleceu também uma relação de sentidos, em ambas, no âmbito da fragilidade do sistema brasileiro, do sistema da arte, como um significado possível para o avizinhamo das obras, um deslocamento intrínseco.

A conexão das duas obras pode seguir outro caminho se observadas com as obras da parede anterior (figuras 10, 11, 12). É possível compreender que há nesta relação um jogo entre o que está ausente e presente, além do jogo entre o que é movente e inerte. São duas paredes que foram relacionadas com a fragilidade, no mesmo sentido do transitório, passageiro e efêmero se pensarmos a relação com as cidades brasileiras mais conhecidas, em que os sistemas culturais, financeiros e governamentais são tão frágeis quanto. Mas em ambos os casos também notou-se que a escultura neoconcreta, legado de Franz Weissmann, é claramente a influência principal. Instaladas frente a frente, a movência é um estado permanente de desconstrução e reconstrução de formas.

II.4 Espaços fronteiros, heranças neoconcretas

Em outro espaço, próximo ao anterior, adentramos em um universo de cores vibrantes, atordoantes formas curvilíneas e situações inusitadas em obras. As sete aquarelas sobre papel de Juan Pérez Agirrecoikoa contrastam a suavidade da tinta aquarelável com a força da figuração realista e do conteúdo banal, cotidiano ou ficcional em alguns momentos com críticas a diversos acontecimentos verdadeiros ou não, brasileiros. A primeira delas, já citada, trata-se da obra da primeira sala, *MASP en llamas* provocando uma situação fictícia ao espaço público brasileiro, chamando a atenção do espectador para a arquitetura brasileira. Em uma das seis aquarelas desta sala, nota-se que as torcidas de futebol foram referência ao artista. O público mais atento visitante da mostra notou que as faixas dos torcedores traziam

nomes como *Etanol*, *Reforma Agrária* e a frase “*A pureza é um mito*”, de Hélio Oiticica, no lugar dos nomes dos times, reforçando a crítica instituída pelo artista em busca de representar o Brasil em seus ângulos falhos, por exemplo, o que realmente deveria mover o povo brasileiro? Pelo quê o povo deveria lutar, gritar, exaltar?

Já a obra de Ackermann segue a referência à arquitetura, e na estrutura giratória localizada no centro desta sala, além de espaços públicos, o caos do espaço urbano pode conter a informação sensacionalista, os padrões de beleza e estilo de vida pré-estabelecidos, revistas de viagens e hotéis compuseram o cenário, além de roupas abarrotadas e os mapas mentais criados pelo artista, a fim de ambientar a vertigem típica da mobilidade urbana demográfica, econômica, social e financeira. Com o título de *No direction home*, 2007, a obra perpassa a mente do artista e traz concretamente um bangalô mental, um caos em construção daquilo que direciona (ou não) o artista ao pensar a realidade brasileira. No fundo da estrutura, para complementar, são formas geométricas assimétricas pintadas em cores vibrantes e ângulos oblíquos.

Franz Ackermann começou a explorar as cores vibrantes e a mistura de elementos que já tivessem algum significado, assim como inserir objetos do cotidiano quando passava uma temporada em Hong Kong. Visto isso, ou ainda visitar alguma outra exposição com trabalhos do artista notar-se-á que a poética do artista se assemelha independente do lugar que está conhecendo, ou viajando no momento. As cores são as mesmas, os tipos de referência, como por exemplo, o fato de ser corrido o tempo em grandes cidades a ponto de ser vertiginoso, se repete, o que leva a concluir que não é efetivamente o que a cidade traz para o artista, ou a ele serve de referência, tão somente. É também, e talvez mais, o que o artista modifica de sua realidade quando em contato com certo lugar. É uma troca, onde o resultado artístico tende a repetição, porque as impressões do artista são as mesmas, em alguns casos. Os trabalhos que mais evidenciam isso são os mapas mentais. Géraldine Sélin²⁰ considera-os como “planos geomorfológicos de uma cidade” e afirma que por vezes o espectador diante da obra de Ackermann é projetado para fora da realidade que ali é norteadada pelos mapas. Este jogo que a obra cria com o espectador, de por vezes chamá-lo, por vezes expulsá-lo pelas

²⁰SELIN, Géraldine. **Franz Ackermann, manipulateur d’espaces**. Disponível em: <http://www.exporevue.com/magazine/fr/ackermann.html>. Acesso em: 06/02/2014. Tradução livre.

cores ou pelos objetos inseridos é o mesmo jogo provocado por Agirrecoikoa em suas aquarelas na mesma sala. Ao inserir figuras populares, mas em situações fictícias, o artista aproxima o espectador no questionamento das cenas expostas.



Figura 15. Vista parcial da exposição. No meio, instalação de **Franz Ackermann**, *No direction home*, 2007. Estrutura giratória de madeira pintada e materiais diversos. 101,5x248cm. Coleção Andréa & José Olympio Pereira, São Paulo. Nas paredes, aquarelas sobre papel de **Juan Pérez Agirrecoikoa**, *Sem título*, 2009. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009. Fonte: Catálogo da exposição.

Em direção ao fundo da sala estavam distribuídas obras de Ackermann, além de três grafites sobre papel de Julião Sarmiento. O bloco no centro da sala, de Franz Ackermann complementou o sentido de territorialidade como um jogo de semelhanças, sentido esse apontado no autorretrato do artista logo na entrada da exposição e pelos mapas mentais exibidos na parede montados na mesma sala que o bloco.

As figuras 16 e 17 são algumas das obras de Ackermann, onde as cores e figuras geométricas sobressaem quando observamos o conjunto da obra, facilitando o entendimento de que mapas são figuras abstratas que não significam necessariamente afirmação de território físico-político, ainda mais quando potencializam significados de antiprovincianismo ao montar parte dessas obras ao lado de desenhos de Julião Sarmiento, uma série realizada pelo artista português em 1992 com o título *Brasil* (figura 18). A “sala de mapas” como Adriano Pedrosa definiu (2010, p.32) é resultado, segundo o curador de uma longa pesquisa em duas

coleções de arte contemporânea. Se mapas é a definição do curador para a sala, certamente não se refere somente ao sentido cartográfico ou topográfico desse tipo de representação de territórios. Por exemplo, Julião Sarmiento e seus mapas delineiam sentidos figurados ao que seja a delimitação de um espaço físico, tornando a ideia muito mais abstrata. Sob este aspecto a relação de abstração de Sarmiento é inevitável diante dos mapas mentais de Franz Ackermann, tanto o cubo quanto as pinturas na parede transitam entre representações daquilo que é real e aquilo que é ficção.



Figura 16; 17. Franz Ackermann. *Untitled: Mental map*, 2005. Aquarela e grafite sobre papel montado sobre alumínio em MDF. 76x75x75cm. Coleção Paulo A.W. Vieira, Rio de Janeiro. CSP, 2000. Técnica mista sobre papel, 60x100cm. Coleção particular, São Paulo Fonte: Catálogo da exposição.

Mas a obra de Julião Sarmiento traz muito mais sentidos para a exposição, além de mapas. As linhas desenhadas em grafite no fundo chapado indicam o ocultismo característico no processo de criação do artista português. Não definir exatamente uma figura pelas linhas do trabalho é típico dos desenhos dos anos 1990 deste artista. Bruno Marques²¹ ressalta textos da época em que a ambiguidade é presença em desenhos e séries pictóricas como ferramenta de uma pretenciosa fuga dos elementos figurativos. O artista prefere evocar as figurações e deixá-las na ambiguidade característica da percepção dos indivíduos. Dessa forma, a leitura a que o curador indica, afirmando que a obra de Sarmiento estava colocada na “sala

²¹ O pesquisador escreveu uma tese sobre a fortuna crítica da obra de Julião Sarmiento dos anos 1970 a 2000. Além disso, reuniu praticamente tudo que já se escreveu sobre o mesmo, textos organizados no livro *Sobre Julião Sarmiento*, lançado em 2012 pela editora portuguesa Quetzal. A tese está disponível em: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/6272/1/bruno.pdf>

dos mapas” poderia supor que a ambiguidade estaria resolvida, mas a obra é potente e seus sentidos necessitam que o espectador estabeleça com a obra uma relação de aproximação e distanciamento, um jogo de adivinhação em que qualquer resposta, qualquer figura encontrada é correta.

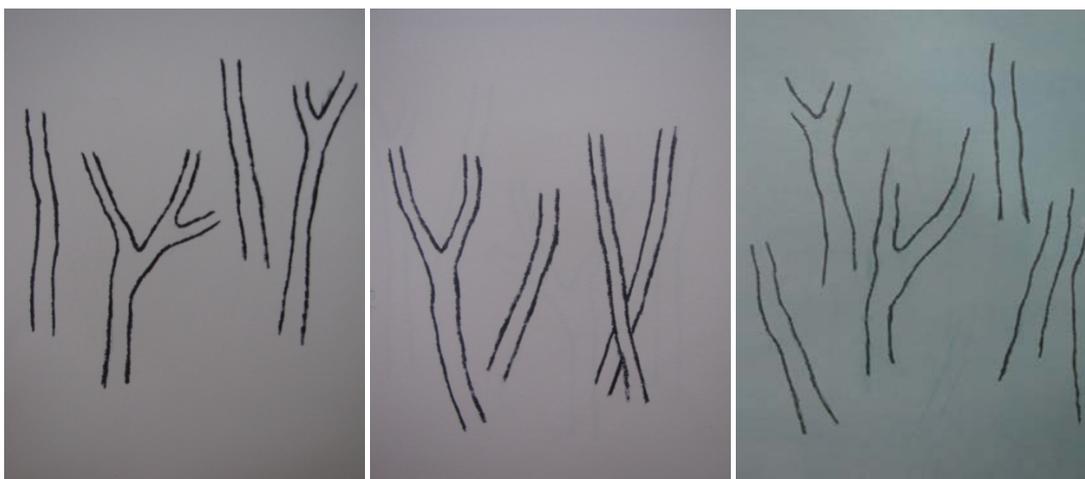


Figura 18. Parte da série *Brasil*, do artista **Julião Sarmiento** exposta no 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009. Fonte: Catálogo da exposição.

No espaço ao lado, a influência do neoconcretismo brasileiro é óbvia na obra de Carlos Garaicoa, que teve sua escultura montada no mesmo espaço da instalação do artista Runo Lagomarsino potencializando a relação dos dois artistas com algo de nacional: a principal referência de arte, cultura e história do Brasil chegam através de obras que diagnosticam a presença de publicações, além da arquitetura brasileira. No primeiro artista, o neoconcretismo toma forma com blocos de concreto presentes na obra, intercalados com livros de conteúdos sobre a arquitetura brasileira, construindo assim uma espécie de muro da construção do conhecimento sobre Brasil através desta. De outro ponto de vista, Julieta González afirma que na obra de Garaicoa “o discurso da modernidade brasileira se fossiliza de maneira irrevogável em seu próprio edifício, maculado pelos buracos de bala da violência urbana no Brasil” (2010, p.48). Para reverberar novos sentidos, o curador escolheu obras de Lagomarsino para dividir o espaço expositivo. Tratou-se de uma instalação com desenhos, colagem, fotografia e escultura montada como se cada detalhe da obra fosse um trabalho isolado, possibilitando ao público a possibilidade de observar cada parte por si, assim como o todo. A instalação remete a aspectos

formais sutis remetidos ao concretismo e aos valores das palavras, concomitante com um jogo de significados onde a ambivalência que o espectador troca com as obras é importante para o artista²², ressignificando a obra seja nos detalhes ou no conjunto dela.

No mesmo espaço haviam obras de Juan Araujo, que, como aquelas expostas na primeira sala, sugerem pinturas de características singulares da arquitetura de Lina Bo Bardi, como *Casa de Vidro*, características de Niemeyer como *Casa de Baile*, *Pampulha*, ou ainda reunidas em *Brazil unbuilds*, de 2009, interferências que o artista produziu em um catálogo de 1943 da exposição *Brazil builds*, em *The Museu of Modern Art*. Se Juan Araujo faz uma homenagem discreta e intimista à arquitetura, Luisa Lambri faz fotografias maiores, destacando principalmente a relação da arquitetura com a natureza, como é o caso da obra *Sem título (Ministério da Educação e Saúde)*, 2003. Para os quatro artistas, a referência à arquitetura participa do processo criativo como um jogo de semelhanças onde a realidade é recriada por obras minimalistas e discretas ou fotografias. A forma arquitetural é o fio condutor do avizinhamiento das obras neste caso, pois todos usam dela para tratar de realidades e referências brasileiras. Para Juan Araujo, Runo Lagomarsino e Carlos Garaicoa parece haver ainda a crítica ideológica e social nivelada. Já Luisa Lambri parece transitar entre eles pela homenagem à forma, mas com tom mais otimista, ela detalha a relação desta com a natureza.

²² Há entrevistas no site do artista que elucidam a questão: www.runolagomarsino.com



Figura 19. Carlos Garaicoa. *De como minha biblioteca brasileira se alimenta de uma realidade concreta*, 2008. Livros, balas e concreto, 60x220x50cm. Coleção Teixeira de Freitas, Lisboa. Fonte: www.pulpoestudio.com.

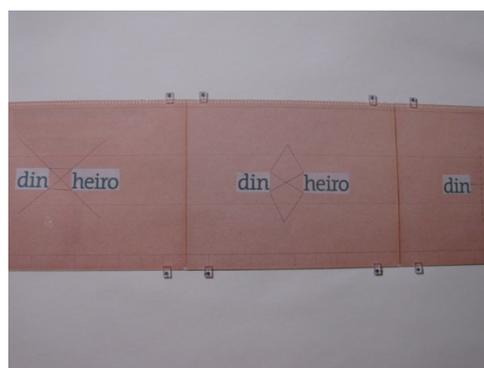
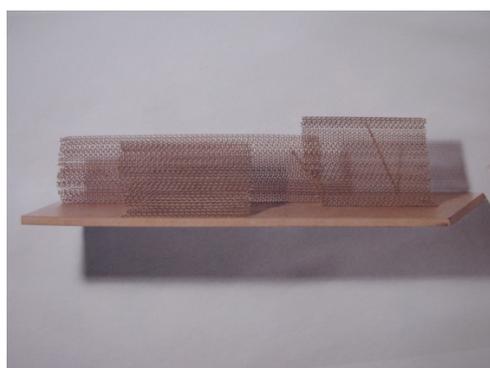


Figura 20. Runo Largomarsino. *When we walk at night, it's daytime*, 2009. (detalhes). Instalação: desenhos, colagem, fotografia, esculturas, dimensões variáveis. Coleção do artista. Fonte: Catálogo da exposição.

Em direção ao fundo da sala, no espaço seguinte, o público pôde encontrar os chapéus mexicanos de Pedro Reyes, a estante de referências acerca de Brasil de Adrián Villar Rojas e pinturas de Sandra Gamarra, compondo a expografia da mostra, na busca de eliminação de fronteiras físicas, políticas e geográficas. A obra de Pedro Reyes, *Sombrero Colectivo*, que, segundo Julieta González é “uma interpretação mexicanizada de *Divisor* (1968) de Lygia Pape.” (2010, p.46) pode ter outros sentidos: o artista mexicano é engajado com questões políticas e sociológicas não apenas envolvendo o México, mas o mundo todo. Por este viés, sobrepondo a forma e significado habituais dos *Sombreros*, a obra levanta questões sobre a convivência em grupo na sociedade atual. Outras obras do artista confirmam a

preocupação social e política que permeia o processo de Pedro Reyes, como a recente série *Imagine*, de 2012-13. Em associação com músicos, o artista criou vários instrumentos musicais com armas apreendidas em situação ilegal, chamando a atenção para o cálculo entre porte ilegal de armas mais os crimes de assassinato no mundo todo.



Figura 21. Pedro Reyes. Da série *Imagine*, 2012. Fonte: <http://www.zupi.com.br/instrumentos-musicais-feitos-de-armas-por-pedro-reyes/>



Figura 22. Vistas parciais do espaço expositivo. 31º Panorama da Arte Brasileira, 2009. Esquerda para direita: **Pedro Reyes**, *Sombrero Colectivo*, 2004. Chapéus de fibra dobrados e costurados, 240x240x40cm. Coleção do artista. **Sandra Gamarra**, *Pág. s/nº* (da série *Aquisições brasileiras*), 2006. Óleo sobre tela, 195x195cm. Coleção Eduardo Leme, São Paulo; *Pág. 179* (da série *Aquisições brasileiras*), 2006. Óleo sobre tela, 195x162cm. Coleção Particular, São Paulo. **Adrián Villar Rojas**, *Nunca esqueceréi Brasil*, 2009. Técnica mista, 300x500cm. Coleção do artista. Fonte: Catálogo da exposição.

Adrián Villar Rojas participou do Programa de Residências promovido pelo 31º Panorama e desenvolveu uma série de interferências diversas em livros e outras publicações, como por exemplo, na folha de rosto de um livro sobre a Galeria Nacional, da coleção Enciclopédia dos Museus, onde o artista interferiu com desenhos de pichações por toda a imagem de um prédio público, aquelas típicas inseridas por vândalos em espaços que deveriam ser conservados, escritos que se encontram na maioria das cidades brasileiras. Em ambos os casos há a preocupação com o coletivo, e são obras de cunho político e social. A estante despretensiosa do artista argentino convida o espectador a entrar no jogo do encontro entre aquilo que já estava na publicação e a interferência causada por ele, que pode parecer irreal, mas denunciam situações reais de descaso com o coletivo, assim como, de maneira mais ambígua, trata a obra de Pedro Reyes.



Figura 23. Adrián Villar Rojas. Nunca esquecerei Brasil, 2009. (Detalhe). Fonte: <http://www.galerialuisastrina.com.br>

Do outro lado da mesma sala havia dois óleos sobre tela da Sandra Gamarra. Como parte do processo da artista, as pinturas expostas investigam questões de autoria e imagem, e são escolhidas pelo curador aquelas que, no contexto da sala onde é exposta, podem ser entendidas como a fragmentação da arquitetura diante do tempo, diante da dúvida ou ainda diante da efemeridade, onde se discute a validade da forma e da criação, assim como a intervenção de Pedro Reyes em um chapéu simbólico para o país em que nasceu, México, ou ainda a Adrián Villar Rojas

que interfere, mesmo que em publicações, nos espaços culturais e livros importantes e conhecidos para o público brasileiro.

Esta ação de interferir no patrimônio, seja simbólico ou material, e alheio, é característica de Sandra Gamarra. Como estratégia para a falta de espaços destinados a arte contemporânea em Lima – Peru, a artista criou um museu fictício e virtual: o *LiMac: Museo de Arte Contemporaneo de Lima*²³ tem coleção, exposições, política de aquisições, doações, projeto arquitetônico, biblioteca, equipes de montagem e iluminação, e tudo no mundo ficcional e virtual. O jogo do que é real e virtual, do que é presente e ausente, o jogo das semelhanças são campos de operações para as obras da artista peruana, inclusive aquelas que foram expostas no Panorama. Interessante fato de que os dois outros artistas expostos na mesma sala participaram de alguma maneira do *LiMac*. Pedro Reyes já participou de exposição e Adrián Villar Rojas doou obras para o acervo do museu.

Ao lado, em direção ao centro da Grande Sala havia um espaço maior com obras de Damián Ortega, que também teve exposta *Módulo de Construcción con tortillas* (na entrada da mostra), Luisa Lambri e Juan Araujo. No caso, os três artistas já tinham trabalhos em outras salas, mas então o que levou o curador a separar obras do mesmo artista em salas diferentes? Novas conexões e significados diferentes, dado o novo avizinhamiento que contribuiu para tornar a exposição inquietante e não somente contemplativa, no sentido de esperar do espectador novas trocas. Se, por exemplo, o Adriano Pedrosa optasse por separar todas as obras do mesmo artista no mesmo espaço, os sentidos seriam outros e ficariam pequenas exposições monográficas em cada nicho de sala.

Sendo assim, além de uma discussão sobre a forma escultórica básica, o cubo, as obras deste espaço indicaram um jogo entre espaço e forma, entre interior e exterior, entre escultura e arquitetura, entre o geométrico e o orgânico, podia-se questionar ainda, por exemplo, até que ponto a forma geométrica é pura e destituída de conteúdo realista? Levando a crer, contudo, que ela é completamente adensada por questões cotidianas e da natureza.

²³ Disponível em: www.li-mac.org. Acesso em: 20 de fevereiro, 2014.

Os cubos dourados em aço de Damián Ortega (figura 26) poderiam ser recolocados como o espectador preferisse, e também fazia referência à arquitetura brasileira. Desenvolvidos em 2004, o bloco movente e transformável possui afinidades formais com a escultura neoconcreta brasileira, como os *Bichos* de Lygia Clark ou as formas quadriculares de Weissmann. Porém, tal referência ainda é possível quando se toma o conhecimento que trata de uma escultura *site-specific* para o Museu de Arte da Pampulha, onde o artista reproduz os azulejos do prédio, as dimensões e materiais do interior do edifício (2010, p.46). Mesmo sem saber que a obra é parte do edifício projetado por Niemeyer é possível reconhecer o significado com a arquitetura brasileira quando se observa que as obras de Luisa Lambri e Juan Araujo possuem no título e na imagem a Casa das Canoas, local que o arquiteto projetou e viveu. A afirmação pode ser reforçada quando relacionamos com a obra vizinha: a pintura de Juan Araujo sutilmente delinea a mesma Casa e sua relação com a natureza, elogia em desenho as curvas de seus projetos arquitetônicos, elogiados em cubos *site-especific* por Ortega, ou em fotografias da artista italiana, onde o foco da imagem é a natureza envolta pelo mesmo.



Figura 24. Luisa Lambri. Sem título (Casas das Canoas #01), 2003. Impressão Laserchrome. Fonte: www.thomasdanegallery.com



Figura 25. Juan Araujo. *Canoas 1*, 2007. Óleo sobre madeira, 45,5x66cm. Coleção Inhotim, Brumadinho. Fonte: www.galerialuisastrina.com.br



Figura 26. Damián Ortega. *Ordem, Réplica, Acaso*, 2004. Oito cubos de aço inoxidável colorido. Dimensões variáveis, 60x60x60cm cada cubo. Coleção Particular, São Paulo. Fonte: Catálogo da exposição.

A obra de Sandra Gamarra reproduzida (figura 27) é aquisição do *Li-Mac*. No site do museu fictício ela sugere como remissão à obra as seguintes palavras-chave: apropriação, corpo, interior, página, pintura e escultura. As leituras possibilitadas por estas indicações são múltiplas, mas a obra rodeada pela instalação de Garaicoa e pelas colagens de Tudela sugere que a apropriação reverbera sentidos condizentes com a curadoria da exposição. Ao sugerir apropriação supõe-se que de forma abrangente trata-se de diversos tipos: releitura/original, autor/obra, fora/dentro, diferenças/semelhanças, referências/contexto, por exemplo. Os três artistas em questão se apropriam da história da arte e da arquitetura como processo de trabalho. As colagens de Armando Andrade Tudela demonstram formas e conteúdos que remetem à assimetria das esculturas de Lygia Clark unidas a sugestão de caos,

violência e interferência, adquirindo à obra um caráter social e referências históricas, caracterizando o trabalho entre suas características e referências visuais com memórias do cotidiano e histórias. Significados abstratos relacionados ao tempo como espera e fuga podem ser atribuídos à obra de Tudela no contexto expositivo, pois ao lado estava a pintura de Gamarra, o que torna a leitura da passagem do tempo ainda mais possível. O projeto por partes utópico na escultura/modelo de Garaicoa alude ao início de um projeto arquitetônico brasileiro e as obras de Tudela e Gamarra sugerem um fim, o que passou, ou seja, o rastro.



Figura 27. Sandra Gamarra, Sem título, 2006. Óleo sobre tela. Fonte: www.li-mac.org.

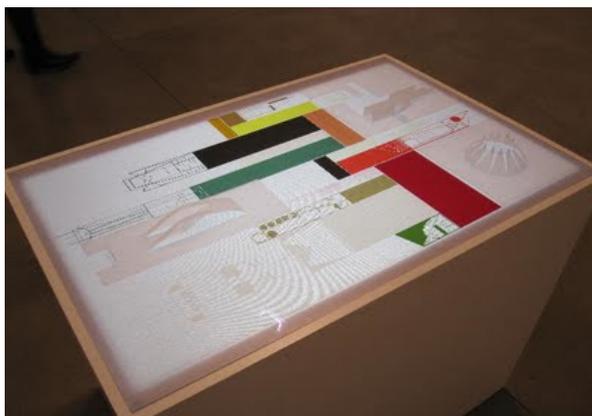


Figura 28. Carlos Garaicoa, Sem título, 2009, Lightbox, C-print sobre Duratrans, placa de corte e vinil colorido, 80x93,4x63,4cm. Coleção Teixeira de Freitas, Lisboa. Fonte; Catálogo da exposição.



Figura 29. Armando Andrade Tudela, *Sem título*, 2009, Colagem sobre papel, 31x24cm cada. Coleção Carl Freedman Gallery, Londres. 31º Panorama da Arte Brasileira. Fonte: Catálogo da exposição.

Se há “a sala dos mapas”, “sala São Paulo”, nas palavras do curador, na sala ao lado, há “a sala dos detalhes concretos”, se bem que o curador assim não a nomeou, mas a referência à arquitetura e a relação com o concretismo, de certa forma iniciada na sala anterior foi potencializada com a instalação de Mateo López ocupando a maior parte do espaço. Com o título, em tradução livre, Projeto: Desenhos para MuBE (Museu Brasileiro da Escultura), o artista homenageia o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, brasileiro, da geração dos arquitetos modernistas e com destaque na cena contemporânea. Jogando com a questão da linguagem artística, entre desenho e escultura, os detalhes da instalação, partes espalhadas no espaço, ilustram minúcias de um projeto, questionam o mundo das ideias arquitetônicas regradas e volta-se ao experimentalismo unindo questões culturais, políticas e sociais às formais.

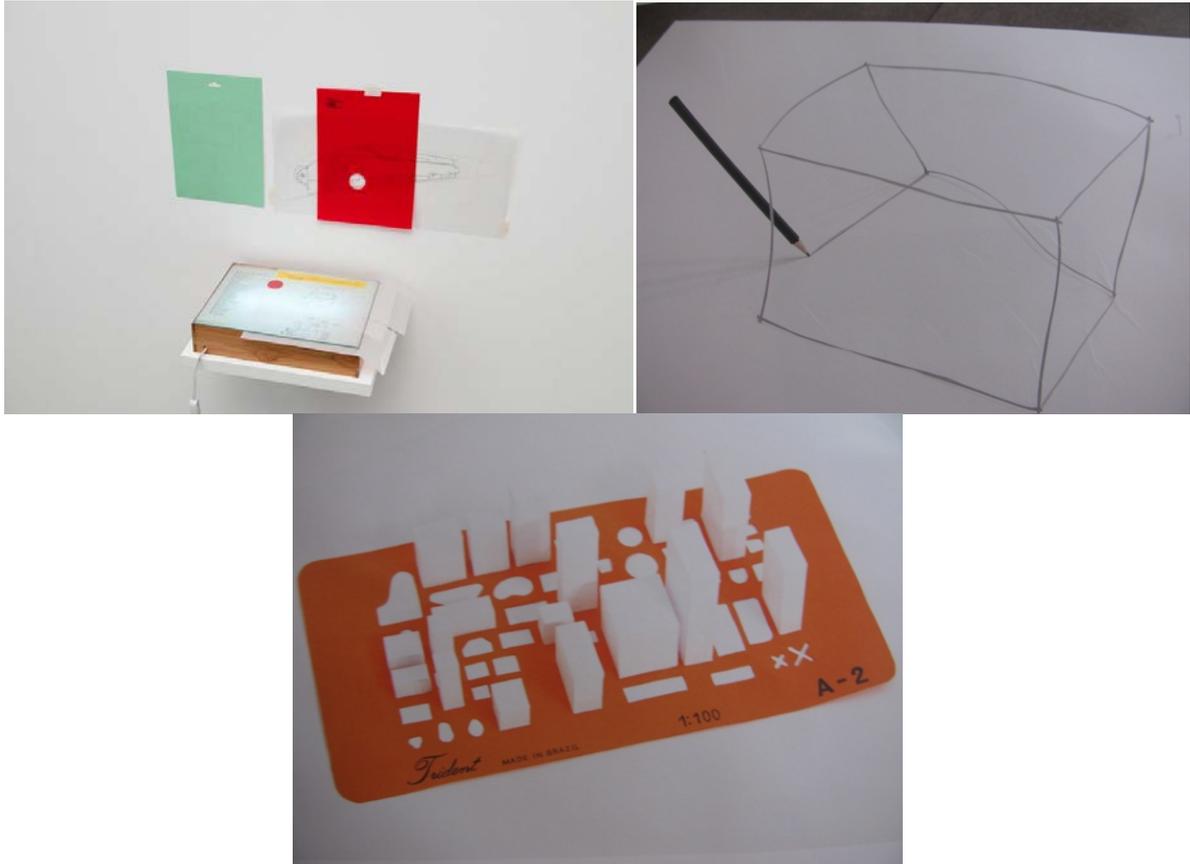


Figura 30. Mateo López, *Proyecto: Dibujos para MuBE (Museu Brasileiro da Escultura)*, detalhes da instalação, 2009. Instalação de objetos e desenhos, dimensões variáveis. Coleção do artista. Fonte: Catálogo da exposição.

Em 2010, Mateo López participou da 29ª Bienal de São Paulo, curada por Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. Naquele ano ele propôs o *Palacio del Papel*, instalação de uma papelaria de coisas que podem ser copiadas, materiais de desenho e cópias de cópias. A ideia é que ela poderia ser o começo de uma utópica cidade composta de cubos geométricos iguais ao que partiu a papelaria. Réplicas de objetos e ferramentas para fazer réplicas compunham a instalação. No catálogo da mostra, um trecho de *A cidade e os olhos 2* de Ítalo Calvino remetem à questão utópica, social e política que a arquitetura está somada nas obras do artista colombiano.



Figura 31. Mateo López, *Palacio del papel*. 2010. Materiais diversos, Dimensões variáveis.
Fonte: www.zonatorridaycritica.blogspot.com; Detalhe: *Vivienda Social*. Fonte:
www.emnomedosartistas.org.br. Exposta na 29ª Bienal de São Paulo.



Figura 32. Simon Evans. *A book about concrete poetry*, 2009. Papel, caneta, corretivo e fita.
50x40cm. Cortesia do artista e James Cohan Gallery, Berlim e Nova York. Fonte: Catálogo da
exposição.



Figura 33. Simon Evans. A book about concrete poetry, 2009. Papel, caneta, corretivo e fita. 50x40cm. Cortesia do artista e James Cohan Gallery, Berlim e Nova York. (DETALHE). Fonte: [HTTP:// drawingsandnotes.blogspot.com](http://drawingsandnotes.blogspot.com)

Montada no mesmo espaço que a instalação de Mateo López há o trabalho de Simon Evans, aludindo à poesia concreta. O artista cria um jogo entre o concretismo de referência pela poesia e uma escrita ao acaso que transita entre a introspecção e a projeção do artista nas anotações aparentemente aleatórias. Através do erro e acerto, as colagens tomam o espaço do “rascunho”, como ele chamava seus primeiros trabalhos, e as palavras desordenadamente ordenadas remetem ao momento da poesia concreta. Jogando com o título, a obra não remete à estrutura de um objeto de palavras, como a poesia concreta trata. Mas, a obra trabalha o concretismo das palavras em si, da força que cada uma delas ganha no todo do trabalho, minuciosamente estruturadas com colagens, rasuras, rabiscos, corretivo, exigindo do espectador que se aproxime.

Je suis heureux lorsque mes travaux interpellent l'observateur, lorsque l'on ressent l'énergie que j'y ai transférée. La question hésitante de mon père 'En quoi cela est-il vraiment utile ?' m'offre la résistance nécessaire et ne cesse de constituer pour moi un fil conducteur. Honnêtement, mes travaux sont tous assez intimes, mais ils ne devraient jamais être trop personnels ou ésotériques au point de ne plus toucher ceux qui se donnent la peine de les regarder. (EVANS, 2012, p. 21)²⁴

²⁴ Em tradução livre: Eu fico feliz quando meus trabalhos instigam o espectador, quando sente a energia que eu os tenho transferido. A pergunta hesitante de meu pai 'Em que isso é realmente útil?' me oferece a resistência necessária e não deixa de constituir para mim um fio condutor.

O artista inglês possui vários trabalhos que despertam a aproximação do público por jogar com as palavras e seus significados, onde há a troca entre o espectador e a obra. Enquanto Mateo López trabalha a estrutura de figuras geométricas que designem novos apontamentos sobre a utopia das arquiteturas ideais, Simon Evans parte da estrutura da palavra ocasional para questionar a linguagem, o significado, a interação do público com a tradução. A estrutura desordenada propositalmente contrasta com a ordem milimétrica dos objetos de López.

II.5 Tessitura social e arquitetura

O espaço seguinte conduzia o espectador para onde estão montadas as obras de José Dávila que cumpriu o Programa de Residências para o 31º Panorama, do coletivo Superflex, que já teve uma relação polêmica com a Bienal de São Paulo, e de Marjetica Potrč, artista eslovena que produziu as obras expostas durante o Programa de Residência no Brasil em 2006, para a 27ª Bienal de São Paulo. *Flat nucleus*, de José Dávila são um dos *Núcleos* de Hélio Oiticica projetado bidimensionalmente em toda a extensão de duas paredes desta sala. Além da referência no título e na forma à obra de Oiticica, a obra pode ter como referência todo o projeto escultural do neoconcretismo, como as obras de Weissmann, neste contexto expositivo. Assim como o trabalho descrito anteriormente do mesmo artista (figura 13) este também utiliza a forma geométrica para transitar entre a arquitetura e forma plástica referenciada ao concretismo e neoconcretismo. Além disso, o fato de distribuir de maneira bidimensional uma obra tridimensional de outro artista, José Dávila movimenta-se no jogo do tempo e do espaço, entre autoria e referencial, entre forma e conteúdo.

Honestamente, meus trabalhos são todos suficientemente intimistas, mas ele não deveria nunca ser pessoais ou místicos demais ao ponto de não tocar àqueles que se dão ao trabalho de lhes observar. Declaração retirada do catálogo de exposições de Junho a Setembro de 2012 no MUDAM Luxemburgo, onde ocorreu uma exposição de Simon Evans com curadoria de Marie-Noëlle Farcy.

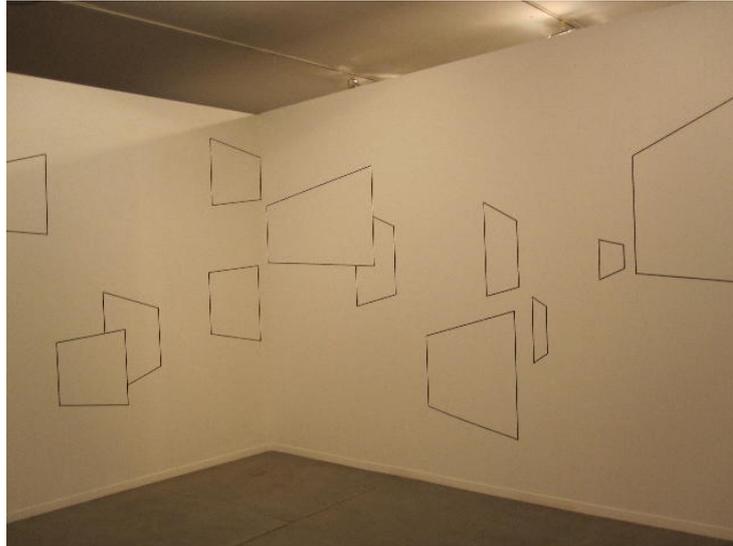


Figura 34. José Dávila. *Flat nucleus*, 2009. Vinil recortado, dimensões variáveis. Coleção do artista. Fonte: <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com.br/2009/12/panorama-of-brazilian-art-curated-by.html>

Em frente, ocupando a quina das paredes estava a obra do coletivo dinamarquês Superflex. Seguindo o que González afirmou sobre a obra de Tamar, considera-se nesta pesquisa que a obra faz parte do grupo minoritário de participantes da exposição que apresentam “uma imagem de repressão, marginalidade, exclusão, crises econômicas, distúrbios políticos e sociais” (2010, p.48), citando novamente a curadora.

Chegou-se a esta ponderação quando analisado a relação da forma piramidal com a imagem aplicada a cada lata, reduplicadas no jogo de espelhos criado com a estrutura. Com uma imagem do que parece ser um grupo de operários, a obra instiga o espectador a pensar na relação de trabalho e poder, adicionando a isso o fato de serem latas de alumínio remetendo a um produto fabricado. O coletivo tem vários projetos em que a arte está a serviço do entendimento sobre valor, autoria, produto, mercado. Conhecendo o coletivo, a possibilidade torna-se verdadeira, pois o grupo age desde 2003 em colaboração com uma cooperativa de agricultores de guaraná na região Amazônica do Brasil, de forma que 80% dos lucros obtidos com a venda do guaraná produzido lá ficavam anteriormente para as multinacionais que exploravam a região e seus trabalhadores. O trabalho faz uma crítica a esse fato, mais ainda, os refrigerantes enlatados são resultado da ação do coletivo naquela cooperativa, que graças ao apoio do Superflex, o lucro da venda, que ocorre principalmente na Dinamarca, fica com os cooperados, contribuindo assim com a

eliminação do trabalho semisservil a que eram submetidos. A obra é uma crítica a um sistema de poder, mas também ao sistema da arte, pois a faixa escura tapando as legendas no rótulo foram colocadas como resposta, quando, para a 27ª Bienal de São Paulo em 2006, o presidente da mesma censurou os curadores e o coletivo de incluir a exibição do Guaraná Power, marca do refrigerante.²⁵

Se o avizinhamento com a obra de José Dávila parece nebuloso por serem completamente diferentes em referências e conteúdos, além da forma, ao observar o trabalho de Marjetica Potrč o distoante contraste entre os trabalhos é acentuado, e observa-se que a sala criou sentido justamente pelo jogo de diferenças ali estabelecido entre os trabalhos de artistas que tiveram uma relação muito próxima com o sistema da arte, seja pela censura ou por participar de programas de residência artística. O Brasil, enfim, foi representado nesta sala como um país excludente, com um sistema fragilizado que ainda censura algumas manifestações visuais e estéticas, um sistema econômico e social em algumas regiões ainda ineficiente. Apesar disso, quis o curador evidenciar o olhar arquitetônico e geométrico em harmonia com um conteúdo de caráter mais crítico.

²⁵ Informações adicionais no site:
http://www.superflex.net/tools/guarana_power_at_sao_paulo_biennial. Acesso em 02/11/2013.

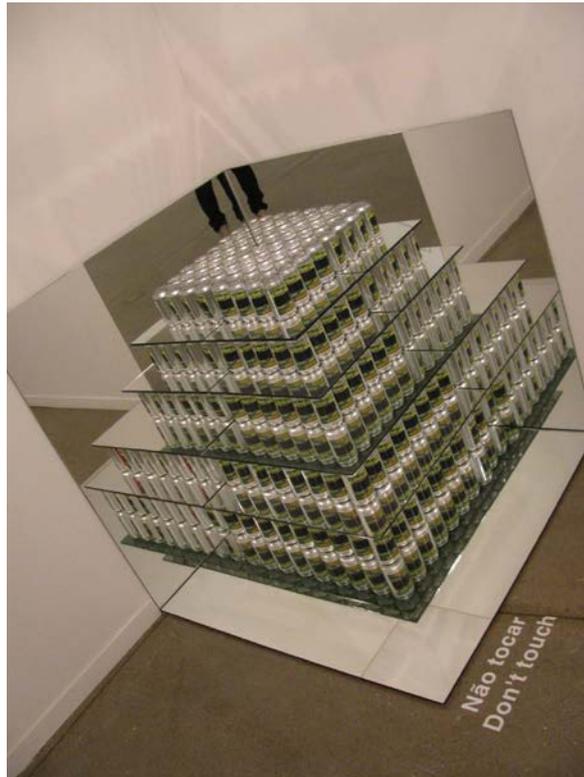


Figura 35. SUPERFLEX. Xxxxxxx xxxxx corner, 2006. 215 latas e 7 espelhos. 91,5x91,5x91,5cm. Coleção Galeria Vermelho, São Paulo. Fonte: a autora.



Figura 36. Marjetica Potrč. *Modernism takes root*, 2007. Série de 9 desenhos, tinta sobre papel, 29,7x21cm cada. Coleção Paulo A. W. Vieira, Rio de Janeiro. Fonte: Catálogo da exposição.

Os desenhos de Marjetica Potrč são uma visão otimista dos tipos de moradias e projetos arquitetônicos no país. Fernando Oliva afirma em texto disponível no Canal Contemporâneo que a questão da artista antes mesmo de fazer a residência no país era a maneira como as comunidades se comunicavam com o mundo “exterior” e entre si, crendo na “inteligência e no poder das comunidades rurais do interior da Amazônia”²⁶. Desde os projetos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer aos barracos em favela e palafitas nas regiões ribeirinhas, passando por projetos visionários e utópicos como as arquiteturas móveis de Yona Friedman, a artista eslovena ilustra com um olhar de fora, as arquiteturas encontradas nas diversas regiões do país que ela visitou. Transitando entre o Acre, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo durante seu Programa de Residência, cada desenho traz considerações escritas em inglês sobre o tipo de arquitetura. Nota-se, no entanto, que a artista não conheceu, pelo menos não citou, algumas regiões do país, demonstrando que a visão apresentada foi excludente, por exemplo, da região sul. Apesar de limitada a um campo, o trabalho da artista enriquece o debate sobre a situação econômica, social e política do país, mesmo que aparentemente otimista.

O que move o trabalho do Superflex e de Marjetica Potrč é a visão otimista e admiradora que ambos tem da região amazônica, contribuindo para a exploração cultural importante de inserção no cenário nacional, em visões estrangeiras. Afinal, a região Amazônica não é estrangeira dentro de seu próprio país? Quem explora, no sentido ruim da palavra, as florestas e riquezas da região são profissionais e empresas brasileiras ou estrangeiras?

Talvez você ache isso uma contradição, porém as questões com as quais os acreanos estão lidando, caso da sustentabilidade, estão, sob muitos aspectos, mais próximas dos europeus que dos paulistas. Quando eu estive em São Paulo, todos falavam sobre o Acre como um lugar longínquo, um território desconhecido. Contudo, o fato de os paulistas verem a si mesmos como ocupando o centro, não os faz deles pessoas mais avançadas. Ao longo da maior parte do Acre, por terem que se virar sem muitos produtos da modernidade como auto-estradas e ferrovias, as diversas comunidades conseguiram extrair o máximo de seu isolamento, conquistando liberdade para pensar em caminhos e escolhas mais progressistas que as de São Paulo. (POTRČ, 2007)

²⁶ Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2007_01.html. Acesso em: Janeiro/2014.

A fala da artista ao BIENAL.ETC e reproduzida no Canal Contemporâneo vai de encontro às questões levantadas com o Panorama 2009, pois algumas regiões como o Acre, e todas as comunidades amazônicas, são estrangeiras em seu próprio território, além do mais, São Paulo torna-se em alguns casos, visíveis em nichos da exposição, a referência principal e generalizada de Brasil. Mais uma vez, pertencer não é apenas uma questão de território e origem espacial, simplesmente. Mas procura-se nas obras da exposição um pertencimento “Lispectoriano”, onde o estranhamento faz a vontade de pertencer como vivência. As obras de Marjetica e do Superflex traduzem as diferenças ao que o pertencimento pretendido questiona.

Entre as salas estava sendo projetados dois vídeos que participaram da exposição. A primeira, de Maurício Lupini, *Repeat after reading, 2006 – Repita depois de ler* – desafiou o espectador a acompanhar o ritmo entre a escuta e a leitura que se revezavam, sem haver correspondência, em um jogo de linguagem e tradução. A série de vídeos do artista venezuelano se aproxima muito dos questionamentos dos luminosos do coletivo *Claire Fontaine*, que abriam a exposição, a respeito de tradução, incompatibilidades linguísticas e a violência das aproximações, no caso do vídeo, onomatopeicas e entre som e fala, já os luminosos entre leitura e significado. Mas, para Julieta González, seria “à luz da abordagem particular de Mira Schendel”, e completa:

toma elementos das acrobacias visuais com palavras do Noigrandes, mas as complexidades da obra vão além da dívida formal com a poesia concreta. Lupini aborda a linguagem, a enunciação e a pronúncia por meio de uma série de textos dissecados e incompreensíveis, porém identificáveis (...) e as tensões entre o que é estrangeiro e o que é local que surgem desse processo. (GONZÁLEZ, 2010, p.44)

As sílabas, extraídas de canções brasileiras da bossa nova, ainda fazem um jogo visual e desafiam o espectador a acompanhar/traduzir/soletrar as projeções e os sons. Porém, segundo Herkenhoff, “ninguém é capaz de acompanhar a relação entre signo escrito e imagem acústica”, ou seja, a inacessibilidade da obra foi discutida também em uma sequência de sílabas jogadas em contraposição ao som.



Figura 37. Maurício Lupini. *Repeat after reading (bim bom)*, 2006. Vídeo em DVD, 47". *Repeat after reading (bada didi)*, 2006. Vídeo em DVD, 58". Coleção MAM-SP, doação do artista. Fonte: Catálogo da exposição.

O vídeo no espaço seguinte foram projeções de slides da obra *A man called love*, 2008 da artista Tamar Guimarães, brasileira que vive na Dinamarca. Em tom dramático, a artista revela a censura, revolução, fé, a dúvida e o contexto precário social e financeiro de todo o país nos anos 60 e 70, a partir da história do psicógrafo Chico Xavier. Julieta González tem razão quando afirmou no texto que as projeções são um dos poucos momentos da exposição que o público se depara com uma visão de Brasil oposta ao restante das obras da mostra: “uma imagem de repressão, marginalidade, exclusão, crises econômicas, distúrbios políticos e sociais” (2010, p.48). A história do Chico Xavier é o meio pelo qual a artista acessa um contexto de repressão, racismo contrastando com a fé, a fama e a devoção, misturando realidades de um mesmo espaço e tempo. Através de fragmentos narrativos, imagens reais, relatos e montagens a artista criou um ambiente preto-e-branco onde o espectador mergulha na fluidez em que o contexto e a crítica foi delineado, tendo como meio a biografia de Chico Xavier, e não como protagonista. Segundo a artista, o autor de mais de 400 livros, está em seus vídeos como um participante ativo da história, mostrando um lado esquerdista da luta contra a ditadura:

Soon it became clear that even though I could speak about Xavier's desire for social justice and universal well being, implicating him and the rest of the Spiritist community in the struggle for social-political reform was not going to be easy task. The medium was indeed a historian but not a channeller of the history I had desired. (GUIMARÃES, 2010, p. 17)²⁷

²⁷ Em tradução livre: Logo ficou claro que mesmo que eu pudesse falar sobre o desejo de Xavier por justiça social e bem-estar universal, implicando ele e o resto da comunidade espírita na luta pela

Interessante notar ainda que o livro lançado em Londres em 2010, publicação relacionada ao vídeo *A man called love* está em inglês, com conteúdo sobre Brasil, de uma artista brasileira que há mais de 20 anos mora no exterior. Informações úteis para pensar que o processo da artista faz dela e de seus trabalhos, estrangeiros em qualquer lugar, sendo também uma visão de pertencimento através do estranhamento, da relação estabelecida com os fatos, e não simplesmente por território e origem.

Nos dois casos, referem-se a obras que questionaram tipos de linguagem, o primeiro, mais formal, aborda a questão silábica e detém-se em aspectos formais da poesia concreta, demonstrando a impossibilidade de alcançar o ritmo e a leitura no jogo proposto nos vídeos. No segundo caso, a impossibilidade de alcançar a linguagem avança para um nível mais metafórico, e o ponto de partida para questões obscuras como exclusão, censura e redensões é a vida de Chico Xavier, personalidade marginalizada por muitos que não entendiam ou não acreditavam na maneira como ele se comunicava e psicografava palavras de entes que já se foram, ou lugares para além desse mundo.



Figura 38. Tamar Guimarães. *A man called love*, 2008. Projeção de slides, dimensões variáveis. Coleção da artista. 31º Panorama da Arte Brasileira. Fonte: Catálogo da exposição.

No último espaço da Grande Sala, conforme a figura 39, estavam os trabalhos de Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla ocupando todo o centro da sala. Referenciando Franz Weissmann e Lygia Clark pela forma, cor e mobilidade do trabalho, a proposição da dupla de artistas foi provocar o espectador com obra participativa em aço, aparentemente imóvel, e homenagear a escultura brasileira dos anos 1960. O título *Ruin* pôde soar obscuro e remeter ao trabalho bem ao fundo da sala que também possui a palavra 'ruína' no título. A obra de Cerith Wyn Evans explodida no dia da abertura da exibição é exposta como resquício, pólvora, ruína do acontecimento. Homenagem ao Brasil e a Tropicália, a visão de modernidade e vanguarda brasileira para o artista passa pela combustão, conforme Julieta González: "o fracasso do projeto modernista é transmitido através de operações extremamente materiais – combustão, petrificação, apagamento e ocultamento", ficando exposto o "resto chamuscado de sua existência anterior." (2010, p.48).



Figura 39. Vista parcial do último espaço na Grande Sala. Ao fundo, obra de **Cerith Wyn Evans**, *Aqui tudo parece que é construção e já é ruína* (A partir de "Fora de Ordem", de Caetano Veloso), 2004. Estrutura de madeira, fogos de artifício e fotografia em C-print. 150x450x5cm. Coleção Inhotim, Brumadinho. No centro, obra de **Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla**, *Ruin*, 2006. Aço inoxidável e tinta preta, 423x1153x83cm. Coleção Teixeira de Freitas, Lisboa. Ao lado: **Sean Snyder**, *Brasília*, 2000. Série de 15 fotografias em cores, 40x60cm; 53x77cm; 60x90cm. Coleção Teixeira de Freitas, Lisboa. Fonte: a autora.

Visão negativa do progresso vanguardista brasileiro através da ruína também seguiu a série de fotografias de Brasília realizadas por Sean Snyder em 2000. O vazio, o abandono do projeto principal de Lúcio Costa e Niemeyer, onde a cidade conviveria com a natureza é visível em imagens que demonstram a falta de

manutenção tanto da natureza quanto dos espaços públicos projetados pelos arquitetos, mostrando quão utópicos eram os projetos, que por outros artistas da exposição foi visto pelo ângulo positivo.

Além de evidenciar a passagem do tempo, as obras descritas acima referenciaram a arquitetura e escultura brasileiras por um olhar atravessado pela memória, pelo esquecimento e pela dissolução. A obra de Allora e Calzadillas transcende a inclinação à obra de Clark e, ao ser espalhada pelo chão da sala reverbera sentidos de algo que restou, de movimento do tempo e espaço através daquelas formas geométricas, sentido este evidenciado pelo avizinhamo com a obra de Cerith Wyn Evans expondo o que restou efetivamente de uma explosão na abertura da exposição e das fotografias de Snyder que vão muito além de representar os espaços públicos pelas formas, são as representações do tempo, e daquilo que restou. Visões que perpassam a geometria, a forma e apresentam um caráter de conteúdo simbólico dos anos 50, 60, mas perpassados pelo tempo.

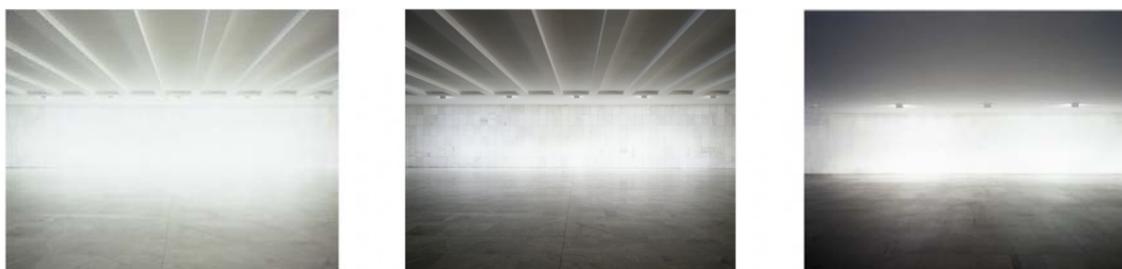


Figura 40. Luisa Lambri. Sem título (Palácio dos Arcos) #1; #2, #3, respectivamente, 2003. Impressão Laserchrome, 51,8x60cm. Coleção Inhotim, Brumadinho. Fonte: www.inhotim.org.br.

As fotografias de Luisa Lambri se assemelharam em forma e cor às *Estantes interrompidos* de Gabriel Sierra, estruturas colocadas logo ao lado na expografia escolhida pelo curador. As fotografias seguem a série da artista em que os detalhes da arquitetura são registrados na relação com a natureza. No caso do Palácio dos Arcos, a entrada da luz delinea as formas adquiridas e a arquitetura modifica-se também com a passagem do tempo e entrada da luz. Na obra de Gabriel Sierra, há alusão “a natureza participativa da arte brasileira da década de 1960” (GONZÁLEZ, 2010, p. 44), pois os módulos podiam ser rearranjados pela preferência do

espectador. Obras participativas no mesmo espaço, tanto *Ruins* quanto *Estantes interrumpidos* tratam também de, além do tempo de participação do espectador, referências explícitas à Lígia Clark, Franz Weissmann e o legado dos anos 50 e 60 que é evidente em toda a exposição.

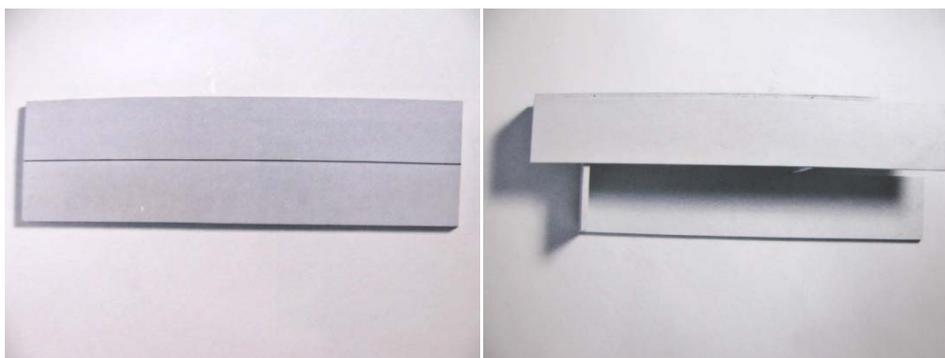


Figura 41. Gabriel Sierra. *Estantes interrumpidos*, #1 e #2. (Detalhes). Madeira, tela, tinta e imãs. 90x20x3cm e 104x28x3cm, respectivamente. Cortesia da Galeria Casas Riegner, Bogotá. Fonte: Catálogo da exposição.

Um Panorama de Arte Brasileira com 40 anos de história, fez uma edição em que a exclusão de artistas brasileiros é proposital e como afirma Herkenhoff “frustra expectativas ao embaralhar a origem” e essa sensação que parece frustrante serve de ponto de partida para pensar que olhar é esse de Brasil que artistas estrangeiros estão se deparando? Que historiografia é essa, que dizem ser nossa, e como ela se apresenta na contemporaneidade? Julieta González afirma que a proposta de Adriano Pedrosa “serve como uma espécie de interlúdio que abre espaço para um processo de avaliação e reflexão a respeito da produção artística brasileira a partir de um ponto de vista distante e de perspectivas completamente diferentes.” (2010, p.40) Mas, será este ponto de vista tão distante? Será esse um Panorama de perspectiva realmente diferente do que habituamos enxergar sobre a produção de nosso próprio território? O legado do concretismo e neoconcretismo, que evidentemente é o Brasil visto pelos estrangeiros que participaram da mostra, é o legado dos artistas que nasceram e trabalham no país também?

Para esta pesquisa foi levado em consideração os dois pontos de vista, compreendendo que a exposição foi importante para a historiografia da arte contemporânea, demonstrando que as obras são moventes, são induzidas no

espaço e tempo e podem suscitar novos questionamentos, onde o pertencimento é questão importante tratada por toda a exposição, do que efetivamente apresentar “arte brasileira” em qualquer sentido. Pertencer pelo estranhar-se possibilita pensar que a exposição reverbera sentidos muito além daqueles pretendidos pelo curador. Notadamente, as intenções curatoriais circulavam as questões conceituais e formais de um momento distinto e isolado que ocorreu no Brasil, que foi o concretismo e neoconcretismo, com alguns artistas específicos como Hélio Oiticica, Lígia Clark e Franz Weissmann, além da arquitetura. Porém, o que se buscou neste capítulo foi encontrar novos sentidos através dos avizinhamentos escolhidos pelo curador que extrapolassem essa simples relação concretismo-arquitetura, ou forma, e que investigasse que panorama de Brasil que enfim foi apresentado.

Com poucas obras que citam as situações sociais e econômicas dos anos 50 e 60, destacando muito mais o legado formal da arquitetura e escultura que o Brasil vivenciou por aqueles anos, o que acaba tendo projeção internacional, isso não significa que não pode haver artistas de fora que procuram em Brasil outras referências mais engajadas socialmente e menos preocupadas com a forma e com a relação com a arquitetura. Analisado de forma minuciosa, este capítulo compôs a matéria expográfica do Panorama de 2009 através de reflexões sobre o avizinhamento das obras e as questões que identificam o gesto do curador, que é detalhado no terceiro capítulo.

CAPÍTULO III. Gesto Curatorial: exposições que adquirem significado de Adriano Pedrosa

“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala.”²⁸

Este capítulo apresenta outros discursos curatoriais proferidos por Adriano Pedrosa, por vezes em co-curadoria, procurando encontrar nestas elaborações de pensamentos e palavras um gesto que o identifique, ou que possa lançar luz àquilo que ele propôs no ano de 2009 para o Panorama da Arte Brasileira, questionando se há uma marca autoral e como ela se insere na organização das exposições. Através de um mapeamento do que Adriano construiu em curadoria, tomando como ponto de partida as indicações que constam como referência no texto do catálogo do Panorama de 2009 e através do entendimento do que é rastro, marca, gesto e autoria, aponta-se a função-autor na escrita expográfica, e o gesto como presença no jogo dos signos.

Parte-se da afirmação de que gesto curatorial é a operação autoral de Adriano Pedrosa enquanto curador. Ao operar discursos curatoriais ele age na função autor de acordo com o que Michel Foucault considera na conferência *O que é um autor?* proferida em 1969. Para entender como a autoria opera em gesto Giorgio Agamben, que considera-se continuador de Foucault, contribui para esta pesquisa com notáveis afirmações. Lisette Lagnado, curadora, professora, pesquisadora, proferiu em 2001, durante um *workshop* para o projeto Rumos, *Curadoria e autoria* aproximando a função de autor com a função de curador, elucidando a questão que está em paralelo a esta pesquisa.

Em *O que é um autor?*, Michel Foucault formula o tema da conferência partindo da frase citada, emprestada de Beckett. Antes de citá-la, porém, o filósofo francês destaca que sua fala propositalmente não analisa histórico e socialmente o personagem do autor e nem o sujeito. Por isso, sua análise naquela conferência

²⁸ Citação emprestada por Michel Foucault, de Samuel Beckett, com a qual iniciou a conferência “*O que é um autor?*”, em 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia. O relatório da sessão está transcrito em português no volume III, da coleção Ditos e Escritos, lançado em 2006 pela Forense Universitária.

aborda autoria e escrita contemporânea iniciando pela indiferença imanente da frase citada e ponto de partida. Afirma Foucault que a indiferença é o princípio ético fundamental, que “não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática.” (2006, p.268). Esta prática da escrita, portanto, principiada pela indiferença é exemplificada por Foucault a partir de dois grandes temas, que ele considera já bem conhecidos: 1) a libertação do tema da expressão, o que faz dela um jogo de signos, para além de suas regras, fazendo desaparecer o sujeito que escreve; 2) o parentesco da escrita com a morte, pois ao escrever algo o sujeito que escreve é imortalizado nos escritos e apagado como sujeito, consumando sua existência no conteúdo da escrita.

Se a desapareição e a morte do autor são consideradas por ele como conhecidas e debatidas, duas consequências importantes “destinadas a substituir o privilégio do autor, o bloqueiam, de fato, e escamoteiam o que deveria ser destacado.” (2006, p. 269), são a noção de obra e a noção de escrita. A primeira, segundo o filósofo francês, levanta questões sobre o que é, evidentemente, a obra de um autor, o que faz que algo seja considerado sua obra, trazendo problemáticas de unidade, “tanto quanto a individualidade do autor”. A segunda, também, “bloqueia a certeza da desapareição do autor” quando, em relação a escrita esforçam-se em pensar a condição geral do texto (espaço, tempo) ao invés de dar estatuto à ausência do autor, dispensando-o na maneira da escrita. (2006, p.270)

O que parece central para Foucault é analisar as consequências que a desapareição e a morte do autor provocam ou fazem surgir, como novas funções e lugares, dispensando assim a palavra “obra” ou a noção que a escrita é análise do texto tão somente. E quando um discurso é provido de autor? Todos os discursos tem autor? E o curador? Pode ser autor de seu discurso? As problemáticas, no entanto, não cessam nas noções descritas acima. Em autoria a singularidade paradoxal do nome do autor levanta questões difíceis, pois o nome próprio em discurso não é somente mais um elemento deste, mas sim ativam classificações, agrupamentos, oposições, novas relações. Por fim Foucault afirma que o nome do autor caracteriza um modo de ser do discurso. Já a função do autor, alguns discursos são dela desprovidos.

Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem um autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2006, p.274).

Nos exemplos citados por Foucault nota-se que diferentes discursos não necessariamente têm um autor. Podem ter um nome próprio, mas não um nome do autor. Mas, como identificar que um discurso tem um autor e não somente um nome próprio? E, no caso, como identificar que o discurso curatorial tem um autor? O conferencista explica que os discursos providos da função autor são objetos de apropriação, historicamente transgressores, passíveis de penalidades e hoje adquirem os benefícios da propriedade. A função autor também não é universal em todos os tipos de discursos. Na curadoria, por exemplo, a função autor exercida pelo curador coloca-se em partes à disposição de diversos públicos (passíveis de penalidades, probatórias).

Grosso modo, para servir de exemplo, as funções do autor-curador podem modificar-se em até um mesmo discurso: parte do discurso é apresentada a um grupo de pessoas específicas (da instituição, das coleções que emprestarão as obras, por exemplo) quando se concebe a exibição enquanto um projeto a ser ainda executado; outra parte, quando da montagem, o autor exerce outra função ao organizar as obras no espaço expositivo, sem necessariamente modificar o discurso, se dirigindo a outro público (como assistentes de montagem, iluminadores, monitores); a terceira parte, no período expositivo, a leitura da exposição tem dois motes: as obras “desenhadas” no espaço expositivo, conforme se delineou no capítulo anterior desta pesquisa, por exemplo, e o texto de parede e etiquetas que podem configurar um novo tipo de leitura ou fazer o curador-autor operar de maneira diferente; a última parte do mesmo discurso aproxima o curador do autor descrito por Foucault: é o editor e escritor do catálogo da exposição, proporcionando ao público outra possibilidade de leitura do mesmo discurso.

A citação que segue pode justificar os motivos pelos quais se torna necessário analisar, mesmo que brevemente, outros discursos do Adriano Pedrosa para considerarmos ele um autor, respondendo brevemente tratar-se da constância,

de um gesto, possível de ser visto quando opera-se os rastros, conceito retomado no decorrer dos subcapítulos. Não afirma que se devem eliminar as diferenças, mas sim operar com elas, fazê-las jogar nos limites dos textos, buscando comparações que organizam a coletânea de exposições em torno “de uma contradição fundamental ou originária”, aqui chamada de gesto ou marca.

O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. (FOUCAULT, 2006, p.278)

A função autor não é atribuição gratuita, mas sim, uma operação complexa em que se forma um autor, que depende do *status*, ou da projeção a ele designada ou às maneiras como se operam seus textos, como se praticam as aproximações ou oposições entre autores. Antes de parecer um material inerte, explica que o texto (qualquer tipo de texto, como uma pintura, por exemplo, apesar de ser manter em exemplos da literatura e da ciência) está atribuído por um conjunto de signos que remetem ao autor e que devem ser reorganizados.

Voltando à citação de Beckett “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”, conclui-se que a desapareição do autor enquanto um sujeito para operar-se com as funções que este exerce no discurso mediante sua ausência, é o gesto evidente para que os discursos se perpetuem pela indiferença ética fundamental da escrita. Segundo Michel Foucault é no “rumor de uma indiferença” (2006, p.288) de quem seja o autor ou o que ele faz, que outras questões importantes podem surgir para perpetuar os discursos enquanto textos operativos para outros jogos de análises e pensamentos, ou seja, como fonte para outros estudiosos.

Dessa forma considera-se a curadoria como um campo discursivo que pode ativar outras análises e jogos, elaboradora de pensamentos acerca da história da arte, não pela figura do curador enquanto um sujeito ou um nome próprio, mas sim enquanto um autor, quando no seu discurso curatorial desaparece para privilegiar a

sua ausência e enaltecer o processo daquela ou desta curadoria, possibilitando enfim, que posteriormente outros estudiosos tomem acesso a estes discursos curatoriais para operar com comparações, encontrar diferenças e semelhanças, ou segundo Foucault, atribuir propriedades.

Gesto curatorial, portanto, é uma operação densa que no espaço expositivo evidencia seus jogos conceituais, trocas simbólicas de significados, para, de maneira sutil, fazer-se desaparecer o curador-autor e priorizar o jogo estabelecido na exposição. Giorgio Agamben em *O autor como gesto* considera a contradição existente na frase citada por Foucault o ponto de acesso dele para a identificação do filósofo francês como um autor.

Porém, a citação de Beckett apresenta no seu enunciado uma contradição que parece lembrar ironicamente o tema secreto da conferência (...) Há, por conseguinte, alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, *alguém* sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade. (AGAMBEN, 2007, p. 55)

Mas o autor italiano vai além e aprofunda a análise de gesto partindo do texto de Foucault *A vida dos homens infames*²⁹, afirmando que o gesto foucaultiano é a ilegibilidade do sujeito através de uma estratégia de jogo. Trata-se dos registros de internamentos, *lettres de cachet*³⁰ pesquisados por Michel Foucault, em que, em poucas linhas e cheios de figuras de linguagem se contavam as infâmias destes homens restritos ao convívio com a sociedade. Indignas de entrar na história, por não serem atos heroicos, só foi possível tomar conhecimento de seus 'desvios' porque havia uma relação com o poder soberano e monarca, exigindo-se a escrita para proceder ou autorizar o internamento.

²⁹ Publicado originalmente em 15 janeiro de 1977, *Les cahiers du chemin*, nº 29. A publicação brasileira utilizada é da Coleção Ditos e Escritos vol.IV: Estratégia, Poder-Saber, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

³⁰ Segundo Foucault, o sistema por *lettre de cachet* durou pouco mais de um século, localizado apenas na França. Eram "ordens de prisão-internamento" emitidas pelo rei "fora das vias da justiça regular". (2006, p.214)

[...] no mesmo momento em que as deixa marcadas de infâmia, arranca da noite e do silêncio existências humanas que, do contrário, não teriam deixado nenhum sinal de si. (...) De que maneira essas vidas estão presentes nas anotações míopes e cursivas que as legaram para sempre ao arquivo impiedoso da infâmia? (...) Como se deve entender o modo dessa presença singular, em que uma vida nos aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e distorce com uma careta? (AGAMBEN, 2007, p. 58,59)

Com essas perguntas, Agamben caracteriza o gesto de Foucault, em que as vidas dos internados foram “postas em jogo”, ao invés de uma relação de representação ou simbolização através dos arquivos, segundo o autor, lacônicos. O jogo, portanto, é considerado por Agamben o gesto autoral de Foucault. Através do jogo, Foucault trata das ausências e presenças. “como o gesto que, ao mesmo tempo, o tornou possível e lhe excede e anula a intenção.” (2007, p. 60). O verbo *jouer* que, na língua francesa significa tanto jogar quanto colocar em cena, no sentido teatral, atribui mais sentido ao gesto explicado por Agamben, que o sujeito-autor fica “intencionalmente nas sombras”, ou seja, é uma presença ausente. O fato de nomear de lenda o conjunto dos registros dos internados realizado por ele, aproxima assim de um jogo entre o real e o fictício. “Ela é, por sua natureza, sem tradição; rupturas, apagamento, esquecimentos, cancelamentos, reaparições, é apenas através disso que ela pode nos chegar.” (FOUCAULT, 2006, p. 209).

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p.59)

Sendo o gesto uma operação em jogo, resta-nos afirmar que os discursos curatoriais de Adriano Pedrosa operam constantemente em jogo. Na contramão da tendência expositiva contemporânea de vangloriar os nomes dos curadores, busca-se nesta pesquisa exposições em que o curador desaparece em função do discurso

curatorial, traçando os rastros que fazem das características comparativas utilizadas pelo curador ser um gesto autoral.

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha. (AGAMBEN, 2007, p. 61)

Na busca da presença incongruente e estranha do autor deram-se expressões como títulos dos subcapítulos a fim de ressaltar que um discurso curatorial efetivo é também o jogo entre as diversas exposições do mesmo. Lisette Lagnado na conferência proferida em 2001 procura “restituir o dispositivo crítico” (2001, p.1) do trabalho de curadoria analisando as especificidades que fazem do curador um autor e a importância desta atribuição para a elaboração e pesquisa deste campo investigativo. Apesar de não citar diretamente Giorgio Agamben, quando afirma que o texto procura restituir o dispositivo crítico da curadoria, Lisette Lagnado remete suas palavras ao conceito de dispositivo do filósofo italiano. Segundo Agamben, o dispositivo é um termo geral, muito importante no pensamento de Foucault principalmente nos anos 70 em diante. Apesar de ser central em seu pensamento, ele não definiu o termo, apenas sinalizou no que Agamben resume em três pontos:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009 p. 29)³¹

³¹ **O que é um dispositivo?** In.: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. (p. 26-51).

Sabendo que dispositivo tem função estratégica e sempre está em uma relação de poder, tanto o exemplo das *lettres de cachet* citado anteriormente quanto o próprio texto de Lisette Lagnado e discursos curatoriais como os de Adriano Pedrosa são dispositivos. O que os difere é a existência do autor enquanto exerce esta função e na potencialidade na equação por vezes difícil entre as relações de poder e as relações do saber, do conhecimento. O que faz de Adriano Pedrosa um curador-autor são as atribuições de propriedade que seus discursos curatoriais automeiam no decorrer de um espaço-tempo, graças a desaparecimento do autor enquanto a figura de nome próprio. Segundo Lisette Lagnado, “Abrir novos paradigmas de pensamento, outras possibilidades de discursos, isto é exercer a função de autor. (...) Ser um autor significa deixar signos (relações, estruturas, conceitos) que voltam a circular por meio de outros.” (2001, p.13). Algumas exposições são criticamente mais potentes que outras devido a inserção dos jogos do poder, restando ao espectador estabelecer conexões e jogar o jogo dos signos.

Além da referência a Michel Foucault, acrescenta-se outras afirmações das quais esta pesquisa está de acordo com o texto *Curadoria e autoria*, como a reflexão sobre três operações citadas por Foucault, mas adentradas no universo da curadoria por Lisette Lagnado, seriam elas: aproximações, continuidades, exclusões. Ela utiliza o exemplo concreto de obras e artistas, como por exemplo, operações de aproximações entre Ernesto Neto e Jarbas Lopes com Hélio Oiticica. No caso deste texto, resta afirmar que aproximações, continuidades e exclusões, operações resultantes de autoria, são relatadas no primeiro capítulo (onde jogos comparativos reforçam os rastros entre edições anacrônicas do Panorama), no segundo capítulo (a organização da mostra, as relações entre as obras no Panorama 2009 como escrita do discurso curatorial com várias destas operações) e neste capítulo, cuja curadoria é aproximada do conceito de autoria delineado por Foucault para encontrar os gestos.

A autora defende ainda que o curador tem função autoral e procura no texto citar exemplos de curadores-autores para elucidar a afirmação e traçar os desdobramentos desta autoria. Indica no texto que muitas vezes as opiniões são emitidas de acordo com o *status* deste ou daquele curador e não pelas especificidades da produção, tal seja, o gesto. Seria buscando as especificidades

que se concentra este capítulo, compartilhando da autora a compreensão indiscutível que o curador tem função autoral e que a desapareição do autor-curador focando no discurso torna possível sua compreensão pela produção em si e não pelo nome que carrega.

Sendo assim, os subcapítulos são divididos em marcas específicas da produção do curador Adriano Pedrosa, identificando as funções que o caracterizam como autor. Importante ressaltar também que a infinidade de pensamentos e significados, além de novos discursos que podemos encontrar na tentativa de “costurar” os processos curatoriais é uma característica que Foucault já sinalizava em sua conferência, e faz-se afirmar que não se trata de julgar as exposições, mas, a partir dos catálogos, criar novas teias de gestos do curador-autor. A divisão por subcapítulos busca tornar mais didática uma prática que é orgânica e inseparável, porém as partes se sobrepõem e os gestos são permeáveis, e por vezes aparecem marcas de um ou mais processo. A divisão por seções nesta pesquisa busca facilitar o entendimento e entrelaçar os conteúdos.

III.1 Jogos de pertencimento

Talvez o mais notável dos gestos a partir do Panorama 2009 seja a questão do pertencimento. Tendo como operação o jogo de presenças e ausências as questões de pertencer ao lugar, muito além de nacionalidade, são características fortemente presentes na edição do Panorama a qual Adriano Pedrosa foi o curador. Pensando a partir da relação entre a primeira Bienal que ele foi curador-adjunto (1998) e o Panorama 2009, relação indicada pelo catálogo da última, pode-se começar a exemplificar a questão. Mais do que citar a relação entre ambas, Adriano explora as similitudes que há nos dois trabalhos curatoriais, demonstrando onde estão os fios condutores dos dois projetos e onde estão as questões semelhantes que as exposições possuem em seu discurso curatorial. Neste campo de referências que o curador cita no catálogo também estão presentes as exposições: 27^a Bienal de São Paulo (co-curadoria com Lisette Lagnado); *F[r]icciones* (co-curada com Ivo

Mesquita); A nova geometria; *Farsites: Urban crisis and domestic symptoms in recent contemporary art*³² e Fragmentos e Souvenirs Paulistanos, vol.1.

Voltando à XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, que, além de curador adjunto foi o editor dos catálogos, propuseram uma montagem que excluía salas especiais como aquelas que conferiam um perfil territorialista às Bienais para dar lugar a núcleos de interlocuções, núcleos que, se separados nos catálogos e no espaço físico da Bienal, se entrelaçavam em conceito e proposta. Assim, com uma média de 100 curadores convidados, a Bienal organizou quatro segmentos, brevemente descritos abaixo, afim de que se possa relacionar posteriormente com o Panorama de 2009: 1. *Núcleo Histórico: Histórias de Antropofagia*, onde Paulo Herkenhoff no texto introdutório ao catálogo afirma que “Diferenciamos antropofagia, como tradição cultural brasileira, de canibalismo, prática simbólica, real ou metafórica da devoração do outro” (1998a, p. 23). Tais discussões demonstraram, segundo o curador, o caráter plural e abrangente de uma cultura brasileira como uma prática simbólica. 2. *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*, foi um segmento com 10 curadores envolvidos, onde se mostrou arte contemporânea de diversos países, pensando na forma de um roteiro de viagem que pode ser contaminado pelos encontros entre as culturas.

3. *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* curado por Adriano Pedrosa e Paulo Herkenhoff, cujas discussões antecedem o que será questão primordial no Panorama a partir de 2003: o que afinal abrange arte contemporânea brasileira e o que não é brasileiro, em relação a períodos históricos e datas, como também em relação a território e pertencimento simbólico. Herkenhoff no texto introdutório do catálogo referente a este segmento afirma que não pretendeu responder estes questionamentos, mas sim, partindo da alteridade, da relação que se estabelece com o outro, apresentar “uma entre muitas possíveis e outras organizações ou recortes conceituais da arte brasileira contemporânea” (1998c, p.98). Dividida em dois eixos, já sugeridos no título deste segmento, Herkenhoff com o eixo *Um entre Outros* e Adriano Pedrosa em *Um e Outro* a questão da alteridade

³² Tradução de Adriano Pedrosa, no catálogo do Panorama 2009: Lugares distantes: Crises urbanas e sintomas domésticos na arte contemporânea recente. Essa exposição fez parte de inSite_05 no San Diego Museum of Art no Centro Cultural Tijuana, 2005.

se afirma. O que Adriano propõe é uma relação canibalística da fusão amorosa segundo alguns preceitos psicanalíticos: “Na fusão amorosa, os dois amantes, apaixonados, desejam incorporar um ao outro, fundir-se, tornar-se um” (1998c, p.100). 4. *Representações Nacionais* são curadores representando diversos países que convidam um artista daquele país para a Bienal. Ao todo são 44 convidados que a partir de uma ideia de presença e lugar da obra em um contexto expositivo, e não como acontecia anteriormente, em que salas especiais reterritorializavam simbolicamente os artistas. Neste segmento e nesta Bienal a proposta foi focar no objeto, na obra em si, e como ela poderia estar presente e articular-se no espaço expositivo, indiferente do país de origem do artista.

Apesar da relação estrita entre as duas mostras, há diferenças fundamentais. O eixo *Representações Nacionais*, apesar do esforço em criar uma mostra mais simbólica e menos identitária no sentido de localidade e território, ao convidar um artista de cada país, acabam aproximando essa prática da ideia de nação que outro eixo da mostra (*Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre outro/s*) consegue apresentar. Também o eixo *Roteiros* através de trocas consegue tratar de artes de diversos países em forma de pertencimento através da cultura e não necessariamente no sentido geográfico.

No *Panorama*, conforme o capítulo anterior, em alguns espaços nota-se que há representações de regiões específicas do território geográfico brasileiro, no entanto, em outros espaços há uma mistura mais evidente de representações culturais de Brasil, mas sem distanciar da arquitetura como referência, acabando a exposição em si como uma representação clara de momento específico de um passado brasileiro na visão dos estrangeiros. Este recorte é gesto autoral de Adriano Pedrosa, a visão do outro, em um jogo de pertencimento, ocorreu também, de maneira semelhante na Bienal de 1998, porém não em sua totalidade, mas especificamente no eixo *Arte Contemporânea Brasileira e Roteiros*.

III.2 Edição e prática curatorial

Adriano Pedrosa também foi o editor desta Bienal, e, em *Nota do Editor*, ele explica a proposta gráfica, apresentando ao invés de catálogos, livros. Criticando

catálogos de exposição que “parecem estar sempre restritos à função catalogadora, pálidas cópias do verdadeiro show” (1998b, p. 324), o editor e curador adjunto apresentou livros com textos ensaísticos e obras intercalados, além de publicações realizadas especialmente para os livros, afirmando ainda que estes “estabelecem contaminações entre os quatro segmentos da mostra, desestruturando uma estrutura aparentemente rígida que havíamos construído” (1998b, p. 324). Porém, o fato de serem quatro livros, separados pelos eixos da exposição, nos faz suspeitar que a contaminação entre eles não ocorresse no catálogo dessa maneira, pois são livros separados e com muito conteúdo específico de cada eixo, o entendimento do todo, ou a contaminação entre eles, só pode ocorrer se ler todos os livros e elaborar um pensamento geral.

A mesma preocupação com a edição dos catálogos ocorre em exposições seguintes como *F[r]icciones*, em 2000-01 e posteriormente no Panorama 2009. O resultado são publicações que vão além de simplesmente catalogar as obras expostas, mas que possuem textos que cercam o processo curatorial e obras que aparecem no catálogo como constituintes de uma elaboração do curador, mas que não estavam no espaço expositivo. Em 2009, por exemplo, ele escolheu para o convite da exposição e para a capa do catálogo a obra de Dominique Gonzalez-Foerster, *Double terrain de jeu*, instalada em 2006 no pavilhão de acesso ao MAM-SP (durante a 27ª Bienal), bastando para o curador a presença do registro da obra. Com a mesma problemática, as capas dos livros da XXIV Bienal de São Paulo (o nome internacional foi retirado propositalmente, afinal não fazia mais sentido uma palavra já assimilada pelo público e pela história, segundo os curadores) também é um jogo de presenças e ausências entre territórios como afirma Adriano Pedrosa.

O diálogo entre o local e o internacional era estendido às capas dos quatro livros da exposição. Todos reproduzem “XXIV Bienal” em suas contracapas e “de São Paulo” em suas capas, sobrepostos a paisagens, interiores ou rostos paulistas... (PEDROSA, 2009, p.24)

A citação está no texto do catálogo do Panorama 2009 e reitera a presença de rastros da XXIV Bienal de São Paulo na elaboração da curadoria de 2009. Além da preocupação com os catálogos na questão de território e pertencimento, a

montagem da exposição questiona também afirmações provincianas de nacionalidade nas duas exposições: em 1998, os curadores retiraram a palavra internacional para apresentar uma Bienal nem tão estrangeira, nem tão nacionalista, o objetivo foi encontrar um meio-termo para estabelecer o conceito curatorial que envolvesse todos os países em torno do objeto e da discussão sobre arte e não que o país de origem estivesse sobreposto à obra em si. Mas, em contrapartida, a ilustração das capas com referências paulistas lembra um regionalismo mínimo que está na primeira sala do Panorama de 2009, retomado diante do incômodo do nome oficial, inclinado a afirmar-se por demasia local: Panorama da Arte Brasileira, busca então em artistas estrangeiros obras que tem como referência algo de arte ou cultura brasileira, buscando fugir do provincianismo a que o título conduz, com ressalvas.

Antes de se deter em outra exposição que marca o gesto curatorial de Pedrosa é interessante enfatizar a repercussão da qual a XXIV Bienal de São Paulo favorece: há uma publicação norte-americana recente, editada pela Phaidon, organizada e escrita por Bruce Altshuler³³ que, de 25 exposições consideradas pelo autor como cruciais para que se estabeleça uma história recente das exposições, uma é brasileira. A escolha de Altshuler pela XXIV Bienal de São Paulo de 1998 para compor o livro dá-se pelo caráter inédito da mostra na abertura da história das Bienais de São Paulo para discussões além de simplesmente mostrar artistas importantes de todo o mundo e sim fazer correspondência com o local:

But its more important significance for the exhibition was metaphorical, referring to Brazil having incorporated European and indigenous influences to forge a unique postcolonial culture. The exhibition itself can be seen in a analogous light, as emerging from the Brazilian ingestion of early European and more recent biennial models. (ALTSHULER, 2013, p. 357)³⁴

Percebe-se que o processo estabelecido por Adriano Pedrosa e Paulo Herkenhoff repercutiu para que se buscasse um equilíbrio nas curadorias de Bienais

³³ *Biennials and Beyond: Exhibition that made art history 1962-2002*. Tradução livre: Bienais e além: Exposições que fizeram a história da arte 1962-2002.

³⁴ Em tradução livre: Mas o significado mais importante da exibição foi metafórico, referindo-se ao Brasil ter incorporado influências indígenas e europeias para forjar uma cultura pós-colonial única. A exposição em si pode ser vista de forma análoga, como emergindo da ingestão brasileira de modelos primeiramente europeus e mais recentemente de bienais.

sobre aquilo que representa o local e aquilo que representa o internacional, sem deixá-la com caráter doméstico e sem que a exibição fique deslocada do contexto ao qual está inserida. A mesma preocupação permeia outra exposição apontada por ele como precedente ao Panorama de 2009, realizada no Museu Reina Sofia em 2000-01, em co-curadoria com Ivo Mesquita, *F[r]icciones*.

Partindo do jogo indicado no título: *Ficciones* ou *Fricciones*, ou seja, Ficções ou Fricções, problematizou-se questões de pertencimento ao que seria identificado como arte latino-americana. O jogo do nome reflete as escolhas de capa e contracapa do catálogo da mostra. Na contracapa, uma reprodução da obra do mexicano Miguel Cabrera colocando o questionamento da miscigenação; já na capa do catálogo a reprodução de uma obra do coletivo canadense, *General Idea* composta de pontos de tinta representando inúmeros tons de pele. A exposição apresentou arte na América Latina sem que fosse requisito para a escolha das obras ter sido feitas em terras latino-americanas, levando o questionamento adiante, ao esfacelamento das fronteiras territoriais para a arte, a desnecessária rotulação de um espaço geográfico para que se considere que a arte pertença aquele lugar, da mesma forma como ocorreu geralmente no Panorama 2009.

III.3 Suspensão de fronteiras

Farsites, ocorrida durante o inSite_05, já citada, também questionava-se conteúdos latino-americanos que eram referência para artistas do mundo todo. O projeto InSite é uma plataforma de debates políticos e culturais para procurar caminhos, geralmente contornando a arte pública, para problemas urbanos que envolvem conflitos políticos, sociais, sexuais, financeiros que as cidades possuem em um território conflituoso e emblemático:

É justamente esse canto de mundo onde se tocam os extremos sudoeste dos Estados Unidos e noroeste dos Estados Unidos Mexicanos, e por extensão da América Latina, que tem servido de cenário para a instauração e continuidade do inSITE, mostra internacional de arte na esfera pública. (OLIVEIRA, 2012, p. 12).

A localização desenhada por Luiz Sérgio de Oliveira³⁵ demonstra o cenário político onde está inserido a mostra de arte pública. Em 2005, um dos muitos projetos foi a exibição *Farsites* com curadoria de Adriano Pedrosa, cujas fissuras das cidades foram ponto de partida para estruturar sua mostra, compreendendo que é a partir de uma falha, de uma ruptura, que é possível encontrar o problema e a solução para as mesmas, e através da arte e da mostra pode-se debater sobre o assunto. Alguns artistas que participaram da exibição em 2005 estão presentes também no Panorama 2009. No mesmo livro, o autor afirma que em inSite_05 “o processo de orientação da arte para o domínio público foi definitivamente consolidado [...] cujo projeto curatorial apontava para a realização de projetos em estreita colaboração com as comunidades” (2012, p.13).

A proposta de Adriano Pedrosa, *Farsites*, buscou exibir obras de artistas não só locais ou latino-americanos, mas que de alguma forma buscavam no processo de criação entender e problematizar questões urbanas, de conflitos geográficos, que tratassem, por exemplo, da desigualdade entre os povos. O que avizinharam os trabalhos de arte contemporânea escolhidos pelo curador no espaço expositivo foi o caráter de denúncia de falhas das cidades e dos projetos urbanistas. A partir da falha, da fissura, da crise da cidade moderna, seja ela política, física ou de planejamento, se desencadeiam questões complexas de pertencimento, de engajamentos também para uma arte militante, sem deixar de ser poética, e isso *Farsites* exibiu com obras de artistas que também estavam no Panorama em 2009, como Franz Ackermann, Juan Araujo, Damián Ortega e Jorge Macchi.

Fragments e souvenirs paulistanos, vol.1, exposição promovida pela Galeria Luisa Strina em 2004, para comemorar o aniversário da galeria (30 anos) e da cidade de São Paulo (450 anos) curada por Adriano Pedrosa e citada por ele no catálogo do Panorama 2009 de certa forma também antecede esta última, principalmente na primeira sala, pois a proposta do curador foi elaborar uma exposição coletiva onde artistas de diversas partes do mundo estabeleciam relação em seu processo de trabalho com a cidade de São Paulo. Além disso, para o livro da exposição foram convidados escritores, curadores, ensaístas de diversos lugares que foram convidados a escrever um texto curto que apresentasse a relação deles

³⁵ OLIVEIRA, Luiz Sérgio. InSITE: Práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos. Niterói: Editora da UFF, 2012.

com a cidade em algum momento. Afirma que muitas obras são ressignificadas em diferentes contextos expositivos a fim de potencializar a obra e gerar novos significados:

Nessa sucessão de exposições, há obras que reaparecem em mais de um contexto, operando de forma diferente em distintas situações. Um curador pensa a arte através de obras, e algumas delas tecem um motivo condutor através de seu pensamento [do curador]. (PEDROSA, 2009, p. 32).

Outra exposição em que a marca é o jogo de pertencer ou não, ou de identidade e alteridade, a escala micro para que se construa um conceito que pode atravessar a história tradicional, como o Panorama 2009, *F[r]icciones*, *Farsites* e *Fragmentos...*, a exposição panorâmica da artista Adriana Varejão realizada em 2012-13, no MAM-SP é um devir. Em *História às margens*, título da exposição, o motivo condutor, segundo Pedrosa, é o corpo evidente nas obras de Varejão desde 1991, data da primeira obra presente na exposição. Porém, esse corpo é tratado por ela sempre em medidas de miscigenação, ou seja, em contato com outras culturas, interessado em ser contaminado por outras histórias, de outros lugares, sentir-se estrangeiro. Dessa maneira, suas obras, segundo o curador, “[...] pode-se apontar uma preocupação da artista em expor e conectar histórias marginais, agregando referências históricas, pessoais, literais e ficcionais.” (PEDROSA, 2013, p. 12). Portanto o curador estabeleceu uma relação entre as obras de Adriana Varejão no espaço expositivo seguindo uma ordem cronológica e linear, mas, em alguns momentos o que prevaleceu foi a temática que guiou o motivo do espaço expositivo para avizinhar as obras. A prática da artista gira em torno de temas da história, onde ela usa o corpo para dar tónus às obras e servir de suporte para referências históricas, miscigenações de culturas, eliminação de fronteiras.

A escala micro, geralmente a escala que podemos aproximar Adriano Pedrosa de suas curadorias por esta pesquisa, é um conceito desenvolvido por Paul Ricoeur, termo emprestado da topografia:

A noção de escala é um empréstimo da cartografia, da arquitetura e da óptica. Em cartografia, existe um referente externo, o território que o mapa

representa; além disso, as distâncias medidas pelos mapas de escalas diferentes são comensuráveis segundo relações homotéticas, o que permite falar de redução de um terreno pela colocação em uma determinada escala. Todavia, observamos de uma escala para outra uma mudança do nível de informação em função do nível de organização (RICOEUR, 2007, p. 221).

Segundo o autor, na escala micro (nível de organização) aumenta-se o nível de informação daquela área ou de assunto específico. Afirma que não se trata de ver as coisas maiores ou menores, mas de configurações diferentes e independentes uma da outra, como também uma escolha de acordo com o objetivo ao qual se quer chegar.

Nas exposições de Adriano Pedrosa privilegia-se a visão micro, ou seja, o curador parte do detalhe, do mínimo, como por exemplo, o corpo, no caso da exposição *História às margens*, para então estabelecer um ponto de vista maior, aumentar o nível de informação, ou seja, a partir do corpo abrange-se a miscigenação e um ponto de vista da história da arte na relação com o corpo. O mesmo em *Farsites*, onde o curador parte da fissura, da falha, para abranger problemas maiores da urbanização.

Ricoeur afirma ainda que se a abrangência parte da escala macro, ou seja, tenta abarcar a totalidade, o nível de informação é conseqüentemente menor. Na exposição, se partisse de uma escala macro, como os problemas urbanos (*Farsites*) o nível de informação exibido na mostra seria menor, o público talvez não acessaria a questão principal da falha. O mesmo seria no Panorama 2009, parte do princípio que há estrangeiros em todos os lugares, e busca em detalhes da cultura, da arte brasileira para organizar a mostra e aí sim, chegar ao todo, a questão da nacionalidade, que é muito mais abrangente.

III.4 Proposições “forasteiras”

Adriano Pedrosa também foi co-curador da 27ª Bienal de São Paulo, ao lado de Lisette Lagnado, curadora-chefe, e convidados: Cristina Freire, José Roca, Rosa Martínez e Jochen Volz, em 2006. No processo curatorial desta Bienal foi quando extinguiu-se o segmento de Representações Nacionais, considerado

desnecessário, pois é impossível demonstrar toda ou uma parte da arte de um país somente com um artista. Outras questões relevantes da curadoria de 2006 que serve de investigação sobre o gesto curatorial do objeto de pesquisa foi o programa de residências para artistas estrangeiros, da mesma maneira como foi desenvolvido o programa de residências do Panorama de 2009. Naquela ocasião, com o título de *Como viver junto*, Lisette Lagnado justifica a exclusão do segmento *Representações Nacionais* para que excluísse também a hierarquia, mesmo que implícita, na visibilidade que “artista convidado” adquiria em detrimento do “artista oficial”. Dessa maneira também, “a Bienal ganha autonomia e afirma sua independência institucional, cultural e politicamente. Trata-se de um ‘evento propositor’”. (LAGNADO, 2006, p. 16). Os artistas escolhidos pela equipe curatorial dessa Bienal buscou expor mais de um trabalho, para que houvesse melhor compreensão “da abrangência de sua obra”, segundo a curadora. (2006. p. 16). Ainda, a Bienal de 2006, 27ª edição é um devir em relação àquilo que Adriano Pedrosa havia trabalhado em 2005 em *Farsites*, pois um ano antes ele enunciou uma curadoria que buscou discutir, a partir das falhas de uma urbanização, soluções que a arte tocasse para os problemas citadinos. Em 2006, como co-curador da Bienal está envolvido em um projeto curatorial com circunstâncias semelhantes, o trecho a seguir pode indicar a analogia pretendida:

Operar na dimensão social e dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos são características das práticas artísticas contemporâneas. Chega-se a um impasse conhecido: quando o artista coloca seu talento a serviço do ambiente, participando da configuração da vida cotidiana, qual a diferença residual entre arte e vida, representação e realidade? (LAGNADO, 2006, p. 16)

A escala micro também foi privilegiada. Justamente por ser uma Bienal, onde geralmente parte-se da escala macro, no sentido de pretender abarcar o todo, de contemplar uma parte maior de artistas do mundo todo, o fato da 27ª Bienal e da XXIV Bienal deter-se pelo detalhe e pela organização em menor escala. Em 1998, por exemplo, ao dividir a Bienal em quatro segmentos, cada um deles buscou-se partir de um ponto, de algo menor, como o roteiro, a alteridade, a antropofagia, para então formar o todo, a exibição em si, assim o nível de informação que chegou ao

público foi maior, além de eliminar o nome “internacional” que também sugere algo em macro escala. Na 27ª Bienal não foi diferente, só pelo fato de excluir-se o segmento Representações Nacionais, seria suficiente para afirmar que a escala micro estava sendo privilegiada na curadoria, mas além disso, Lagnado e Pedrosa buscaram diminuir o número de artistas para privilegiar a informação sobre o artista e a obra, aumentando o nível de informação e diminuindo o excesso de artistas na Bienal.

O curador da 31ª edição do Panorama foi também responsável pelo Projeto Pampulha – 2001 a 2004 – como parte de sua atuação como curador no Museu da Pampulha, Belo Horizonte. O projeto, onde estava inserida a Bolsa Pampulha (2003/2004), apesar de exigir em regulamento que os bolsistas mantivessem residência fixa em Belo Horizonte durante um ano o que, segundo ele, “constrangeria inscrições de outros estados”, serviu para otimizar a troca entre os artistas e um equilíbrio em número de locais e “forasteiros” (PEDROSA, 2004, p. 24). Um fato que pode parecer sem importância, mas que demonstra a preocupação de Adriano Pedrosa em tirar qualquer caráter domesticado, no sentido de olhar só para si, para o local, e abranger artistas que pudessem enriquecer a arte contemporânea a partir de Belo Horizonte, mas que não necessariamente trouxesse um olhar mineiro demais, e nem que os artistas selecionados repetissem o seu processo de criação, mas pudessem através da Bolsa desconstruir ou reconstruir um projeto, um olhar, ou por fim uma obra. Segundo o curador, o principal objetivo do Projeto Pampulha foi:

[...] responder às especificidades tão peculiares do edifício, bem como à carência, em Belo Horizonte e no país, de um programa verdadeiramente consistente, rigoroso e independente de arte contemporânea que ficasse alheio aos sabores dos patrocínios, ditados, muitas vezes nefastamente, pelas necessidades mercadológicas. (PEDROSA, 2004, p. 22)

Seu objetivo ao criar o Projeto Pampulha, onde a Bolsa Pampulha está inserida, se assemelha ao que os curadores e também a equipe do MAM-SP fizeram ao tentar transformar cada edição do Panorama da Arte Brasileira em algo mais diversificado e que se destacasse em cenário nacional e internacional, privilegiando

algo de arte contemporânea brasileira. Apesar do tom crítico às exposições por vezes envolvidas demais com as políticas financeiras da instituição, o apontamento realizado por ele indica claramente o que também vem acontecendo com o Panorama: a cada edição bienal (pós-1995) a exibição tenta se desvencilhar dos clichês referentes ao que seja uma exposição panorâmica ou de arte brasileira, além de mudar as políticas de incentivo e motivar a autonomia de cada curador convidado, chegando ao ponto de propositalmente excluir artistas brasileiros quando assume a curadoria da 31ª edição.

III.5 Romper paradigmas

Importante pontuar também a atuação do curador na 12ª Bienal de Istambul, 2011, co-curadoria com Jens Hoffmann. Os curadores quebram paradigmas nesta Bienal, assim como fez o brasileiro no Panorama 2009, na XXIV e na 27ª Bienais de São Paulo. Com particularidades de cada contexto em ambos os casos que participa há fatos singulares que demonstram a busca por provocar ineditismos também como um gesto curatorial. No caso da 12ª Bienal de Istambul foi a primeira vez que ela não foi realizada em um dos espaços clássicos reservados a ela a cada dois anos: a Mesquita da Vitória. E, pela primeira vez, ela se concentrou em um só lugar, e bem peculiar: em dois armazéns do porto de Istambul, estruturados com uma arquitetura simples, novidade se tratando de bienais internacionais³⁶.

É certo que nos anos 2000, as Bienais vêm tentando delinear um caráter mais experimental frente a crises institucionais e negação do espetáculo e do excesso de obras. Porém essa busca de outros dispositivos para acionar os discursos curatoriais e manter o interesse do público e da crítica pelas bienais foi novidade no caso de Istambul. Foi, sobretudo, parte do processo de curadoria desenvolvido por Hoffmann e Pedrosa como resposta às bienais que estão “aprisionadas por aspectos como divulgação dos artistas, estratégias de

³⁶ No mesmo ano, a 8ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, de certa forma ocupou um espaço expositivo semelhante, o cais do porto. Porém, no caso da Bienal do Mercosul ocuparam ainda outros espaços. Já em Istambul, foram ocupados somente os armazéns do porto.

marketing”³⁷. O gesto curatorial também é marca de Hoffmann em relação à busca por criar exposições que produzam rupturas, ou que não somente promovam os trabalhos ou os artistas, mas que criem significados a partir de alguma quebra. Percebe-se que isso aconteceu enquanto o espaço expositivo, conforme já foi visto, mas também em outras peculiaridades, como o título. A exibição intitula-se na 12ª edição, como *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, uma referência dos curadores ao artista que lhes serviu de ponto de partida.

Félix González-Torres costumava nomear suas obras com *Untitled*, ou seja, ‘Sem Título’ e mais uma palavra entre parênteses a qual traz alguma referência sobre a obra, como uma espécie de pista, porém sem a pretensão de ser uma chave decodificadora para a obra. Ativista, em trânsito pelo mundo, o cubano utiliza da arte para questionar modelos políticos, preconceitos, moralismos, problemas sociais, sem desvincular-se da preocupação estética ou visual da obra. Ao intitular uma edição da Bienal como sem título, colocando o nome e a edição que se trata entre parênteses, além de fazer referências a González-Torres, pretende guiar o assunto para si, e não para uma temática específica, a exposição questiona a si e aos modelos de bienais que sobressaem o espetáculo. Importante lembrar que a 12ª Bienal de Istambul é o terceiro projeto em bienal que Adriano participa da curadoria (ao lado da XXIV e da 27ª Bienal de São Paulo). Todas as participações foram em exposições que procuraram questionar alguns preceitos do próprio modelo expositivo, buscando novas maneiras de expor trabalhos em bienais, sem pecar pelo excesso, o que levaria à eliminação de qualquer discurso curatorial.

A mostra foi dividida em cinco grandes blocos, tendo como referência o artista: *Untitled (Passport)*; *Untitled (Ross)*; *Untitled (Death by Gun)*; *Untitled (Abstraction)*; *Untitled (History)*. Cada bloco acionava um campo de temática envolvendo o substantivo em parênteses, buscando que as obras gerassem no contato entre elas atuação para tal substantivo, produzindo novos significados para o percurso entre elas e para a palavra acionada em parênteses. Um exemplo mais específico: em *Untitled (Ross)* os artistas convidados e escolhidos pelos curadores expuseram obras que no espaço expositivo – não necessariamente no processo de

³⁷ Release de exposição da correspondente O Globo, Suzana Velasco. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/famosa-por-seu-carater-experimental-bienal-de-istambul-comeca-sem-titulo-sem-lista-de-artistas-pre-divulgada-sem-catalogo-2697769>, acessado em: maio 2013.

criação – geraram significados que remetiam à obra de mesmo nome produzida em 1991 por González-Torres em homenagem ao companheiro vítima fatal da AIDS: 79,5 kilos de balas, mesmo peso de Ross, corporificado na massa de balas amontoadas e coloridas. Neste bloco da Bienal as obras não fazem referência ao trabalho do artista, até porque em toda a exposição não há nenhuma obra de Félix González-Torres, mas sim envolveram de alguma maneira alguns temas tratados por ele, e isso se evidenciou na expografia. O artista que é referência está presente e ausente na exposição.

Fora destes blocos temáticos estão exposições individuais em entremeios aos blocos citados, em salas de tamanhos diferentes, no corredor de uma mostra coletiva e outra, promovendo o fato da Bienal ser toda em um único lugar pela primeira vez, em Istambul. Os 50 artistas que tiveram mostras individuais traziam questões que poderiam estar em todos os blocos, em relação a eles, ou fazendo oposição de um bloco a outro, criando um jogo de significados para as obras que elas atribuíam um caráter movente, uma espécie de movimento no espaço expositivo da obra, estando em todos ou nenhum lugar ao mesmo tempo através do percurso do espectador.

O fato de Félix González-Torres estar como referência na Bienal de Istambul, porém sem nenhuma obra exposta remete a outro gesto curatorial evidente em Adriano Pedrosa. O jogo de presença e ausência de obras é recorrente no processo curatorial do curador e editor. Em *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, o artista e obras estão como referência ou ponto de partida, ou seja, é possível ceder vários lugares a ela e perceber diversas presenças, por vezes simultânea. A única certeza é de sua ausência no espaço expositivo, uma proposital ausência que é presente, uma contradição possível. Da mesma maneira, em 2009, portanto dois anos antes da Bienal em Istambul, Adriano Pedrosa buscou presentificar no espaço expositivo várias ausências que estão como referências a obras, mas as obras em si estão ausentes. Em movimento contrário, houveram outras obras que considerou parte da exposição, porém somente no catálogo ou convite da exposição, como o caso já citado da obra de Dominique Gonzalez-Foerster, *Double terrain de jeu*, que pertenceu ao Panorama somente como capa do catálogo e convite da mostra.

Além da problemática envolvendo os rumos recentes do modelo Bienal, os curadores trataram de questões de temas urgentes envolvendo as cidades, os limites das fronteiras, sejam políticas, territoriais, sociais, sexuais ou morais. Nota-se que uma característica visual e estética perpassa toda a exposição: foram operados como arquivo, como um território movente de memórias acionadas pela arte, questionando a si (modelo de exposição) e a questões contemporâneas da relação do sujeito com o mundo, tendo como motivo condutor os trabalhos de González-Torres.

Michel Foucault, em *A arqueologia do Saber*, busca compreender de que maneira garante-se a positividade de um discurso, ou seja, aquilo que faz com que o discurso acione algo e estabeleça então uma rede de poderes e saberes. Em arquivo, o caráter discursivo garante que algo seja disposto em uma rede de relações e acionem problemáticas, como no caso de uma exposição. Para Foucault, o arquivo possui seu caráter discursivo quando há duas forças equivalentes em ação, que ele chama de *a priori* histórico (da positividade) e *a priori* formal (da formalização). O caráter movente da 12ª Bienal de Istambul está justamente no trânsito dos *a prioris* que foi estabelecido quando montada a expografia da exposição, incluindo o processo curatorial. Segundo Foucault,

(...) o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva: ora, essas regras não se impõem do exterior aos elementos que elas correlacionam; estão inseridas no que ligam; e se modificam com o menor dentre eles, os modificam, e com eles se transformam em certos limiares decisivos (FOUCAULT, 2005, p. 145).

Para Foucault o *a priori* histórico seria a “condição de realidade para enunciados”, um conjunto transformável, o desempenho de uma forma de positividade que define um campo mutante e mutável, onde se realizam, por exemplo, translações de conceitos, jogos polêmicos e de condições de exercício da função enunciativa. “O *a priori* tem que dar conta do fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho”. (FOUCAULT, 2005, p.144).

Na 12ª Bienal de Istambul, assim como no Panorama 2009, XXIV e 27ª Bienal de São Paulo, por exemplo, percebe-se claramente o sentido mutável das mostras e

como elas agem em um jogo de poderes e saberes, quebrando paradigmas e defendendo uma ligação entre aquilo que faz seu sentido em um plano histórico e aquilo que é proposto no espaço físico-institucional. O *a priori* histórico é o discurso singular que age em auto-análise no caso das exposições curadas por Adriano Pedrosa, assim, o curador é o agente que rege o arquivo nesse sistema. O *a priori* formal é o corpo que se dá a esse discurso, promovendo o percurso expográfico. Se a relação entre os dois *a prioris* se estabelece, ou seja, eles são complementares e equivalentes então a exposição reverbera sentidos, promove o entendimento, não é gratuita e somente espetáculo, não é uma “massa amorfa”, como nas palavras de Foucault:

Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam aos simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas (FOUCAULT, 2005, p. 147).

Em uma metáfora sobre rearranjos notáveis pelo olhar, comparado a estrelas, Michel Foucault explica o que faz saltar aos olhos e por qual motivo. Através de operações com arquivos, ou seja, provocando descontinuidades em narrativas cronológicas, por exemplo, as obras arranjadas em uma exposição, é possível que o público seja provocado ao entendimento, a operação estética graças a organização curatorial e as “relações múltiplas” que Foucault se refere. Os gestos curatoriais são evidentes marcas destes fios condutores que cercam as obras e não façam a exposição parecer “massa amorfa”.

III.6 Residências artísticas como operação conceitual

Resta ainda explorar outro indício de gesto curatorial. Como citado pelo curador no catálogo do Panorama em 2009, o programa de Residências já era uma

experiência sua, que lhe serviu de referência, quando, em 2006, ele estabeleceu este programa de Residência durante a Bienal *Como viver junto*, coordenado por Marcos Moraes. Naquele momento, o intuito de realizar um programa de residências também se destinava a artistas estrangeiros, cuja proposta era “conferir uma extensão geográfica ao projeto.” (LAGNADO, 2006, p. 16). A extensão temporal estava presente, quando, pela primeira vez, aquela Bienal promoveu seminários para provocar um debate sobre os conteúdos simbólicos envolvidos na mostra, como também para divulgá-la, que se iniciaram meses antes da exibição.

No total, dez artistas estrangeiros participaram do programa de Residência Artística da Bienal de 2006, para tomar contato com a imagem, cultura e povo brasileiro resolvendo questões de vivência de suas experiências com as descobertas de Brasil, algo que fosse concomitante e resultasse em obras inéditas expostas pela primeira vez na 27ª Bienal. Algo semelhante ao que ocorreram três anos depois com o programa de Residências proposto e organizado pelo curador para a 31ª edição do Panorama da Arte Brasileira, em parceria com a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Nove artistas estrangeiros foram convidados para passar algum tempo em São Paulo, porém não com o objetivo final ou principal realizar a obra para a exposição, mas desenvolverem um processo ou outro complementar à exposição, segundo o curador: “para iniciarem (ou não) uma história por aqui. É desse modo que o segmento expositivo – a mostra no MAM – se complementa com as residências, sem que o segundo seja um meio para o primeiro” (PEDROSA, 2009, p. 34).

As duas residências (durante a 27ª Bienal de São Paulo e durante o Panorama da Arte Brasileira) motivaram a experiência estrangeira em solo brasileiro, e, de certa forma os programas de residência foram criados esperando que a vivência dos artistas fosse um meio e não um fim para a exposição, como complementar a elas, sugere-se como aproximação entre os dois projetos. As duas edições das Bienais de São Paulo resgatadas em breves palavras nesta pesquisa, apontando características dos discursos curatoriais podem ser marcas no gesto curatorial de Adriano Pedrosa.

Há outros pontos das experiências de Adriano como curador, relatadas neste texto que possuem rastros ou devires para serem aproximados do Panorama

da Arte Brasileira de 2009, tão polêmico antes da abertura³⁸. *F[r]icciones* talvez se aproxime mais do enunciado que se estabeleceu em 2009, por tratar também de obras de diversas partes do mundo aproximando de alguma maneira questões acerca de América Latina, onde a nacionalidade é questão mais ampla.

Resta ainda considerar que se há um único gesto curatorial de Adriano Pedrosa este não é unilateral, mas sim multifacetado, porém que pode ser centralizado em duas questões: um. a preocupação de que a exposição não deve finalizar por si, e que o catálogo é um meio ao qual a exposição deve continuar existindo e não apenas o relatório ou inventário de uma exposição que se passou; dois. a questão de nacionalidade (não apenas brasileira, mas qualquer afirmação de nacionalidade e simbolismo) gera novos significados para as obras escolhidas em cada exposição, não afim de esgotar o assunto, mas de conceituá-lo e problematizá-lo com o objetivo de promover a reflexão do público não somente na assimilação dos significados das obras em si, mas na relação entre as obras e o discurso pretendido, sem fugir do objeto.

³⁸ Adriano Pedrosa indica no catálogo toda a polêmica circulada principalmente pela internet a respeito de sua proposital exclusão de artistas brasileiros. A partir de um artigo do Fábio Cypriano publicado na Folha de S. Paulo (20 março, 2009) e reproduzido no site Canal Contemporâneo teve, segundo Adriano Pedrosa, “9.834 palavras de comentário, a maioria deles negativos”. Depois da abertura da exposição, Adriano notou que foi adicionado somente um comentário de 75 palavras. (PEDROSA, 2009, nota 1, p.36).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP tem construído seus pilares conceituais através de convites a curadores que elaboram exposições com fios condutores que transcendem o tempo a que estão inseridas, possibilitando decorrentes pesquisas em torno das mesmas. O Panorama da Arte Brasileira, conforme analisado no primeiro capítulo, é um destes pilares transformantes e transformadores do museu, cada vez mais envolvido com a arte contemporânea.

A exibição de 2009 do Panorama, conforme analisado no capítulo II, foi escolhida como objeto desta pesquisa em partes por ter como curador Adriano Pedrosa e em partes por ser culminante de um processo descentralizador e questionador que o Panorama vinha adquirindo no novo milênio. Este processo refere-se a questões de identidade com eliminação de fronteiras, perguntando inclusive se o valor da arte depende da origem do artista ou obra, apresentando finalmente uma exposição com olhar crítico e delimitado de um Brasil visto por estrangeiros baseado no construtivismo brasileiro, no milagre do progresso arquitetônico totalmente envolvido com a arte de um período específico: anos 50, 60 e 70 reverberado em artistas contemporâneos de diversos países, que, em poucos momentos discutem questões cruciais para um país em desenvolvimento ainda,

como a realidade moral, financeira, social e política do que afinal era o objeto deles, o nosso país. Conclui-se assim que a matéria expográfica da exibição foi construída levantando novos questionamentos e contribuindo para acrescer a produção bibliográfica de exposições contemporâneas realizadas em língua portuguesa.

No terceiro capítulo procurou-se no conceito de autoria justificar ainda mais a escolha pelo Panorama de 2009 através de uma análise comparativa de outras exposições de Adriano Pedrosa, tanto realizada no Brasil quanto em galerias e museus de outros países. Dessa maneira, o gesto curatorial do Adriano Pedrosa reforçou aqueles indicados quando analisou-se especificamente o Panorama.

A utilização de filósofos como Michel Foucault, Giorgio Agamben e Jacques Derrida foram importantes para detalhar como a curadoria é um campo de conhecimento singular, porém detentor de múltiplas disciplinas e os modos de ver são complementares aos modos de exibir a arte, onde a filosofia e os estudos em estética contribuem para indicar novas possibilidades de investigação, que foram direcionadas na pesquisa a cena expositiva, matéria expográfica e gesto curatorial, motivos que contornaram conceitos como arquivo, rastro, reminiscência, dispositivo, autoria e gesto. Objetivos iniciais que foram alcançados através de uma pesquisa aprofundada nos catálogos de exposições e em autores que também escrevem e operam no campo da curadoria, como Lisette Lagnado, Tadeu Chiarelli, Adriano Pedrosa, Olu Oguibe, Katharina Hegewisch e Jean-Marc Poinot.

A literatura também contribui efetivamente para qualquer aquisição de conhecimento. Nesta pesquisa foi explorada a relação da escritora Clarice Lispector e Adriano Pedrosa no âmbito dos questionamentos sobre pertencimento e a significação envolvida baseada em um pertencimento simbólico, muito além do territorialismo que a palavra nação pode suscitar. Além disso, uma das obras descritas no capítulo II é vista nesta pesquisa com referência apontada ao romantismo de Gonçalves Dias. Além do mais, toda a referência a que o Panorama perpassa, como o concretismo, a literatura está mais que ligada, além de ser sempre um prazer literário encontrar similitudes entre as diversas artes.

A partir de leitura sobre arquivo e rastro em Foucault percebe-se que o campo de abrangência para a leitura de exposições a partir da curadoria e de outros textos

do autor pode ser aprofundado. Considerando o espaço expositivo um lugar, a pesquisa propicia ainda outra leitura deste espaço a partir do texto *Outros Espaços*³⁹ do mesmo autor. Considera ele no texto em questão que a relação do lugar com o tempo ocorre através de um jogo entre utopia e heterotopia, principalmente por suas *diferencias*. Apesar de a conferência ter sido proferida nos anos 1960, parece pertencer ao século XXI pela atualidade das palavras. Logo no primeiro parágrafo o filósofo afirma que a questão primordial do século XX é o espaço. “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso.” (2006, p. 414). Se nos anos de 1960 a justaposição e o disperso eram questões envolventes de um espaço e tempo para construir história, hoje com sobra de margem poderia potencializar em mil vezes esta afirmação.

Desta maneira, observar o espaço no “entrecruzamento fatal com o tempo” é considerar que o posicionamento é definido pelas relações de vizinhança e de posicionamento diante de elementos do cotidiano. O autor afirma ainda que a inquietação com o espaço é maior que o tempo, “o tempo só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço.” (2006, p.416). Mas, o que é tempo para o filósofo?

Talvez seja um questionamento para outra pesquisa, mas a relação de um tempo considerado inserido na história e um espaço considerado em relação a vizinhança e posicionamento é possível delinear a partir do texto em questão exemplificando com a 31ª edição do Panorama da Arte Brasileira. Os exemplos apresentados por Foucault cercam as noções de espaço na Idade Média, na literatura e enfim chega-se aos conceitos de utopia e heterotopia, brevemente propiciados como consideração final na aproximação com a exposição que é objeto desta pesquisa.

Considera sua análise a partir de espaços de fora que são lugares que tem a propriedade de estar dentre todos os lugares, que o autor nomeia a todo o momento de posicionamento, que, segundo ele, são de dois tipos: utopias (posicionamento sem lugar real, essencialmente irreal) e heterotopias (lugares reais descritos no

³⁹ FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. In.: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Col. Ditos e Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. A conferência foi realizada em 14 março de 1967, mas o autor só autorizou a publicação em 1984.

interior das sociedades – utopias efetivamente realizadas). Focando o pensamento em heterotopias, as propriedades que Foucault cerca o conceito são

Espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2006, p.418)

Certamente há um posicionamento (ou lugar) que habita entre utopia e heterotopia, que seria o espelho. Segundo Michel Foucault há o espaço irreal e virtual do reflexo, lugar que se está ausente – a utopia, mas há também o fato do espelho enquanto objeto existir fisicamente e absolutamente real – a heterotopia. Fora este caso intermediário, todos os outros posicionamentos que existiram ou vão existir infinitamente no universo são utópicos ou heterotópicos, segundo o filósofo. Os últimos ainda são classificados em dois grandes tipos: de crise e crônicas.

As heterotopias de crise referem-se àquelas em que, por princípio primeiro, há acumulação de tempos, e por conta disso, estão em estado de crise, como cemitérios (antigamente ficavam em espaços privilegiados na urbe e cada vez mais estão sendo deslocados para as margens da cidade). Quando a heterotopia não desapareceu por completo ainda, segundo Foucault ela se modifica e passa de heterotopia de crise para heterotopia de desvio, como museus e bibliotecas. Há, além disso, princípios descritivos de qualquer heterotopia. Detém-se, como considerações finais de uma pesquisa já extensa, o esforço em exemplificar dois destes princípios com o Panorama da Arte Brasileira de 2009. Trata-se, na obra de Foucault sobre o terceiro e quarto princípios. (2006, p.421 e 422)

O espaço expositivo é uma heterotopia, pois é um lugar real inserido em uma sociedade que tem ligação com outros posicionamentos que garantem o funcionamento do meio ao qual está inserido. Geralmente o espaço expositivo está ligado primeiramente a uma galeria, museu, centro cultural, por exemplo, que também são heterotopias, no caso do museu como afirmado por Foucault uma heterotopia de crise, mas que considera-se de desvio pois vem sobrevivendo ao acúmulo de tempo de maneira a modificar-se de acordo com novos rearranjos de

posicionamentos heterotópicos. O Museu de Arte Moderna de São Paulo, que abriga o Panorama da Arte Brasileira, conforme visto no capítulo I é uma heterotopia de desvio. Dentro desta, enquanto paredes vazias, o espaço expositivo é um posicionamento que estabelece relação com a vizinhança (outros espaços do museu). Porém, quando aciona uma exposição, quando as paredes recebem obras montadas de acordo com um fio condutor curatorial, a heterotopia muda de lugar e ativa outros princípios, principalmente aqueles descritos por Foucault como terceiro e quarto princípios.

Terceiro princípio. A heterotopia tem o poder de justapor em só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis (...) Quarto princípio. As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias. (FOUCAULT, 2006, p. 421)

A justaposição de vários lugares é uma das descrições de um espaço expositivo afinal se opera naquele espaço diversas paredes falsas para colocação de obras, além disso, abriga também texto e imagens avizinhas, além de outros itens da instituição como faixas de distanciamento, etiquetas, avisos de cuidados com comidas e bebidas, *flashes* em máquinas fotográficas, extintores e saídas de emergência, enfim tudo aparentemente incompatível convivendo em um mesmo espaço de arte contemporânea. Além disso, os espaços a que se refere são aqueles da obra em si, cada obra possui seu lugar, seu posicionamento e no espaço expositivo, lugar de muitas exposições e modificações, cada exibição abriga em si uma parcela considerável de diversos espaços. Portanto, seguindo o quarto princípio o espaço expositivo claramente é também um espaço heterocrônico, pois habita em si diversos tempos.

Não somente pelo fato de se acumular edições de Panorama da Arte Brasileira, mas o espaço expositivo do MAM-SP abriga heterocronias em cada mostra realizada, há sobrevivências de mostras anteriores, mas há também a diversidade do próprio tempo de duração da exposição e suas diversas fases, ocupadas por diversos públicos. Por exemplo, o dia de abertura, geralmente

frequentado por curadores, artistas, jornalistas, autoridades, personalidades envolvidas no meio, e o dia de mediação para uma turma de crianças de uma escola. Os tempos e espaços envolvidos serão operados de maneira diferente, mas certamente posicionados de acordo com os princípios de uma heterotopia, outra forma de operar um espaço expositivo, além de arquivo, rastro, dispositivo, micro-escala e gesto autoral, utilizados nesta pesquisa. Um pensamento incentivado para futuros aprofundamentos por estas palavras finais do texto dissertativo, já muito alongado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALTSHULER, Bruce. ***Biennials and Beyond – Exhibitions that made art history***. New York: Phaidon, 2013.

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BUENO, Guilherme; REZENDE, Renato. **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2ªEd. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COSTA, Luiz Cláudio. **Poéticas do arquivo: dispositivos de coleção na arte contemporânea**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Cláudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução: Luis Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta; trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Coleção Ditos e Escritos: v.III. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. Org. Manoel Barros da Motta; trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Coleção Ditos e Escritos: vol.IV. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Histórias de Antropofagia**. Editor: Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 1998a.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros**. Editor: Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 1998b.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira – Um e/entre outro/s**. Editor: Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 1998c.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Representações Nacionais**. Editor: Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 1998d.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto**. Editores: Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo, 1920-2010 genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

GUIMARÃES, Tamar. **A man called love: Reading Xavier**. Londres: Capacete Produções e Forlaget * [asterisk]. 2010.

HEGEWISCH, Katharina. **Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações**. Trad. Marisa Flório Cesar. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, 2006.

HOFFMANN, Jens. **A exposição como trabalho de arte**. Rio de Janeiro: Concinnitas. Ano 5, número 6, julho 2004.

HOFFMANN, Jens; FUNDACIÓN LA LLAMA (assoc.) **PULGAR 12**. Caracas, Venezuela, 2004. Catálogo de publicação ocasional.

HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

INSTITUTO ARTE NA ESCOLA. **Crítica e Curadoria nas Artes Plásticas**. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006. (DVDteca Arte na Escola. Ano de Produção: 1999 Tipo: Entrevistas. 29').

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LAGNADO, Lisette. **Curadoria e autoria**. São Paulo: Fundação Itaú Cultural, 2001.

MESQUITA, Ivo. **Cartographies**. In *Cartographies: José Bedia, Germán Botero, Marta María Pérez Bravo*. 13-61. Exh. cat., Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.

MOSTRA DA GRAVURA, 12. **Marcas do corpo, dobras da alma**. Curitiba: Petrobrás, 2000.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Bolsa Pampulha 2003-2004**. Organização Rodrigo Moura. Belo Horizonte: MAP, 2004.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (instituição). **Adriana Varejão: história às margens**. Curadoria: Adriano Pedrosa. São Paulo: mam, 2013.

_____. **Grupos de Estudos de Curadoria**. São Paulo: mam, 2003.

_____. **Panorama da Arte Brasileira, 1995.** Curadoria: Ivo Mesquita. São Paulo: **mam**, 1996.

_____. **Panorama da Arte Brasileira, 1997.** Curadoria: Tadeu Chiarelli. São Paulo: **mam**, 1998.

_____. **Panorama da Arte Brasileira, 1999.** Curadoria: Tadeu Chiarelli. São Paulo: **mam**, 2000.

_____. **Panorama da Arte Brasileira, 2001.** Curadoria: Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende. São Paulo: **mam**, 2002.

_____. **Panorama da Arte Brasileira 2003. (DESARRUMADO). 19 DESARRANJOS.** Curadoria: Gerardo Mosquera. São Paulo: **mam**, 2004.

_____. **Panorama da Arte Brasileira 2005. ENTRE GRITANDO.** Curadoria: Felipe Chaimovich. São Paulo: **mam**, 2006.

_____. **Panorama da Arte Brasileira 2007. CONTRADITÓRIO.** Curadoria: Moacir dos Anjos. São Paulo: **mam**, 2008.

_____. **Panorama dos Panoramas.** Curadoria: Ricardo Resende. São Paulo: **mam**, 2008.

_____. **Panorama da Arte Brasileira 2009. Mamõyguara Opá Mamõ Pupé.** Curadoria: Adriano Pedrosa. São Paulo: **mam**, 2010.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria.** Trad. Ana Resende. São Paulo: BEI Editora, 2010.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. **inSITE: Práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos**. Niterói: Editora da UFF, 2012.

OGUIBE, Olu. **O fardo da curadoria**. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 5, n.6, 2004.

PEDROSA, Adriano. **Rosângela Rennó**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002. Catálogo de Exposição.

PEDROSA, Adriano (org.). **Fragmentos e souvenirs paulistanos**. São Paulo: Galeria Luisa Strina. Vol. I. 2004.

PEDROSA, Adriano; HOFFMANN, Jens. **F[R]ICCIONES**. Barcelona: Museo Reina Sofia, 2001.

PUGLIESE, Vera. **A história da arte como montagem de tempos anacrônicos**. In.: Camila Aparecida Braga Oliveira; Helena Miranda Mollo; Virgínia Albuquerque de Castro Buarque (orgs). *Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual*. Ouro Preto: EdUFOP, 2011.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 220-238.

RUPP, Bettina. **Curadorias na Arte Contemporânea: Precursores, conceitos e relações com o campo artístico**. Dissertação. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

APÊNDICE. Trajetória profissional de Adriano Pedrosa

1998. *XXIV Bienal de São Paulo*. Curadoria adjunta com Paulo Herkenhoff. Pavilhão da Bienal, São Paulo. *

1999. *Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo*. Com Lisette Lagnado e Ivo Mesquita. Fundação Bienal de São Paulo.

1999. *Valeska Soares: Ponto de Fuga/Desaparecimento*. Com Vik Muniz. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.

2000. *Marcas do corpo, dobras da alma*. Organização da publicação com Paulo Herkenhoff. XII Mostra da Gravura de Curitiba.

2000-01. *F[r]icciones*, Museo Reina Sofia. Madrid, Espanha. *

2001. Organização do ciclo de debates *Biennial Panels*. Arco, Madrid.

2001-03. Curador-chefe e concepção do Projeto Pampulha. Museu da Pampulha. Belo Horizonte, Minas Gerais. *

2001-atualmente. Curador da Coleção privada de Luiz Augusto Teixeira de Freitas.

2002. *Rosângela Rennó*. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, Minas Gerais.

2002-atualmente. Curador da Coleção Madeira Corporate Services. Funchal, Portugal.

2002-03. *Beatriz Milhazes – Mares do Sul*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

2003. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

2003-04. *A nova geometria*. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

2004. *Fragmentos e souvenirs paulistanos, vol. I*. Galeria Luisa Strina, São Paulo. *

2004. *Carlos Garaicoa: La misura di quase tutte le cose*. Com Lorenzo Fusi e Orlando Hernandez. Palazzo delle papesse, Itália.

2005. Fez parte do júri do prêmio Hugo Boss Guggenheim, Nova York.

2005. *Farsites: Urban crisis and domestic symptoms in recent contemporary art*. San Diego Museum of Art e Centro Cultural Tijuana, 2005. *

2006. *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*. Co-curadoria com Lisette Lagnado. Pavilhão da Bienal, São Paulo. *

2007. *Desenho é um Verbo*. Exposição baseada na Coleção Madeira Corporate Services. Galeria Porta 33. Funchal, Portugal.

2007. *Marepe*. Com Jens Hoffmann. Holzwarth Publications, Alemanha.

2008. *Desenhos Estranhos*. Exposição baseada na Coleção Madeira Corporate Services. Galeria Porta 33. Funchal, Portugal.

2009. *Desenhos A-Z*. Exposição panorâmica da Coleção Madeira Corporate Services. Museu da Cidade. Lisboa, Portugal.

2009. *31º Panorama da Arte Brasileira: Mamoyguara Opá Mamõ Pupé*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo. *

2009. *O jovem Leonilson: Desenhos (1974-1982)*. Galeria Luisa Strina, São Paulo.

2009. Diretor Artístico da 2ª Trienal Poli/Gráfica de San Juan, Porto Rico.

2010-atualmente. Concepção e direção do Programa Independente da Escola São Paulo – PIESP.

2010. Curador de uma seção na 7ª edição da *Zona Maco Sur*, Zona Maco. Cidade do México.

2011. *Untitled (12th Istanbul Biennial)*. Co-curadoria com Jens Hoffmann. Armazéns do porto de Istambul, Turquia. *

2011-12. *En Obras, Arte y Arquitectura na Coleção Teixeira de Freitas*. Espacio de las Artes. Tenerife, Ilhas Canárias.

2012. *Não tenha medo do seu corpo*. Individual de Ernesto Neto. Galeria Fortes Vilaça e Galpão Fortes Vilaça, São Paulo.

2012. *PIESP-Exposição*. Instituto Cervantes, São Paulo.

2012-13. *História às margens*. Individual de Adriana Varejão. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *

2012. Texto publicado em *The Exhibitionist: A Journal for Exhibition Making*, editado por Jens Hoffmann. *The centrality of the peripheral biennial*. nº6. Junho 2012.

2013. *Open Cube*. White Cube Mason's Yard, Londres.

2013. *Frieze Masters*, seção Spotlight. Participação com projeto solo de *Anna Maria Maiolino* pela Galeria Millan (São Paulo). Regent's Park, Londres.

2014. *Artevida*. Com Rodrigo Moura. Parque Lage, Biblioteca Estadual, Casa França Brasil e Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

2014. *Leonilson: Truth, Fiction*. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

2014. *Rivane Neuenschwander: mal-entendidos*. Museu de Arte Moderna, São Paulo.

*** Comentadas parcialmente no texto dissertativo.**