



**A noção de artistas-curadores na
33ª Bienal de São Paulo: os artistas
em histórica negociação com as
instituições culturais**

*La noción de artistas-curadores en la 33ª
Bienal de São Paulo: los artistas
en histórica negociación
con las instituciones culturales*

*The idea of artists-curators at the 33rd
Bienal de São Paulo: artists in historical
negotiation with cultural institutions*

Carolina Ruoso

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. carol@ruoso.com

Rita Lages Rodrigues

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. ritalagesrodrigues@gmail.com

Daniela Fernandes Barborá

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. danielalfbarbosa@gmail.com

Luise Soares Pereira de Souza

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. luise.soares@gmail.com

Luíza Bernardes de Matos Marcolino¹

UFMG, Belo Horizonte, Brasil. luizabmmarcolino@gmail.com

¹ Este artigo foi desenvolvido em processo de construção coletiva, posto que a pesquisa Teorias e Metodologias em Curadoria de Exposições tem perfil colaborativo. O artigo é resultado de um processo de pesquisa de campo realizado por todas as autoras na 33ª Bienal de São Paulo, as autoras realizaram uma primeira visita que durou dois dias [8h – 19h], realizamos conversas com os artistas-curadores e com o curador da Bienal Gabriel Perez-Barreiro. Depois, algumas das pesquisadoras retornaram à Bienal em novembro. Todo o processo da pesquisa, da investigação à análise, é colaborativo, assim como, o artigo que foi desenvolvido em co-autoria.

Resumo

Neste artigo, situamos na História da Arte o debate artista-curador, a partir dos acontecimentos em torno da proposta de criação de um Museu de Artistas Vivos na França para então abordamos como, em meados do século XX, com o nascimento da profissão de curador de exposições, os artistas passam a questionar o papel do curador como mediador entre artistas e público. Com essa apresentação histórica sobre a presença de tal debate nos mundos da arte, pretendemos situar a perspectiva apresentada na curadoria da 33ª Bienal de São Paulo ao longo dessa relação entre os artistas e as instituições culturais, em especial os museus de arte. Uma vez que este artigo integra uma pesquisa mais ampla a respeito de teorias e metodologias de curadoria de exposição, aprofundaremos nossa reflexão a respeito das definições que circularam na imprensa nacional e internacional a respeito do modelo proposto por Gabriel Pérez-Barreiro. A reflexão foi feita a partir deste corpus documental. Não foram abordados somente os textos da assessoria de comunicação, mas também conteúdo elaborado para as redes sociais, textos de catálogos e o material educativo produzidos pela equipe da 33ª Bienal de São Paulo, assim como as reportagens, matérias de jornalismo cultural e textos de crítica de arte que circularam nacional e internacionalmente sobre a exposição. Para desenvolver essa análise temos como referência o pensamento de Howard Becker, Jérôme Glicenstein, J. Pedro Lorente, entre outros autores.

Palavras-Chave: Artista-curador. Curador-facilitador. História da Curadoria de Exposições. História das Exposições e Bienais de Arte.

Resumen

En este artículo situamos en la Historia del Arte el debate entre artista – curador, en primer lugar, a partir de los acontecimientos alrededor de la propuesta de creación de un Museo de Artistas Vivos en Francia, y posteriormente abordamos cómo, a mediados del siglo XX con el nacimiento de la profesión de curador de exposiciones, los artistas pasan a cuestionar el papel del curador como mediador entre artistas y público. Con esta presentación histórica sobre la presencia de este debate en los mundos del arte, pretendemos situar la perspectiva presentada en la curaduría de la 33ª Bienal de São Paulo a lo largo de esa relación entre los artistas y las instituciones culturales, en especial los museos de arte. Ya que este artículo hace parte de una investigación más amplia sobre teorías y metodologías de curaduría de exposiciones, profundizaremos en nuestra reflexión respecto a las definiciones que circularon en la prensa nacional e internacional respecto al modelo propuesto por Gabriel Pérez-Barreiro. La reflexión fue realizada a partir de este conjunto documental. Fueron abordados no solamente los textos de la asesoría de comunicación, sino también contenido elaborado para las redes sociales, textos de catálogos y el material educativo, todos estos producidos por el equipo de la 33ª Bienal de São Paulo; así como los reportajes, las noticias de

prensa cultural y los textos de crítica que circularon nacional e internacionalmente sobre la exposición. Para desarrollar este análisis, tuvimos como referencia el pensamiento de Howard Becker, Jérôme Glicenstein, J. Pedro Lorente, entre otros autores.

Palabras-Clave: Artista – curador. Curador – facilitador. Historia de la curaduría de Exposiciones. Historia de las Exposiciones y Bienales de Arte

Abstract

In this paper we lay the debate between artist and curator in the framework of Art history: firstly based on the events stemming from the proposal for the creation of a Museum of Live Artists in France, and then on how, in the middle of the XX century, with the origin of the profession of the exhibition curator, the artists start to question the role of the curator as a mediator between artists and the public. With this historical presentation on the presence of this debate in the art worlds, we intend to situate the perspective presented in the curatorship of the 33rd Bienal de São Paulo along the relationship between artists and the cultural institutions, especially the art museums. As this paper is part of a broader research on theories and methodologies of exhibition curatorship, we develop further our discussion on the definitions that were found in the national and international press on the model proposed by Gabriel Pérez-Barreiro. This analysis was done based on this documentary corpus. Not only have we approached the textual content published by the organization of 33ª Bienal de São Paulo, but also articles from cultural journalism sources and art critics that went through the national and international medias. To develop this analysis, we have as reference Howard Becker, Jérôme Glicenstein, J. Pedro Lorente, among others.

Keywords: *artist-curator, curator-facilitator, history of exhibition curatorship, history of exhibitions, art biennials*

INTRODUÇÃO

Os processos de musealização da arte nos tempos atuais precisam considerar as relações entre públicos, artistas e a História da Arte, de acordo com Elisa Noronha de Nascimento (2015). Segundo a autora, a História da Arte não deve ser o pensamento hegemônico na construção dos critérios de valorização dos bens culturais enquanto patrimônios locais, nacionais ou internacionais. A Museologia investiga, portanto, as metodologias de trabalho das memórias, entre as quais, as curadorias de exposição, e assim se interessa por compreender o papel dos artistas enquanto curadores de exposições uma vez que a participação dos mesmos orienta a respeito dos processos de musealização contemporâneos. Consequentemente, para a História da Arte, faz-se necessário desenvolver pesquisas sobre a história das exposições com foco na atuação dos curadores para que possamos compreender como, ao longo do tempo, nos mundos das artes, aconteceram as negociações entre artistas e instituições culturais, artistas e curadores, entre outros profissionais que atuam como membros cooperadores nos mundos da arte.

Esta pesquisa acontece em âmbito interdisciplinar, aproximando perspectivas da Museologia e da História da Arte, e este estudo de caso sobre a experiência

da 33ª Bienal de São Paulo faz parte de uma pesquisa mais abrangente sobre Teorias e Metodologias de Curadorias de Exposição² composta por quatro linhas de investigação: 1. História das exposições, curadorias; 2. Redes de curadores de exposições no Brasil³, processos formativos; 3. Estudo de caso, 33ª Bienal de SP e; 4. Metodologias participativas em curadoria de exposição.

MUSEUS DOS ARTISTAS VIVOS: O PAPEL HISTÓRICO

DOS ARTISTAS NA MUSEALIZAÇÃO

Para compreendermos a construção do termo artista-curador, decidimos trazer para este artigo uma reflexão a respeito da relação dos artistas com as instituições culturais, uma abordagem da História Cultural e Social da Arte que nos permitirá analisar a importância do papel dos artistas como mobilizadores das ações de musealização ao longo da história da modernidade. Até o século XIX, os processos de colecionamento de bens culturais, entre eles as peças artísticas, eram especialmente dedicados aos artistas já consagrados, que conquistavam um lugar no Louvre somente após a morte. O Louvre aqui representará este lugar de negociação dos mundos da arte, estruturado através do diálogo entre a direção do museu e as diferentes demandas dos artistas que frequentam as salas de exposição e os artistas que participam do Salão⁴. De acordo com Claire Dupin de Beyssat (2017), o Museu do Louvre exercitou o

² Pesquisa com financiamento do edital 11/2017 ADRC - Programa Institucional de Auxílio à Pesquisa de Docentes Recém-Contratados ou Recém-Doutorados da Universidade Federal de Minas Gerais. E esta pesquisa está vinculada ao Grupo de pesquisa ESTOPIIM da UFMG, Núcleo de estudos interdisciplinares do Patrimônio Cultural.

³ Agradecemos ao Gabriel Perez-Barreiro, todos os artistas-curadores e equipe da 33ª Bienal de São Paulo, pela generosa disponibilidade para o diálogo e pela colaboração prestada à todas nós pesquisadoras deste projeto.

⁴ A nomeação Salão de Artes faz referência ao *Salon carré*, o Salão quadrado ou a Grande Galeria no Louvre, construída por Le Vau, na ala leste da Grande Galeria, em 1661. O Salão de Artes é uma exposição realizada sazonalmente e que acontece por tempo determinado. A seleção das obras que integram a exposição acontece através de uma comissão de jurados, atualmente são curadores de arte. A função social de um Salão de Arte é comunicar à sociedade a produção contemporânea e integrar os artistas aos mundos da arte.

diálogo com os artistas, em primeiro lugar, por possuir na sua missão um compromisso com a complementação da formação dos artistas que estudavam na Escola de Belas Artes e, depois, pela sua disposição em autorizar a abertura do Louvre aos artistas copistas, através da organização do tempo reservado a estes trabalhos, abrindo o museu em horário específico para este público.

Ainda segundo a autora, os artistas eram um público privilegiado do Louvre e disputavam o espaço das salas de exposição com as exposições do Salão. Havia uma tensão entre os artistas que desejavam realizar um trabalho a partir do acesso aos chamados grandes mestres da arte e os artistas que desejavam ter espaço para expor suas próprias obras. Nessa disputa, o salão “livre”, criado em 1791, cresce em número de artistas e passa a ocupar ainda mais salas do Louvre. Em 1848, o salão ganha um espaço nos jardins do *Palais Royal*. Essas negociações apresentadas por Claire Dupin são importantes para compreendermos o papel dos artistas nos processos de musealização na medida em que reivindicam seus lugares de exposição no museu, considerando o papel do Salão na produção de reconhecimento nos mundos das artes. Devido aos movimentos criados pelos artistas, o século XIX será também o momento de elaboração de um museu dedicado aos artistas vivos, o Museu do Luxemburgo, criado em 1815.

A função do Museu do Luxemburgo é explicada por Beyssat (2017, p.11):

Au vu de ses règlements et de son organisation administrative, le musée du Luxembourg semble avoir été pensé comme un intermédiaire entre le Salon et le Louvre : sa fonction est d'accueillir les œuvres des artistes de l'époque jusqu'à leur mort, avant qu'elles ne soient transférées au musée du Louvre. Le musée se trouve ainsi à cheval entre deux administrations : son personnel et ses salles dépendent de la Chambre des Pairs, tandis que les œuvres qu'il expose appartiennent aux collections royales, à l'instar de celles du Louvre.⁵

⁵ Em vista de seu regulamento e de sua organização administrativa, o museu do Luxemburgo parece ter sido pensado como um intermediário entre o Salão e o Louvre: sua função foi acolher as obras de artistas da época até a sua morte, antes que elas fossem transferidas ao museu do Louvre. O museu se encontra assim dividido entre duas administrações: a sua equipe própria e

Então, esse museu que funcionava como intermediário precisou pensar em um modo de aquisição e salvaguarda para valorização dos artistas vivos que ainda não haviam conquistado a consagração máxima dos mundos da arte naquele momento: após a morte, a passagem para as coleções do Museu do Louvre. O papel desses artistas foi fundamental para a conquista desse lugar de exposições — quanto mais artistas participavam dos salões, mais necessária era a demanda por um museu dos artistas vivos. Essa experiência nos mostra que o papel das instituições culturais junto aos artistas era também revisitado, avaliado e modificado de acordo com a necessidade de alterações das convenções e código estabelecidos entre os membros cooperadores dos mundos da arte, segundo os argumentos de Howard Becker (2010).

De acordo com Jesus Pedro Lorente, o Museu de Luxemburgo, como o primeiro museu dos artistas vivos, foi um lugar de permanente presença dos monarcas que, enquanto colecionadores, possibilitaram que a aquisição de peças artísticas pelo museu, caracteristicamente muito conservador, fosse complementada, apesar do rechaço, pelos pioneiros da arte moderna, que não foram, portanto, completamente ignorados (LORENTE, 2008, p.47). O Museu de Luxemburgo, para Lorente, era um instrumento político de propaganda do papel do chefe de Estado enquanto mecenas das artes. Como era um museu de passagem, as obras adquiridas eram posteriormente selecionadas para ganharem as salas do Louvre ou outros museus da França, visto que em sua maioria eram de artistas franceses, de modo que as ações dos monarcas produziam uma propaganda que tinha efeito, prioritariamente, no presente, mas não como monumento a sua memória. Ainda acrescentamos que, segundo Lorente (idem), o Museu de Luxemburgo serviu de modelo para outros museus de artistas vivos criados posteriormente, durante todo o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, até que o Museu de Arte Moderna de Nova York se tornasse o modelo de referência e, de uma certa maneira, fazendo de Nova York uma capital museal.

as suas salas dependentes da *Chambre de Pairs* (Câmara dos Pares), ao passo que as obras que ele expõe pertencem às coleções reais, a exemplo daquelas do Louvre. (tradução nossa)

Nossa intenção é compreender, neste momento, o papel dos artistas como negociadores nas instituições culturais, apresentando debates a respeito dos seus lugares de participação nos museus. Neste sentido, com relação ao papel do MoMA, não nos interessa abordar o processo de sua formação. Nos interessa, antes, destacar o surgimento da profissão de curador de exposições e seu diálogo com os artistas. Então, começaremos a pensar o MoMA a partir das críticas a este modelo que inspirou a criação de Museus de Arte Moderna nos mundos da arte, incluindo os Museus de Arte Moderna brasileiros, formados na primeira metade do século XX.

CUBO BRANCO E FUNÇÃO DE ATELIÊ: NEGOCIAÇÕES ENTRE ARTISTAS E CURADORES DE EXPOSIÇÕES

No século XX, o MoMA não apenas será uma referência internacional para os processos de criação de museus de arte moderna no mundo como também, de acordo com Lorente:

Es difícil precisar si el MoMA impuso esse concepto de modernidade en los Estados Unidos de America y el resto del mundo occidental o si fue el triunfo de dicha modernidade artística lo consagró al MoMA como paradigma museístico mundial; pero, en todo o caso, su visión del arte moderno se convirtió a mediados del siglo XX en el nuevo canon internacionalmente imitado (Lorente, 2008, p.145)⁶

Deste modo, o desenvolvimento da noção de arte moderna impõe-se neste contexto na medida em que antes as classificações nos museus dividiam os objetos expostos entre antigos ou históricos, produzindo uma organização cronológica da narrativa curatorial. Assim, Alfred Barr, ao situar os artistas do século XIX como ponto de partida das coleções do MoMA, definirá que a arte moderna deu ao museu um desprendimento com o passado e uma

⁶ É difícil determinar se o MoMA impôs este conceito de modernidade nos Estados Unidos da América e no resto do mundo ocidental ou se foi o triunfo da dita modernidade artística que consagrou o MoMA como paradigma museológico mundial; mas, em todo caso, sua visão da arte moderna se converteu em meados do século XX no novo cânone internacionalmente imitado (tradução nossa)

aproximação bem mais ativa com os processos criativos produzidos daquele ponto em diante. O MoMA, com sua porta giratória colocada no nível da rua, suas paredes que permitem a qualquer um que passe observar o que acontece no espaço interior, cria também uma atmosfera de intimidade — segundo Lorente (idem, p.190), “el confrontamiento de tú a tú entre espectador y obra de arte, sin nada más que reclame su atención dentro del campo visual”⁷, a teoria curatorial do cubo branco.

Ao mesmo tempo em que se desenvolve essa perspectiva curatorial que conhecemos como cubo branco, surge, a partir de meados do século XX, a profissão do curador independente ou curador-autor de exposições. A principal característica dessa profissão será a assinatura da narrativa expositiva elaborada no museu, pois, até então, essa narrativa curatorial era assinada pela instituição cultural, de forma que o nome *commissaire*, em francês, era dado àquele para quem era delegada a organização da exposição. De acordo com Jérôme Glicenstein (2009, p.17), os curadores passaram a ser reconhecidos na medida em que foram responsabilizados pela narrativa curatorial das exposições, momento também em que se distinguia o trabalho do designer de exposição, próprio da expografia, e do curador como atividades especializadas.

A teoria do cubo branco será muito importante na construção dessa separação do fazer criativo do artista do fazer racional do curador, aquele que produz uma reflexão conceitual separada dos afetos que são considerados, neste contexto, próprios ao processo criativo do artista. Assim, a fabricação da História da Arte não será mais responsabilidade apenas da razão do Estado Moderno, da Nação e suas instituições culturais (Poulot, 1997); o curador assina a responsabilidade e passa a ocupar o lugar de mediador entre a História da Arte como patrimônio cultural da nação, os públicos e os artistas (Glicenstein, 2009, p.17). Entretanto, precisamos pontuar que o curador, ao

⁷ O confronto tu a tu do espectador com a obra de arte, sem nada mais que exija atenção dentro do seu campo visual. (tradução nossa)

trabalhar com a perspectiva curatorial do cubo branco, desenvolve uma mediação que garante a manutenção da hegemonia e do cânone da História da Arte nos processos de musealização, tratando o público como um espectador que necessita ser educado e o artista como o gênio que merece estar isolado na sua grandeza, intocável, inacessível; estando ambos, portanto, distanciados da elaboração conceitual da narrativa curatorial, de forma que o público possa contemplar o artista.

Para Glicenstein (2015, p.59-60), o cubo branco recebeu três tipos de críticas. A primeira crítica, elaborada por O’Doherty, compara-o com espaços religiosos, separados do mundo, onde a contemplação é a única via possível de mediação a partir de um processo de absorção sem comunicação. A segunda está relacionada ao interesse mais expresso do mercado das artes: o isolamento da obra de arte na luz do branco o coloca em uma vitrine, sendo apresentado como joia rara, pronta para ser vendida. Essa separação também cria uma hierarquia entre as obras selecionadas através da sua disposição no espaço, reforçando a ideia de que há um valor absoluto nas artes e estabelecendo, portanto, as regras de normatização da arte. A terceira crítica, relacionada ao valor absoluto da arte e à produção de sua hierarquização, está fundamentada na neutralidade, que sugere uma padronização do gosto e do olhar do público, assim como do processo criativo dos artistas.

A perspectiva elaborada a partir do MoMA não ficou restrita aos museus de arte, ela também ganhou espaço nos Salões de Arte nas Bienais de Arte e na Documenta de Kassel, por exemplo. Estamos nos referindo aqui às noções de arte moderna e contemporânea, ao modelo de curadoria de exposições e, sobretudo, à teoria do cubo branco. Com o nascimento da profissão do curador independente, esses grandes eventos de arte passam a ser um lugar de visibilidade desses novos profissionais, que desenvolvem uma atuação além das tarefas específicas muito próprias ao modelo anterior, o júri. A socióloga da arte Cristiana Tejo, ao referir-se à prática curatorial de Aracy Amaral (2017, p.132), a curadoria se relaciona à concepção da exposição enquanto uma narrativa curatorial, fundamentada

em um argumento que sustenta conceitualmente as escolhas da comissão de curadores ou do curador, ou seja, não seleciona a obra de arte pela obra de arte, pois ela precisa estar integrada ao conceito da narrativa curatorial. E, ainda, amplia as ações de mediação cultural⁸ sugerindo convidados especializados para a realização de seminários, que contextualizam a proposta curatorial para públicos especializados: estudantes, professores do campo das artes, artistas, críticos de arte, entre outros.

Nestes contextos, tanto nos museus de arte como nos salões e bienais de arte, a relação entre artistas e curadores foi tecida na arena política, pois, historicamente, os artistas traziam uma experiência de organização e montagem de exposições, dessa forma, em muitos casos, colaboraram efetivamente na produção de eventos, como podemos citar o exemplo da primeira Bienal de São Paulo. A partir de então, considerando a marcante presença de artistas em processos expositivos, os curadores procuraram demarcar as diferenças entre os trabalhos realizados, negociando, em um primeiro momento, justamente com o argumento da neutralidade. Na medida em que os conflitos entre artistas e curadores se amplificam com uma diversidade de críticas apresentadas, os curadores passam a defender em seus projetos pesquisas específicas e um ponto de vista reflexivo a respeito de uma determinada temática que norteia a narrativa curatorial. Sendo assim, os curadores não estariam à serviço dos artistas, mas de suas próprias intenções, afirma Jérôme Glicenstein (2015, p.44).

Se os curadores têm as suas pesquisas específicas para desenvolver em âmbito curatorial, os artistas também desejam pensar os museus como lugares de criação sem a necessidade da mediação do curador. Assim, o artista Daniel Buren publicou, em 1979, o artigo *Função de Atelier*, onde apresentou uma crítica à dependência do artista em relação ao curador e propôs que o artista fizesse do museu seu ateliê de criação. Partindo dessa prática, a exposição

⁸ Nos referimos aqui à concepção ampliada de mediação cultural: todas as ações de comunicação programadas com o objetivo de garantir o acesso à cultura.

seria resultado de um ateliê *in situ*, ou de uma residência artística, como nomeamos as exposições que resultam da experiência ou da vivência do artista no museu. Esse debate proposto por Daniel Buren foi retomado na Documenta dos anos 2000, pelo curador Jens Hoffmann. Na ocasião, ele elaborou um questionário e convidou alguns artistas para responder se a próxima documenta deveria ser curada por um artista. O projeto “The next Document should be curated by an artist” foi publicado pela Flux tanto online quanto por meio de uma publicação impressa que resultou em importante debate entre artistas e curadores, dentro do qual, entretanto, segundo Glicenstein (2015, p.49), muitos dos comentários tinham viés metodológico.

Daniel Buren estava entre os artistas convidados por Hoffmann, assim como Ricardo Basbaum, que então publicou o célebre texto onde expõe suas ideias a respeito do artista-etc, traduzido para o português em 2005, por Rodrigo Moura. Citamos o texto de Ricardo Basbaum:

ADVERTÊNCIA:

Atenção para esta distinção de vocabulário:

(1) Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de curador-curador; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos ‘curador-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc);

(2) Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc);

A sugestão do artista foi acompanhada, na publicação, por uma resposta do curador Jens Hoffmann. A proposta do artista-etc, segundo Hoffmann, não está restrita apenas ao artista-curador e, portanto, envolve toda a complexidade de um evento como a Documenta, ou talvez, como uma Bienal. Uma das observações apresentadas pelo curador é a possibilidade de mudança

que a ideia do artista-etc apresenta na relação com o público. Considerando, então, esse debate como um conjunto de reflexões a respeito do que seria um artista-curador, analisaremos o diálogo realizado na imprensa brasileira e internacional sobre a 33ª Bienal de São Paulo, assim como analisaremos os dados da pesquisa de campo realizada pelas autoras deste artigo em visitas à 33ª Bienal de São Paulo, entre os meses de setembro e novembro de 2018. Essas análises pretendem compreender em que contextos aparecem uma ou várias definições de artista-curador e buscam compreender os trânsitos possíveis entre a Função de Ateliê e o Artista-etc.

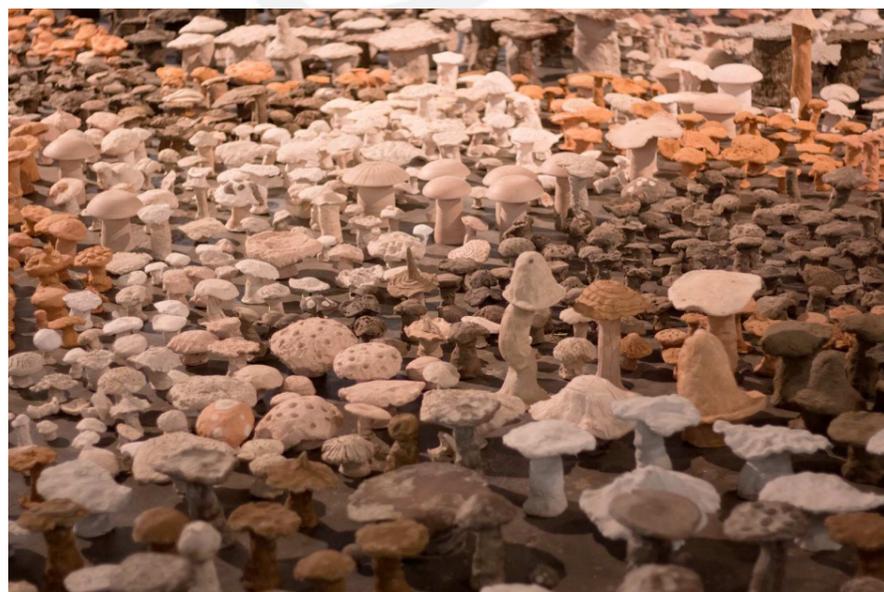


Imagem 1: Obra da exposição do artista-curador Antonio Ballester Moreno
Fonte: Iago Oliveira

A NOÇÃO DE ARTISTA-CURADOR NA 33ª BIENAL DE SÃO PAULO: EXERCÍCIO DE DEFINIÇÃO

A 33ª Bienal de São Paulo foi a primeira Bienal de Artes a fazer uso do termo artista-curador, mas, como vimos, este é um debate que se inicia em meados do século XX, com uma demanda dos artistas por ocupar estes lugares, pelo poder

de decisão sem a intervenção ou mediação do curador. Gabriel Perez-Barreiro propôs uma curadoria compartilhada⁹ com sete artistas-curadores dividindo o espaço, a autoria e, portanto, o lugar de fala na construção na narrativa curatorial da exposição. Entendemos que curadoria compartilhada acontece quando o curador compartilha parte do espaço disponibilizado pela instituição com outros atores (Ruoso, 2019). Para desenvolver esse processo, Gabriel criou uma metodologia estabelecendo regras específicas que nortearam seu trabalho, entendido a partir do papel de curador-facilitador que articula todos os artistas-curadores convidados, nomeando este método de curadoria híbrida. Nosso artigo não pretende discutir a aplicação desse método, estamos interessadas, neste momento, na definição de artista-curador.

Do momento do anúncio de seu nome para curador da 33ª Bienal de São Paulo até o momento da abertura, o termo artista-curador ganhou cada vez maior evidência nas ações de comunicação da Bienal. Nesse sentido, entendemos que na medida em que a Bienal desenvolve a pesquisa curatorial, a noção de artista-curador é elaborada. Gabriel Pérez-Barreiro, no seu papel de curador-facilitador, desenvolve essa definição tanto através da experiência de diálogo e articulação com os artistas-curadores quanto no ato de construir os textos de comunicação da Bienal. Entendemos que a ideia de artista-curador não estava pronta no momento em que o Pérez-Barreiro apresentou o seu projeto à Fundação Bienal de São Paulo.

⁹ Utilizamos a expressão curadoria compartilhada para definir uma metodologia participativa de curadoria de exposição. Esta metodologia se diferencia da perspectiva colaborativa, por exemplo. Vamos repetir o adjetivo por entendermos que há uma necessidade de explicação do método.



Imagem 2 Obra da exposição da artista-curadora Claudia Fontes
Fonte: Iago Oliveira

As próprias regras estabelecidas pelo curador-facilitador possibilitaram que, ao longo do processo, a definição do papel do artista-curador fosse elaborada. Por exemplo, pensemos na regra que obrigava o artista a expor também a sua própria obra: o fato de o artista estar integrado à narrativa curatorial através da sua obra impede ao artista o exercício do distanciamento ou da pretensa neutralidade que nos referimos ao explicarmos a teoria do cubo branco — o artista, ao integrar a sua obra, deixa-se afetar e se envolver no processo. Nesse sentido, a proposta curatorial sempre terá relação direta e declarada com o próprio processo criativo do artista, que então faz a curadoria sem deixar de ser artista. Portanto, Pérez-Barreiro propõe uma mudança do papel do artista na instituição cultural. Mas, afinal, como essa mudança elabora o conceito de artista-curador?

A partir da análise de um conjunto de artigos de jornais e publicações acadêmicas especializadas em artes durante o ano de 2018, identificamos quatro perspectivas de análise utilizadas para compreender como foi elaborada a noção de artista-curador na 33ª Bienal de São Paulo:

1. A gestão: curadoria como sistema operacional

E o que eu gostaria de pensar, e esse convite me trouxe, é se seria possível pensar uma estrutura de Bienal [...] que tivesse uma relação diferente com a obra de arte que não fosse temática. Essa é a pergunta central que eu estou testando: qual seria a alternativa? Como estaria organizada? Que tipo de pessoa participa? (Pérez-Barreiro, 2017)

A pergunta que me faço é: será que não é possível fazer o contrário? E se a obra de arte propuser uma estrutura, e não o assunto propuser uma leitura da obra? (Pérez-Barreiro, 2017)

Both in the museums layout of the exhibitions as well as in the individual curatorial ideas, the complete absence of conversation is made explicit between the “artist-curators” during their design process. Each one did what they wanted in their limited space. (Dushá, 2018)¹⁰

Gabriel Pérez-Barreiro viu no modelo de gestão curatorial a possibilidade de mudar a relação entre as próprias obras expostas. Através do conceito de artistas-curadores, ele propõe uma nova organização do sistema operacional da Bienal de São Paulo, inovando, inclusive, na forma de pensar uma bienal de arte. Uma das principais características da gestão que Gabriel Pérez-Barreiro fez dos artistas-curadores, entretanto, foi o isolamento entre cada exposição e as demais, percebido não apenas pelo diverso conjunto de artistas-curadores participantes, mas também pela variedade de escolhas expográficas e a distância física entre as exposições. Tal isolamento pode ter sido resultado de uma segunda regra do modelo operacional proposto pelo curador-facilitador: aos artistas-curadores estava vetada a troca de informações sobre seus projetos expositivos até o momento de abertura da Bienal.

¹⁰ Tanto na expografia museus quanto nas ideias curatoriais individuais, a completa ausência de comunicação é explícita entre os artistas-curadores durante seu processo de concepção. Cada um fez o que queria em seu espaço limitado. (tradução nossa)

Uma das hipóteses para trabalhar é por que não ter sete exposições diferentes numa bienal? Por que tem de ser uma exposição com um assunto? Por que não podem ser sete exposições com sete assuntos? Poderia ser uma coisa formalista, outra mais social, outra mais pintura e outra performance? Acho que tem um pouco essa ideia que uma bienal tem de escolher, defender uma linguagem ou um assunto em cima de outros, que acho que, novamente, foi supernecessário num momento para organizar, acho que foi importante fazer esses *statements*, mas acho que o nosso assunto hoje social é essa questão da diversidade, entendida com um sentido mais amplo, como enfrentar realidades que às vezes estão em conflito uma com a outra. Não tentar unir e fazer um *statement* sobre o estado da arte hoje. Eu não sinto nenhuma vontade nem autoridade para falar isto. A minha função não é essa. (Pérez-Barreiro, 2017)

Percebemos pela citação acima que já havia uma intenção prévia do curador-geral de não forçar uma unidade entre os artistas-curadores para além da diferença intrínseca de suas produções e interesses artísticos, promovendo uma expressão o mais pessoal possível de cada artista-curador, assim como uma posterior aceitação e consciência do público sobre essas diferenças. Por outro lado, uma questão levantada com frequência após a abertura da mostra foi a de que as exposições não estariam convivendo de fato, mas se fechando em esferas isoladas umas das outras, algo que talvez faça mais referência à chamada curadoria híbrida, à equipe educativa ou ao projeto expositivo macro da Bienal do que aos artistas-curadores em si e, portanto, um ponto sobre o qual não nos debruçaremos aqui.

2. Pluralidade de vozes: a curadoria como lugar próprio ao processo criativo do artista

‘A única diretriz que lhes demos é: trabalhem com total liberdade’, insiste Pérez-Barreiro. ‘Se escolherem só artistas australianos me parecerá bom’. (Avendaño, 2018)

‘Ao se aproximar do pensamento criativo, este modelo dá visibilidade a processos e afinidades, em diálogo com uma longa tradição de curadorias feitas por artistas’, explica Pérez-Barreiro. (Canetti, 2017)

Pérez-Barreiro’s gambit is as a kind of plea to take an approach to the show that is less categorical and overarching, more plural and discrete. Emphasizing the subjective dimensions of taste in its different sub-sections, it is as if “Affective Affinities” is pleading against the snap judgement of the jaded biennial viewer. “If you were curating this, you would have to please all these

constituencies—and look how different they are!” it seems to say. (Davis, 2018)¹¹

Os artistas-curadores receberam autonomia para trabalhar livremente o diálogo entre suas obras, as obras de demais artistas e a Bienal de São Paulo, o que gerou pesquisas autênticas e inéditas que falam sobre a coletividade característica de seus processos criativos. Cada artista-curador respondeu à demanda de Gabriel Pérez-Barreiro de forma única, seja apresentando obras que os influenciaram formalmente, convidando artistas com os quais já trabalharam, ou ainda extrapolando a esfera da arte e chegando à uma dimensão de pesquisa multidisciplinar. As exposições se tornaram, assim, experiências que convidam o público a exercitar sua própria criatividade e a partir da compreensão de diversos mundos e obras de arte selecionadas segundo um tema e interesses múltiplos.

3. Quebra da grande narrativa: o curador-autor colocado em xeque

A fim de alinhar pensamento e sentimento, criação e reflexão, a 33ª Bienal se desenha como exposição que privilegia a experiência acima do discurso, a descoberta acima do tema e a pluralidade acima da uniformidade. Ao evidenciar relações de poder e deslocar os lugares de fala e decisão, a 33ª Bienal procura fazer da arte um lugar central de atenção no mundo. (Canetti, 2017)

Al transgredir su rol de curador y compartirlo con los artistas, ha dado espacio a una mirada autónoma y diversa que no tiene el corsé de una sola “temática centralizada”. (Muñoz, 2018)¹²

Ao oferecer a liberdade ao artista como articulador do seu processo criativo com os demais artistas convidados, Pérez-Barreiro compartilha a sua autoridade de autor com os 7 artistas-curadores convidados, rompendo, deste modo, com a presença do discurso narrativo único que vem sendo questionada, em especial, nas bienais de arte.

¹¹ A manobra de Pérez-Barreiro é um tipo de apelo para a adoção de uma abordagem da exposição que seja menos categórica e totalizante, mais plural e descontínua. Enfatizando as dimensões subjetivas de gosto nos seus diferentes segmentos, é como se “Afinidades Afetivas” estivesse suplicando contra o julgamento apressado do cansado espectador de bienais. “Se você estivesse curando isto, você teria de contemplar todas estas esferas—e olhe como elas são diferentes!” parece dizer. (tradução nossa)

¹² Ao transgredir seu papel de curador e compartilhá-lo com os artistas, abriu espaço para um olhar autônomo e diverso, que não tem a costura de um tema central. (tradução nossa)

The experience a biennial offers is the source of much debate. There are the major, “must-see” world events: Venice, Documenta, São Paulo and Gwangju. There are those that have animated and revealed the culture of a region: Sharjah, Kochi-Muziris and Havana. Between these, there are many biennials that are mediocre. There are “a lot of questions looming, curatorially speaking,” says András Szántó, a New York-based cultural strategy consultant who is moderating the Art Basel talk. “Can you do a presentation that isn’t just offering up bromides and anodyne categories? Must you have a hard conceptual framework into which all works just have to fit? Can you provide curation that is both serious and also experientially compelling?” (Morris, 2018)¹³

Assim, na 33ª Bienal de São Paulo, as exposições se tornam um mergulho desprezioso no espírito e, por que não, na mente dos artistas-curadores, revelando uma diversidade impressionante de produções que, mais do que alinhadas em direção a um tema ou uma afirmação imperativa, estimulam criativamente umas às outras. Entretanto, questionamos aqui em que medida o lugar de genialidade do artista e a preponderância do curador-autor foram, de fato, desconstruídos, uma vez que os artistas-curadores realizaram eles também a curadoria sobre as obras de outros artistas segundo uma intenção própria de si mesmos, ainda que esta tenha sido elaborada nas exposições de forma experimental, não discursiva e, talvez, até mais desatenta à comunicação direta entre artista e público.

4. Mário Pedrosa: a curadoria segundo *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*

‘Resgate de sua atuação o compromisso com a diversidade de linguagens artísticas, a convicção de que a arte é uma expressão da liberdade e da experimentação, a fé nos artistas e o papel social e transformador que a arte pode ter a partir de uma modificação da sensibilidade das pessoas’, explica Pérez-Barreiro. (Canetti, 2017)

¹³ A experiência oferecida por uma bienal é fonte para muitos debates. Existem as principais, eventos mundiais imperdíveis: Veneza, Documenta, São Paulo e Gwangju. Existem aquelas que movimentaram e revelaram a cultura de uma região: Sharjah, Kochi-Muziris e Havana. Entre essas, existem muitas bienais medíocres. Existem “várias questões iminentes, curatorialmente falando”, diz András Szántó, um consultor de estratégias culturais nova-iorquino que está moderando o debate promovido pela Art Basel. “É possível fazer uma apresentação em que não se ofereça apenas categorias clichês e anódinas? É necessário haver um arcabouço conceitual rígido ao qual todos os trabalhos devam simplesmente se encaixar? É possível proporcionar uma curadoria que seja ao mesmo tempo séria e experientialmente cativante? (tradução nossa)

As a whole, Affective Affinities considers affinity and affect as a means to engage with art beyond rigid conceptual frames. (Bechelany, 2018)¹⁴

Gabriel Pérez-Barreiro explica o título da 33ª Bienal de São Paulo como uma referência às leituras de *Afinidades Eletivas*, romance de Goethe, e *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, tese do respeitado crítico de arte brasileiro, Mário Pedrosa. Na tese, Mário Pedrosa defende a possibilidade de que obras de arte afetem o público mais intimamente para além de enquadramentos conceituais ou históricos. Além disso, o crítico defendia abertamente a necessidade de uma maior autonomia à arte e aos artistas, acreditando em um potencial transformador intrínseco à atividade artística (Galanternick, 2011). Tais ideias parecem ter influenciado Gabriel Pérez-Barreiro a dar tal autonomia aos artistas-curadores, inclusive em relação ao design e à expografia de suas exposições. A comunicação com o público visitante, portanto, foi fundamentalmente proposta pelos artistas-curadores e, apenas posteriormente, trabalhada pela equipe do educativo da Bienal de São Paulo. Nos perguntamos se o pensamento de Mário Pedrosa orientou os trabalhos dos artistas-curadores e, percebemos que se o pensamento de Pedrosa influenciou os artistas-curadores, a leitura que fizeram reforçou as práticas da teoria do cubo branco na maioria das narrativas curatoriais apresentadas.

DO TRÂNSITO ENTRE A FUNÇÃO DE ATELIÊ E O ARTISTA-ETC:

DO LUGAR DOS PÚBLICOS NA MUSEALIZAÇÃO.

Queremos que os visitantes, que efetivamente comparecerem, sejam sujeitos de um processo de transformação durante o (e depois do) evento, desenvolvendo algum tipo de responsabilidade e compromisso em relação a ele. (Hoffmann, 2005)

No seu texto, *Eu amo os artistas-etc*, Hoffman desenha aspectos conceituais para pensar a prática dos artistas-curadores a partir da proposta de Ricardo

¹⁴ Como um todo, *Afinidades Afetivas* considera afinidade e afeto como meios para se engajar com a arte além de estruturas conceituais rígidas. (tradução nossa)

Basbaum. Um de seus argumentos está na perspectiva integral e integrada que a ideia de artista-etc traz para um evento com as proporções de uma Bienal, sugerindo, por exemplo, que o artista-etc possibilitaria a construção de uma relação mais duradoura com os visitantes. Pontus Hulten (Obrist, 2009, p.37) também argumenta a respeito do desafio que deveria nortear as práticas curatoriais com relação aos públicos. Para ele era importante fazer com que o museu fosse um lugar tão interessante a ponto de conquistar mais frequentadores do que apenas visitantes de museus. Analisando as quatro perspectivas tratadas pela imprensa ao fazer uso do termo artista-curador, verificamos que há uma predominância da valorização da experiência do ateliê de artista como lugar de construção de narrativa, desvinculada da preocupação com os diferentes públicos, então temos um artista-curador norteado pela metodologia da função de ateliê. Ao propor o artista-etc, Basbaum inclui a possibilidade de pensarmos no artista-educador e/ou no artista-mediador. A partir de tal abertura, que integra ao processo um conjunto de artistas-etc, Hoffmann imaginou uma experiência de fórum permanente,

Essas pessoas não estariam produzindo arte, mas envolvidas com os artistas e seus trabalhos em um fórum permanente para produção de pensamento em tempo real (por bem mais que cem dias), construindo em conjunto atos sensoriais provocativos (SPACTs – Sensorial Provocative Acts). Aqui, suporte digital seria fundamental. Com tal dinâmica, quem se importará com o ‘público’? (Hoffmann, 2005)

Entendemos, portanto, que Gabriel Perez-Barreiro desenvolveu um projeto de curadoria compartilhada, pois compartilhou o espaço da exposição com sete artistas-curadores. Os artistas-curadores, por sua vez, desenvolveram seus trabalhos a partir da perspectiva do museu como ateliê de artista. Tal experiência se desdobrou em uma quebra da grande narrativa, ampliando o número de curadores-autores através de uma curadoria coletiva. Podemos afirmar que, com relação aos aspectos da gestão, a divisão do trabalho em ilhas de desenvolvimento criativo proporcionou aos artistas-curadores um espaço com liberdade para desenvolver o projeto de ateliê em diálogo com os artistas convidados, sempre valorizando seus respectivos processos criativos. Entretanto, a possibilidade de construção do afeto, do público se afetar pelas

obras, proposta por Mário Pedrosa, não foi considerada pela maioria dos artistas-curadores. Ao contrário, nota-se um olhar para suas próprias narrativas, sem problematizar a multiplicidade de experiências dos públicos.

Deste modo, entendemos que embora a musealização da arte contemporânea contemple o tripé: artista, público e História da Arte, tivemos uma ampliação da participação dos artistas, que se configura como uma conquista no processo histórico de negociação com as instituições culturais. Entretanto, os artistas, enquanto artistas-curadores, não transformaram a 33ª Bienal de São Paulo em um fórum permanente ou em um lugar de experiências compartilhadas e/ou colaborativas. Talvez, se as curatorias compreenderem que as ações educativas¹⁵ podem participar dos seus processos de pesquisa e elaboração do roteiro narrativo curatorial, teremos artistas-etc pensando a musealização a partir de seu tripé de sustentação.

Uma metodologia não exclui a outra, também não entendemos que uma seja melhor do que a outra, propomos aqui analisar como a noção de artista-curador foi elaborada durante a construção da 33ª Bienal de São Paulo e, concluímos que a ideia de um artista-curador que trabalhou a bienal como ateliê de artista foi predominante. Um ateliê onde o artista não permanece ao longo de toda a duração da bienal, um ateliê de artista que não apresenta e não dialoga com o processo criador com os diferentes públicos. Entendemos que o público teve acesso apenas ao resultado ou aos vestígios das experiências elaboradas pelos artistas-curadores, sem o trabalho de mediação dos curadores-curadores, para fazer referência ao artista-etc.

¹⁵ Os museus são lugares de educação, os trabalhadores que desenvolvem as ações educativas nas instituições culturais são os educadores museais. Os educadores são os profissionais mais próximos dos diferentes públicos e a pesquisa Museológica tem um vasto referencial para pensarmos diferentes metodologias de participação dos públicos nos museus, instituições e eventos culturais. No Brasil temos uma Política Nacional de Educação Museal elaborada com a participação efetiva de membros das Redes de Educação em Museus do Brasil. Para aprofundar a discussão a respeito da Política Nacional de Educação Museal e o trabalho dos Educadores de Museus, sugerimos, visitar o site : <https://pnem.museus.gov.br/>

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- Becker, Howard. Les mondes de l'art, Paris, Flammarion, [1ère édition en anglais : 1988] 2010, 382 p.
- Beyssat, Claire Dupin de, « Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIX^e siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 26 octobre 2017, consultado em 02 de dezembro de 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cel/684> ; DOI : 10.4000/cel.684
- Buren, Daniel, « Fonction de l'atelier », In : *Ragile*, tome III, septembre 1979, p. 72-77
- Glicenstein, Jérôme. Une histoire d'expositions, PUF, 2009, « lignes d'art », 257 p.
- Glicenstein, Jérôme. L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain. Ed. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 2015. 304 p.
- Hoffmann, Jens. Eu amo os artistas-etc. Tradução de Rodrigo Moura. In: Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf acessado em (fevereiro, 2019)
- Lorente, Jesús Pedro, Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico, Gijón, Ediciones Trea, 2008, 359 p.
- Nascimento, Elisa de Noronha. Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea. Porto, Tese de Doutorado em Museologia, Orientação de Alice Lucas Semedo, Universidade do Porto. Faculdade de Letras Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2013. Disponível em: <tesedoutelisanascimento/discursos000216579.pdf> (acessado em março de 2018).
- Obrist, Hans Ulrich, A brief history of Curating, JRP | Ringier & Les presses du réel, 2009, 243 p.
- Poulot, Dominique. Musée nation patrimoine (1789-1815), Paris, Gallimard, 1997, 406 p.

Ruoso, Carolina. Curadoria de Exposições, uma abordagem Museológica: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. In: ARAÚJO, Bruno Melo de; et all. "Museologia e suas interfaces críticas: museus, sociedade e os patrimônios." Rede de Professores e Pesquisadores em Museologia, Editora UFPE, Recife, 2019 (no prelo).

Tejo, Cristiana Santiago. A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Walter Zanini. Tese (Doutorado em Sociologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Pernambuco, 2018. 267 p.

Fontes eletrônicas e sites

- Bechelany, Camila. 33rd Bienal de São Paulo: Affective Affinities (2018). Disponível em: <https://ocula.com/magazine/reports/33rd-bienal-de-sao-paulo-affective-affinities/?auth=req>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.
- Canetti, Patrícia. 33ª Bienal de São Paulo revê papel da curadoria (2017). Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloespremios/archives/007906.html>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.
- Morris, Jane. Is the biennial model busted? (2018). Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/amp/feature/is-the-biennial-model-busted>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.
- Muñoz, Janira Gómez. Esta 33ª Bienal de São Paulo sí ensalza al verdadero arte (2018). Disponível em: <https://www.france24.com/es/20180916-cultura-brasil-bienal-arte-afinidades>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.
- Davis, Ben. The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art (2018). Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/33rd-bienal-de-sao-paulo-1347956>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.
- Avendaño, Tom C. Bienal de São Paulo compensará "esquecidos" da arte latina em uma edição sem temática (2018). Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/20/cultura/1521566348_509622.html. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.
- Dushá, Germano. 33ª Bienal de São Paulo, Brasil (2018). Disponível em: <https://terremoto.mx/33a-bienal-de-sao-paulo-brasil/>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Giannini, Alessandro. “O modelo das bienais está desgastado”, diz novo curador da Bienal de Arte de São Paulo (2017). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/modelo-das-bienais-esta-desgastado-diz-novo-curador-da-bienal-de-arte-de-sao-paulo-21174314>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Strecker, Márion. Gabriel Pérez-Barreiro (2017). Disponível em: <https://www.select.art.br/gabriel-perez-barreiro/>. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.

Formas do Afeto: Um Filme Sobre Mário Pedrosa. Direção de Nina Galanternick. Rio de Janeiro, 2011. Vídeo (33 min.), son., color. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=formas_do_afeto_um_filme_so_bre_mario_pedrosa. Acessado em 05 de fevereiro de 2019.