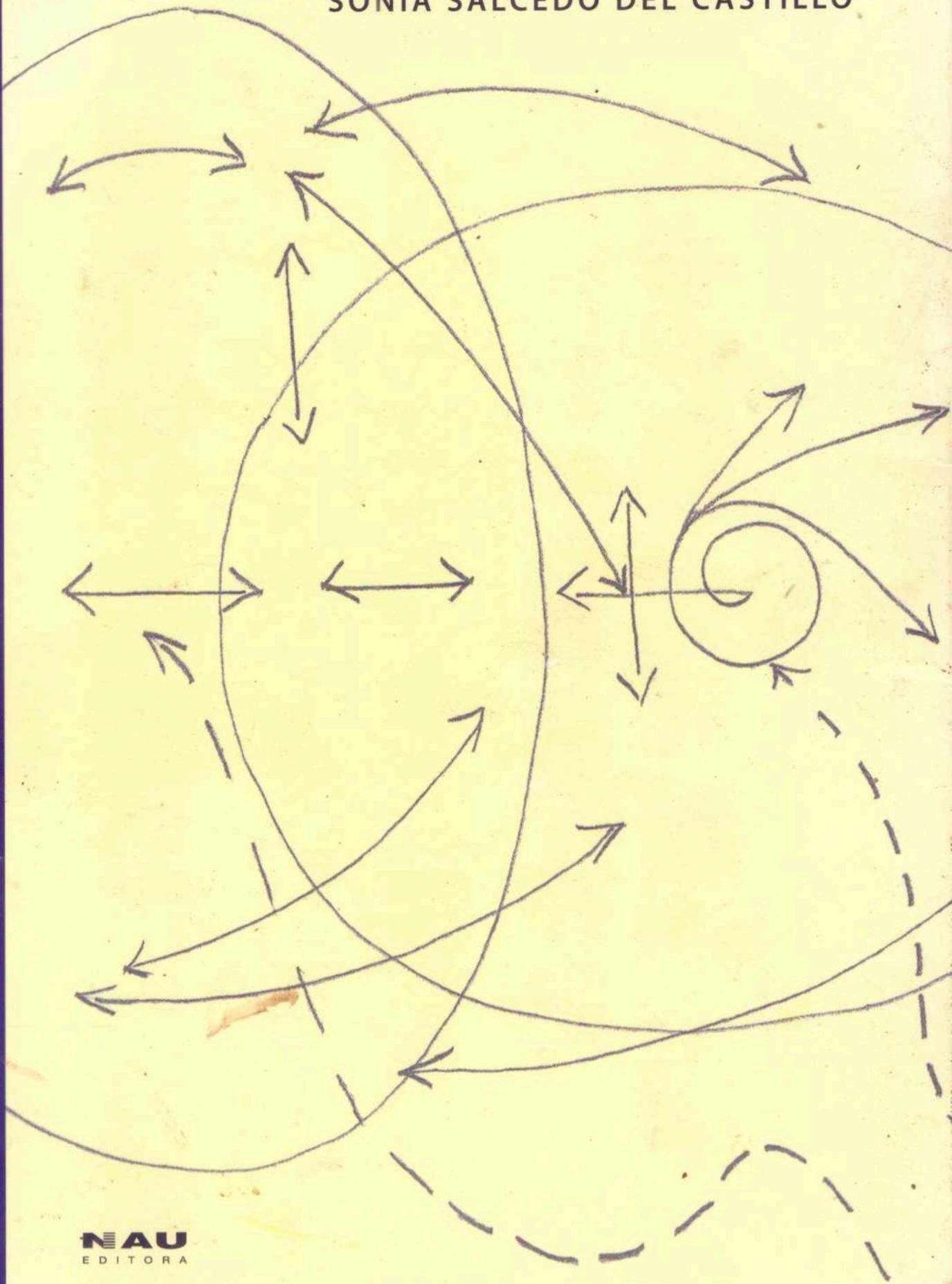


ARTE DE EXPOR *Curadoria como exposis*

SONIA SALCEDO DEL CASTILLO



NAU
EDITORA

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

Entrevista concedida por Adolfo Montejo Navas, Agnaldo Farias, Alberto Saraiva, Armando Mattos, Cristiana Tejo e Ricardo Basbaum à Sonia Salcedo del Castillo

(e-mail – setembro de 2009 – abril de 2012, não publicada).

SSC – O que o levou a fazer curadorias?

AMN – Acho que o que me levou a fazer curadorias, de maneira até quase lógica, natural, foi entender que era uma consequência crítica (uma aproximação com um adensamento maior e específico, ou seja, de crítica ampliada), uma forma instigante de colocar em pauta, espacial ou/e sensorialmente, os questionamentos e leituras de poéticas artísticas, digamos que uma forma de sensorializar conceitos, e também, de ampliar as dimensões das obras, e de conectar assim a relação da arte com a cultura, o que nunca é fácil nem mera dialética.

AF – O acaso. Após alguns anos dando aulas sobre arte moderna num curso de primeiro ano numa escola de arquitetura recém-fundada – Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, da USP, fui convidado por um artista a escrever sobre seu trabalho. A publicação do texto, por volta de 1987, levou-me a ser lido e convidado pelos editores, Lisette Lagnado e Len Berg, respectivamente ligados a duas revistas de arte então existentes, Galeria e Guia das Artes. Colaborando regularmente em ambas publicações, comecei a ser naturalmente convidado para júris de salões. Em 1989 ou 1990, não estou bem certo, integrei um júri realizado em Brasília, do qual fazia parte a professora Ana Mae Barbosa, minha colega de USP, então diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP. Ela, para minha surpresa, sabia da minha existência e também que eu era professor da USP, convidando-me para assumir a chefia do setor de exposições temporárias do museu. Devo a ela e sua descabelada generosidade o começo de tudo, o que formalmente se deu em 1990.

AS – Minha formação curatorial foi na Faculdade de Museologia da Uni-Rio. Foi uma opção minha criar um foco nos processos curatoriais, porque o

curso de museologia abrange vários nichos de atuação dentro do universo museológico, de modo que cada pessoal tem uma razão específica da área que deseja atuar. Eu, como já vinha de um curso de educação artística, decidi trabalhar com acervos museológicos de arte contemporânea do ponto de vista curatorial, o que era um desafio, já que o objeto museológico impunha uma postura completamente diferente daquela dos acervos mais convencionais [pintura, escultura, desenhos], eu estava interessado em obras que apresentavam mais dificuldade de apresentação, como as que estavam se apropriando de meios tecnológicos, obras cujo “corpo” dependia de sistemas técnicos para a apresentação, mais do que simplesmente o espaço físico. A museologia me proporcionou esta nova experiência porque a formação era universal, além da história da arte, oferecia um conjunto de disciplinas das ciências sociais, mas a base mais importante para a formação curatorial museológica estava nas disciplinas de museografias [todos os segmentos técnicos dentro do museu, que vai da luz à climatização, passando pela restauração, preservação e acondicionamento] e de museologias [todas aquelas que pensam o museu e o objeto museológico teoricamente. Considero a teoria museológica fundamental para qualquer curador que deseja trabalhar com acervos contemporâneos]. Muito das posturas que vejo hoje serem tomadas por formatos como bienais e feiras e centros culturais já eram pensadas como itens básicos nos museus. O que eu constatei foi que a museologia, como ciência humana, estava muito à frente das artes visuais naquilo que envolvia teoria de espaços e acervos. E acredito ainda hoje que existe essa dificuldade: os curadores não sabem sobre teoria museológica, o que torna difícil a especial atenção sobre os conceitos de museu que são muitos.

Minha decisão foi política, eu era artista e poeta visual e estava interessado em arte e tecnologia nos anos 90 e não conhecia nenhum curador que esti-

vesse interessado neste campo. Na prática cheguei a ouvir de alguns curadores que “nem mesmo vídeo era arte”. Veja só, por essa razão, eu precisei atuar nestes dois campos, como artista e como curador. Nos anos 2000 se consolidou a ideia de artista-curador, o que ajudou a arejar o ambiente. O Brasil melhorou muito depois que os artistas começaram a resolver suas ideias através de curadorias, este foi um fenômeno de norte a sul; ninguém fala nisso, mas isso foi um acontecimento em termos de política artística. Hoje o panorama é mais favorável aos artistas. Os curadores dos anos 90 eram os ‘críticos’ dos anos 80, a nomenclatura mudou, mas a manipulação dos territórios continuou. Entretanto, já ali havia um ruído ético medonho, porque o ‘crítico’ não deveria fazer curadoria, justamente porque a função do crítico é radicalmente distinta da função do “curador” [que organiza e apresenta os artistas] e do “historiador” [que escreve a história a partir de um terreno temporal e por isso mais sólido]. Como nossos críticos tornaram-se curadores, aconteceu que ficamos sem críticos no Brasil. É um campo extinto pela falta de rigor ético.

AM — Fui criado em meio ao interesse e cultivo do colecionismo de arte. Foi esse interesse pelo colecionismo que me levou, no final dos anos 80, a organizar exposições e apresentar mostras de acervos/coleções públicas e privadas. Em 1982 havia adquirido um exemplar da última edição da *Caixa Verde* ou *Caixa Valise* de Marcel Duchamp e passei a estudar esse trabalho através dos textos de Octavio Paz que acompanham o trabalho. Nesse período passei a me interessar pela apropriação e organização de trabalhos existentes para formatar outros, o trabalho de outros artistas passam a ser utilizados como *ready-mades* de que faço uso para propor uma curadoria/obra, uma caixa valise com a minha coleção de arte. Duchamp foi o “culpado” por meu interesse pelas “coleções”. Por apresentar/organizar esses objetos, tirando-os da inércia, do confinamento das “caixas”, acervos, museus, gavetas do atelier, para expô-los como arquivos e informação.

Tem também a influência do curso de Comunicação Social, de Roland Barthes, de Walter Benjamin; dos cursos de fotografia e arte na EAV do Parque Lage; dos cursos teóricos com Alair Gomes, Aracy Amaral, Anna Bella Geiger e Frederico Morais. A fo-

tografia e o teatro guiaram uma experiência interessante que antecedeu essa experimentação em organizar imagens, já que a encenação de textos nunca foi o meu forte. Utilizava a fotografia para capturar os amigos nos ensaios, para ajudá-los a se verem encenando. As imagens de cena me serviam para reorganizar um subtexto, dar um novo desfecho para a narrativa. Uma curadoria de imagens criadas(encenadas) por outros. Foi a partir da direção de cena, figurinos, cenários, textos de outros autores, que passei a usar como material de criação naquele momento anterior às artes visuais, que iniciei o exercício com a curadoria. Entre 1991/97 trabalhei no MAM-RJ como Coordenador de Atividades Didáticas quando pude trabalhar com a coleção de arte brasileira de Gilberto Chateaubriand e internacional do Museu em mostras patrocinadas. A proximidade com Gilberto foi uma escola. Aprendo com ele nas visitas aos ateliês e, como naquele período, formou-se um segmento de contemporâneo em seu acervo. Fiz também algumas curadorias com Anna Bella Geiger, que com sua postura de mestra-educadora me levou a um modo de ver e propor leituras no trabalho de outros artistas.

CT — Eu adentrei no mundo da arte pela porta do Jornalismo Cultural. Durante dois anos e meio eu fui responsável pela área de Artes Plásticas do Caderno Viver do *Diário de Pernambuco*. Após uma estada em Londres de um ano estudando arte retornei para o jornal, mas senti que a fragilidade financeira da empresa colocava os jornalistas especializados numa situação vulnerável. Em janeiro de 2002, fui convidada pela Diretora de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco a ocupar o cargo de Coordenadora de Artes Plásticas. Na época, compreendi que a curadoria seria a única forma de me manter profissionalmente perto da arte contemporânea e dos artistas. Por isso aceitei o convite, mesmo não tendo qualquer experiência em curadoria, gestão cultural e gestão de equipe.

RB — Sempre considerei que a atividade curatorial seria uma extensão natural da atividade do artista: construir eventos que permitam uma melhor compreensão do que se produz; ativar redes de afinidade de linguagem; investir na produção de discurso crítico; compreender as tramas institucionais e as camadas de mediação do encontro com as obras,

etc. Assim, desde o momento em que trabalhei com outros artistas em coletivos como o Visorama e, posteriormente, na revista Item e na agência Agora, a curadoria se colocou como um gesto complementar às demais atividades de agenciamento coletivo.

SSC – Quais aspectos deste fazer lhe aprazem e motivam?

AMN – Acho que são vários: o primeiro talvez seja conviver de perto, na tensão e densidade possível, com as obras e os trabalhos dos artistas, com determinadas poéticas, e delas extrair processos de significação, de sentido, que poderiam estar ocultos ou insinuados, não tão explicitados. O segundo, tão importante como o primeiro, é reconhecer que o projeto expositivo (design de montagem ou arquitetura da mostra) é capital, fundamental para converter uma mostra num acontecimento estético. Eu não sei fazer curadoria sem estar envolvido inteiramente nessa tradução espacial dela (não me interessa de outra forma). Uma curadoria é uma experiência conceitual, cognitiva, que passa por aí, pela sedução plástica, por acrescentar novos olhares estéticos. Estar no meio de uma mostra é bem diferente do planejamento dela, pois há que estar atento ao que as obras “falam”, como se comportam nos espaços, divisar a relação/alquimia gerada com outras obras; deve-se reconhecer que no meio de uma mostra a ser montada vive-se uma tensão inusual, entra-se num magma plástico, respira-se e se olha diferente, pois as potências das obras sempre estão latejando, contaminando de diversas formas o local de ação. De fato, a cultura da instalação não é alheia neste quesito.

AF – A prática curatorial reveste-se de muitas particularidades, consoante os objetivos. Uma coletiva temática é muito diferente de uma coletiva geracional, mais ainda de uma individual. Mesmo no âmbito das individuais, há o caso das retrospectivas e antologias. Cada caso é um caso. Mas em todos eles há o fascínio pela seleção de obras, imaginar as relações que elas podem estabelecer entre si, valer-se de um espaço pré-determinado que pode ser mais ou menos modificado, ou não, por projetos expográficos, e criar narrativas que potencializem as obras, o que é mesmo que dizer “respeitá-las”. Pensar a iluminação, todo o

encadeamento calibrado pelo caminhar do visitante, mais ou menos atento, não importa. Na qualidade de professor que sou, prezando acima de tudo o lugar do aluno, se ele está ou não compreendendo o que estou dizendo, projeto exposições imaginando aquele que a visitará. Claro que me pauto no meu repertório e no meu nível de exigência. Não poderia ser diferente. Mas sempre considero sua existência. Se eles reparam, ou não, é outro problema. Acho que o trabalho bem estruturado é percebido mesmo que inconscientemente. O corpo, como um todo, pensa.

AS – Motiva-me a ação política, tenho trabalhado no sentido de promover oportunidades para jovens curadores e para artistas-curadores. É que não vejo outra saída para um ambiente saudável e com mais oportunidades para os artistas. Fazer curadorias é atuar politicamente no mundo, caso contrário, não teremos mais do que um panorama criado a partir de motivações comerciais e livros publicados pela Editora Taschen sobre artistas que fazem parte do mega negócio das galerias. Acho que o que é mais importante para o mundo hoje não está sendo mostrado. Isso só é ruim porque exclui a produção mais contemporânea, por exemplo: muitas obras do segmento de arte e tecnologia não podem ser colecionadas, logo o negócio do colecionismo entre galeria e colecionador acaba, ou seja, o dinheiro não circula ali. O que vem acontecendo é que muitos artistas percebem que suas “ideias” necessitam da criação de novos *softwares*, então o artista desenvolve o *software* e realiza sua obra, que não dá pra ser colocada na casa de um colecionador, mas dá pra ser comercializada pelas multinacionais que estão pensando no que vamos consumir nos próximos 20 anos. Então, uma obra de arte pode significar um produto que está pra além da estrutura do comércio básico das galerias. Participei de um congresso internacional em Madrid sobre este assunto e posso afirmar que esse é um caminho sem volta. Mas ainda é papel do curador apresentar esses novos trabalhos e debruçar-se sobre esses novos meios.

O negócio em torno da arte é fundamental, mas não deveria definir o que é mais importante.

AM – Paulo Leal dizia: “a arte não tem que dar trabalho, mas prazer” e isso não foi muito difícil de absorver, ainda que tenha me dedicado por um longo

período a fazer gravura no Inlgá e que toda aquela artesanaria que envolve o meio tenha me influenciado a fazer muitos desvios técnicos que me levaram a ampliar meu interesse pelas questões da reprodutibilidade técnica da imagem e da organização e disseminação da imagem/ informação. O conceito de Informação na teoria do Jornalismo junta-se ao conhecimento da história da arte moldando o interesse pelo modo como nos constituímos enquanto discurso, história, pelo modo como nos comunicamos e daí, em como cada artista, em sua época, desenvolve sua linguagem para falar do mundo em que vive, e não apenas de técnicas e estilos.

Crio obras/curadorias com imagens que já existem, inter-textos, buscando sentido no que está contido no "entre-imagens". Para mim, cada trabalho, cada imagem, é uma palavra que se ajusta a um sentido que conjugo através do arranjo que apresento na obra/curadoria. Como na poesia escrita que se configura por meio da organização de palavras que já existem, soltas, nas minhas obras/curadorias visuais e textuais — porque utilizo também as palavras/textos — o sentido é dado pela organização/apresentação das imagens/obras que, como palavras num dicionário, estão disponíveis à escolha e/ou acaso, à constante reorganização para emitir um sentido poético ou enviar uma informação.

CT — Eu sinto um prazer enorme de estar junto ao artista para a realização de um trabalho inédito ou mesmo de mostrar uma faceta de sua produção não conhecida. Ao mesmo tempo, nestes 10 anos de percurso, senti muito orgulho de contribuir para a consolidação do campo da arte contemporânea no Nordeste. Havia um sentimento de contribuição social que me motivava nos momentos mais complicados... Hoje, trilhando um novo caminho como curadora independente, gosto de não estar compulsoriamente à frente de exposições, mas sim quando as pesquisas curatoriais já estão elaboradas.

RB — Não me considero curador e não realizo curadorias de exposição com regularidade. O que me interessa é a possibilidade eventual deste gesto, em momentos particulares, singulares. Tenho interesse na construção do evento (a exposição e suas derivações) enquanto entidade sensível, sensorial, de caráter múltiplo, variado: há aí um gesto de construção

das aproximações do visitante com a obra que deve ser conduzido com cautela, no sentido de valorizar esse encontro, sem apaziguá-lo.

SSC — Como você encara o processo curatorial, no que se refere a sua verve artística?

AMN — Para mim a curadoria é uma forma de ensaio, é um projeto-hipótese, uma proposta que insinua coisas novas e pretende abrir o leque de criação de sentidos; nisso, e como estratégia, vincula-se com a poesia. A curadoria pode abrigar teoria ou certo discurso, mas este sempre é aberto, as suas proposições são de respostas-perguntas, nunca formalizações fechadas, totalitárias, pré-existentes (não obedecem a um esquema sistemático/sistêmico nem a pressupostos lineares de pensamento). Em suma, é uma semântica visual, perceptiva, em processo de definição cognitivo que tem certo risco.

AF — Não tenho verve artística, tenho, quero crer, alguma sensibilidade. Não sou artista e nem tenho essa pretensão. Meu trabalho nunca pretende concorrer com as obras expostas, o que não quer dizer que não ouse no plano da montagem, que não assinhe embaixo da arrojada expografia de Marta Bogéa na 29ª Bienal, minha e do meu colega Moacir dos Anjos, que não me permita forrar as paredes de papel kraft, no caso da mostra *Geração da Virada*, realizada no Tomie Ohtake, e discutir vizinhanças entre obras e criação de situações que nem sempre foram aceitas com tranquilidade pelos artistas responsáveis pelas obras. Pensei em paredes azuis para a coletiva em homenagem ao Bispo do Rosário, realizada no CCBB, porque a meu ver fazia todo sentido do mundo com a biografia do próprio. Os exemplos são muito variados.

Tenho visão espacial, formado em arquitetura que sou, tenho uma experiência considerável adquirida, seja através do meu próprio trabalho, seja visitando e anotando (pois eu anoto) o trabalho alheio, dentro e fora do Brasil. Por conta disso, acho que tenho o que dizer sobre o trabalho de um artista sobre o qual me debruço com atenção e respeito. Mas isso são recursos técnicos. Arte é uma outra coisa.

AS — É algo que gosto de fazer e faço de modo muito peculiar, justamente por ter tido formação

curatorial na museologia, mas o fato de eu ser artista modifica o processo porque sigo também intuições que fazem parte do processo de criação que só um artista em atividade pode ter quando estabelece diálogo com outro artista. Este é um item que modificou definitivamente os processos curatoriais. Não que eu considere a curadoria do artista-curador melhor, não é isso, mas certamente é muito diferente no que tange ao modo de abordagem. A ideia de transdisciplinaridade de Basarab Nicolescu aplicada à educação, deveria ser aplicada aos processos curatoriais, porque curar é num certo sentido “estar aquém, através e além” como Basarab declarou. E para isso o artista curador parece estar mais capacitado.

AM — Poderia me estender por meio do interesse pela *Crítica Institucional*, pelo *ready-made*, pelo *Copy Left* para continuar falando de curadoria e colecionismo e ampliar o foco por meu interesse pela tarefa dos curadores nos museus modernos. Mas prefiro falar que a curadoria foi se aproximando do meu trabalho pela presença recorrente da obra e pensamento de Duchamp sobre a institucionalização da arte. “Exposition Internationale du Surréalisme” em 1938, em Paris, e “First Papers of Surrealism” em NY, em 1942, são instalações duchampianas com obras de outros artistas. Em “Papers...” Duchamp alinhava os painéis com fio de lã criando uma rede no interior do salão de exposição. Não seria esta uma ótima metáfora para uma curadoria de artista hoje? Em rede? A década de 80 foi rica em curatorias de artistas. As instituições museográficas oferecem seus acervos e galerias para curadoria de artistas convidados. Lembro-me como os trabalhos de Kosuth e Haim Steinbach na Documenta IX me chamaram a atenção em 1992. O primeiro cobrindo obras existentes na Neue Galerie com panos pretos contendo frases ou pequenos textos de grandes pensadores modernos. Steinbach arranjou e instalou no centro de uma das salas do mesmo pavilhão, em Kassel, um display alegórico, com objetos pessoais do curador da trienal alemã, Jan Hoest. Quatro anos depois, Hans Haacke organizou o acervo do Museu de Rotterdam numa curadoria dentro da reserva técnica da instituição criticando a ordem e impotência da arte diante do sistema que a hierarquiza e institucionaliza distante do olhar das audiências.

Para mim, o que faço passa obrigatoriamente por um posicionamento crítico diante do mundo que vivemos, a arte banalizada, como a vida acelerada agora. Produzimos imagens e coisas incessantemente, somos a sociedade do descartável, do lixo.

CT — Eu acredito que a curadoria é um processo criativo e tem um pouco de verve artística, e isso me encanta. É por isso que prefiro lidar com artistas mais jovens, cujos universos estão em pleno momento de consolidação e em que a troca entre curador e artista é mais tranquila e desejada... Acho que dessa forma, nessa troca intensa, acabamos exercendo um pouco nossa imaginação e criatividade.

RB — Vejo tanto o artista quanto o curador como agentes produtores de pensamento e construtores de eventos, com atenção à espacialidade e à arquitetura. Talvez existam graus diferentes de envolvimento e responsabilização junto à construção da obra — o artista como aquele que se arrisca na linha de frente do compromisso poético, o curador lançando-se no zelo pelas zonas de contato entre as seções e partes que compõem o evento —, entretanto, há regiões em que ambos os papéis (artista, curador) encontram áreas comuns, de contato. Tenho interesse nesses espaços comuns, superpostos, entre as duas práticas — ali onde há resistência material e atenção aos encontros.

SSC — Você acredita que sua maneira de fazer distingue-se, ou não, da forma curatorial genérica (digamos, assim)? Por quê?

AMN — Retirando de circulação, obviamente, todas as curatorias burocráticas ou protocolares (sem sentido ou grande interesse para mim), talvez haja algum empenho de minha parte em dois aspectos: em que as curatorias monográficas, específicas de/ sobre algum artista, procurem atingir uma nova leitura-experiência de sua obra, fruto tanto da interlocução estreita com o artista quanto de uma pesquisa e reflexão afinada (inclusive em mostras que tenham algum componente histórico quase obrigatório, criando novas relações de entendimento), e portanto ofereçam esse olhar novo. No caso de mostras coletivas, a ideia do arquipélago, de algo que se vincula pelo mesmo que o separa, se fortale-

ce: assim, as conexões, fios, o caráter dialógico que tem toda mostra significa saber defender um discurso da diferença (e não de nenhuma atomização de sentido), expondo assim as afinidades e contrastes existentes.

AF – Não sei o que é forma curatorial genérica. O que sei é que aprendo muito com minhas viagens, percebo o alto nível de exigência das diversas instituições, estabelecidas ou experimentais, e noto que a discrepância em relação ao Brasil ainda é muito grande. Somos, no geral, descuidados, não temos muita visão espacial, e frequentemente falamos uma coisa com a seleção dos trabalhos e através dos textos dos catálogos que não encontra rebatimento no plano ambiental, na expografia. É notável o número de exposições onde fica nítido o alheamento entre curadoria e arquitetura, um erro primário, elementar. E se você deixa a encomenda na mão do arquiteto, ou de algum outro responsável – o mesmo vale para a iluminação, comunicação gráfica, catálogo etc. – saiba que receberá em troca um produto que na maior parte das vezes passa muito longe do que desejaria.

Nem todo mundo é Moacir dos Anjos, Paulo Herkenhoff, Lisette Lagnado, Fernando Cocchiarale, Ligia Canongia, Ivo Mesquita, Tadeu Chiarelli, Paulo Sergio Duarte, Adriano Pedrosa, Jacopo Visconti e Adolfo Montejo Navas. Nem sempre concordo com eles, mas é nítido que sabem muito bem o que querem.

AS – A curadoria tecnicamente deve: ‘organizar’, ‘pensar’ e ‘apresentar’ o trabalho do artista. São itens básicos para se chegar ao ponto imediato de abordagem que pode esclarecer ao público dados daquele trabalho. Mas, para além disso, há um tipo de sensibilidade que pode fomentar o ‘diálogo’ entre artista e curador, mas isto solicita tempo de acompanhamento de no mínimo um ano e, em outros casos, de acompanhamentos mais longos para se chegar a conclusões mais plausíveis sobre aquilo que o artista vem desenvolvendo.

Devemos considerar que se um artista está vivo e produtivo, fica mais difícil realizar uma curadoria, porque sua mobilidade está em processo, então o curador deveria tentar participar desse processo, ouvindo mais do que tirando conclusões. Devemos saber que nestes casos trabalhamos com um “estado de de-

vir” no qual o artista existe. E é fundamental participar do diálogo, da poesia do processo, do inteligível do processo. Digo da poética, no sentido de poesia, porque como poeta visual tenho considerado a poesia, mais do que a filosofia, o meio mais apropriado para pensar junto com o artista, podendo estabelecer lugares ativos entre artista e curador, onde cada um, sabendo sua função, consegue se comunicar, tendo como meio, como território, a poesia. É um status de comunicação. É uma forma grega de participação, porque nossa origem está lá. Mas, curiosamente, o que falo – de afastar-se da filosofia e aproximar-se da poesia, da origem grega e da postura de mais ouvir para melhor participar – me leva a pensar que a psicanálise se infiltrou na arte a tal ponto que não podemos mais só ver, é preciso hoje ver-ouvir para melhor caminhar junto. E tenho dito que a psicanálise tomou o lugar que a filosofia tinha nas artes visuais.

Isso tudo muda quando se propõe fazer a curadoria de um artista morto, onde a obra está concluída, ou o processo foi interrompido.

O curador alemão Alfons Hug acha que o curador é “um artista do espaço”. Então o curador seria também um artista. Mas me parece que para ele o diálogo é com um conjunto de obras e sua disposição no espaço. É uma ideia dele. Eu como sou artista, penso diferente. Tenho tido oportunidade de participar do processo de outros artistas e na minha experiência é necessário no mínimo um ano para estabelecer um diálogo na tomada de decisões e escolhas. Neste ponto acho que o curador é um “artista do diálogo”. E essa conversa deve ser pautada em termos de poética, como falei acima. Mas isto é invisível na apresentação. Fica pautado no conjunto *insights*, fica na memória. Acho que a noção de artista-curador e curador pode ser muito diferente entre si. O artista já chega mais predisposto a estar do lado de seu colega. Tenho pensado na possibilidade de sistematização de um método plausível na construção curatorial de artistas e não de acervos museológicos. Mas isso teria que ser amplamente discutido em termos acadêmicos, acho isso muito possível, pelo menos para ter um passo-a-passo como fio condutor pra alcançar uma meta.

AM – Com o tempo, fui ficando mais preguiçoso, quase indolente com a “cozinha” da arte. Crítico com os jogos articulados pelos parasitas do mercado que fazem da arte *commodity* do fazer artístico.

Gosto de reunir artistas, discutir com colegas o processo do trabalho, encarar a criação como parte da natureza humana, como meio de conhecimento, área de arejamento para a experimentação livre, como queria Mario Pedrosa.

Acho que curadores, em si, são burocratas, empregados do sistema da arte, meros administradores, e que hoje no Brasil, cada vez mais, aderem ao perfil de produtores culturais, esse cancro “necessário” dos editais de fundações e bancos, que autorizados pelo poder público, imbecilizam o público encobrendo os males do capitalismo perverso com a arte. Mas enfim, é esse o sistema.

Lembro-me de quando o governo do Estado do Rio burlou trâmites públicos para tentar construir o Museu Guggenheim na cidade e, em parceria com Laura Lima, apresentei a um grupo de artistas uma versão diferente da informação que circulava na mídia: a de que o Museu seria uma benfeitoria para a cidade. O documento, assinado por artistas que convocamos para a reunião no Agora Capacete, naquele momento configurava para mim um trabalho coletivo, uma “obra”. Sem trabalhos artísticos, a curadoria aqui é uma proposição política. “Nós somos os propositores”, disse Lygia Clark com quem tive o prazer de trocar ideias.

Os curadores genéricos não criam obras, são atravessadores no sistema do Capital, da “genialidade”, são produtores de espetáculos. Em “Paisagem *ready made*”, de 2009, na Galeria do Lago, utilizei uma pintura de Taunay para falar sobre o mito do gênio que é descoberto por esse “alguém”.

CT — Eu acho que cada curador traz sua marca de distinção. A minha é informada por minhas origens e meu contexto, que são únicos e que alimentam minha visão de mundo e minha forma de estar no mundo. Acho que o fato de eu ser mulher, nordestina, mas ter morado toda a minha infância em Brasília, ser filha de um poeta e conhecedor de cantoria e de literatura de cordel, de ter passado temporadas na Alemanha e Inglaterra, de ter feito graduação em Jornalismo e mestrado em Comunicação com ênfase em Estudos pós-coloniais, de ter militado no Nordeste para criar uma cena cultural dinâmica e oxigenada, e de ter trabalhado nos últimos 10 anos em vários estados brasileiros e países como Cuba, Holanda, Alemanha, Egito, China e Argentina, me fazem ser única. Acho

que meu pensamento é atravessado pela experiência de trânsito e de respeito pela alteridade, além de estar sempre atenta às questões de visibilidade regional, universalidade e transposição de clichês.

RB — Talvez, mas sobretudo em consequência da escala em que pratico curadoria (eventos principalmente pontuais) e devido à irregularidade de minha prática curatorial (exercida eventualmente). A prática curatorial do artista é marcada pela presença de traços das poéticas que procura movimentar com seu trabalho — é o mesmo conjunto de questões que se coloca, porém de maneira particular, no trabalho curatorial.

SSC — Como você pensa que seus empreendimentos curatoriais (institucionais ou não), fundamentam algo em especial?

AMN — Como artista esporádico —publicamente, pois no âmbito privado há uma maior continuação, ainda que seja quase propositalmente secreta — intuo que é o mesmo que procuro na arte do vizinho próximo, descobrir algo mais do inefável, do que está oculto, insinuar outra leitura do mundo, da vida e que coloque em xeque as normativas vivenciais e instrumentalizadoras. Isso é suficiente. Aportar imagens que falem por si mesmas, além da forma, que desenvolvam seu estatuto imagético, já como uma política sugestiva de *poesis*.

AF — Todos foram fundamentais e de uma riqueza tão grande que me é praticamente impossível sumarizar. Anda assim, tentarei: com o Instituto Tomie Ohtake cheguei mais perto do que SEI ser um projeto curatorial: uma missão clara, um conjunto de salas a ser trabalhado sistematicamente, um conjunto de exposições articuladas entre si e pensadas como resposta a essa missão. Cabe sublinhar que meu maior feito nesse projeto curatorial parcialmente desenvolvido, foi trazer o setor educativo, no geral compreendido como um apêndice, um serviço lateral, quase um verniz, para o centro da instituição.

Com o *Arte/Cidade*, um projeto de Nelson Brissac Peixoto e que contou com o meu apoio em sua primeira edição, aprendi a trabalhar em espaços fora do circuito, sem a salvaguarda e os recursos institucionais, estimulando os artistas a preparem obras

fora de seus padrões habituais, que fugiam daquilo que realizavam no interior de seus ateliers.

A Bienal – fiz três, com seu gigantismo, presenteou-me noções que eu jamais poderia sequer ter imaginado, por exemplo: como articular trabalhos e mini-mostras em um espaço monumental; como garantir, ou chegar o mais perto possível disso, uma narrativa interessante, que não provocasse o tédio ou a confusão do visitante; como lidar com artistas variados em procedência, profissionalismo, ansiedade, ego etc., fazendo-os sentirem-se respeitados e não apenas mais um na cadeia produtiva; como pensar a educação do público, as ressonâncias sociais da mostra, fazendo com que tudo aquilo justificasse o enorme montante de dinheiro empregado; como agir politicamente, vale dizer, trabalhar como um negociador, sentado entre artistas e seus projetos e as demandas quase sempre respeitáveis da diretoria, do setor de marketing, da própria sociedade.

Passando em revista toda essa experiência, sobretudo no que se refere ao Instituto Tomie Ohtake e à Bienal, creio, sem falsa modéstia, que fui um pouco além do satisfatório, mas no âmbito da consciência do que é preciso melhorar para ser um bom curador creio que venho me saindo bem.

AS – Sim. Fui incumbido da criação do perfil curatorial do Oi Futuro quando da sua fundação. Foi um desafio, justamente porque é um centro de arte e tecnologia e por isso precisa de atenção redobrada, porque historicamente, no Brasil, a arte e tecnologia era de pouca monta e muitos outros centros de arte e tecnologia já estavam em franca atividade no mundo. Não havia modelo a ser replicado no Brasil e as experiências de fora trabalhavam com metas mais restritas do ponto de vista da abordagem. Aqui, além de termos ideias que passaram batidas no tempo, isto é, que historicamente não receberam a atenção devida, também tínhamos que desenvolver um perfil capaz de vislumbrar projetos possíveis, já que a arte+ciência+tecnologia trabalhava com obras cujos conceitos não estavam desenhados, ou cujo impacto estaria por vir – na prática, o perfil curatorial tinha que abranger o que ainda estava sem definição – com o futuro próximo. Dentro dessa perspectiva criamos eixos curatoriais:

Manutenção de ideias [referente a projetos que não foram contemplados em seu tempo, mas que são caros ao Brasil];

Formatos sedimentados [referente a conceitos já internacionalmente sedimentados, como videoarte, videoinstalação, *sound-art* etc.];

Formatos em andamento [referente a formatos em franco desenvolvimento e em pesquisa potencial, com trabalhos já executados, mas sem nomeação onde poderiam ser inseridas. O que aliais é o mais comum em arte e tecnologia];

Diálogo com artistas e curadores e instituições [referente ao diálogo efetivo com curadores e artistas e instituições e suas perspectivas em relação ao eixo ciência+arte+tecnologia];

Conceito de convergência [que implicava em investigar a arte que se instituía com vigor renovado]; dentre outros itens.

O perfil curatorial do Oi Futuro visa apresentar trabalhos e experiências poéticas, no âmbito das novas mídias e linguagens eletrônicas, relativas às atividades contemporâneas, potencializando a interação entre arte, ciência e tecnologia. Esta orientação sugere a apresentação de obras de arte que exploram imagem técnica, desde a fotografia até as mais recentes atividades artísticas que utilizam meios eletrônicos, viabilizando novas categorias ao fazer artístico, que abrange uma grande quantidade de obras interativas, imersivas e imersivo-interativas.

Neste sentido, toda profusão de ações artísticas recentemente realizadas, expandidas e atualizadas pelos artistas em sua tentativa perscrutadora e investigativa de transformar a realidade e atualizar o mundo, exige novos espaços institucionais, capazes de corresponder a esses anseios como centros catalisadores e fomentadores de arte.

A partir do conceito de convergência, o Oi Futuro busca corresponder às necessidades da arte contemporânea, ao criar espaço para experimentação, investigação, criação e apresentação de trabalhos em web-arte, game-arte, software-arte, computação gráfica, net-arte, videoarte, vida artificial, *sound-art*, música eletrônica, cinema digital, vídeos interativos, inteligência artificial, robótica-arte, hipertexto, videopoesia, ebook-interativo, e toda ordem de ações em arte eletrônica que possa apresentar, constantemente, um panorama nacional e internacional de arte, em suas relações com a ciência e a tecnologia.

Considero essa experiência especial porque foi realizada sem parâmetros e hoje é um formato elogiado internacionalmente e que pode ser replicado.

O DROMO foi um projeto espacial que me fez pensar particularmente num campo onde as coisas estão passando, porque dromo designa uma área de passagem, de velocidade. Com o Dromo eu esperava contemplar um conceito de lugar. Também vejo como um projeto curatorial. Então o termo curadoria parece apontar pra muitos lugares, mas para o artista será sempre um campo de criação mais que um campo neutro.

AM — Acredito que a minha disponibilidade para propor curadorias hoje se dê por afeto. Assim, é um experimento afetivo o que proponho como espaço de experimentação e vivência através da arte numa cidade como Búzios, carente de projetos culturais e artistas. Assim a BAB surge, espontaneamente, pela vivência criativa e afetiva entre artistas e a cidade. Uma proposição coletiva que se superpõe à carência de investimentos públicos no setor e que se expande como espaço de convivência e experimentação artística num ambiente onde o que é visto como artístico vinculava-se apenas ao comércio, à artesanaria, ao decorativismo. Assim, essa proposta de bienal, que afinal é anual, é um exercício de criatividade que exerço para informar sobre o mal-entendido que surge pela possibilidade de inserção de um fazer artístico mais crítico. Uma curadoria de “Bienal” como o ambiência. Que quer questionar sobre a cidade e seus “espaços vazios”, abrindo locais para participação de outros artistas nessa discussão sobre as cidades, estimulando uma audiência para a arte. Búzios vem se tornando cada vez mais um sítio depredado pela especulação imobiliária, a prostituição e o turismo predatório. Então a BAB serve para isso, para trazer arte para um território carente, que propõe ao artista/participante envolver-se afetiva e criativamente com o território.

Acredito que o artista, na experimentação de processos criativos vinculados à natureza, tende a aliviar um sintoma da cultura e que é parte de nossa natureza humana. A sociedade hoje precisa mais da criatividade e da visão artística do que necessita de obras de arte. Precisamos do artista por sua maneira de fazer as coisas, mais do que pelas coisas que eles fazem.

A BAB se estabeleceu, por associação dos artistas, num novo espaço de experimentação para a criatividade. Uma plataforma para o desenvolvimento de

trabalhos interdisciplinares que possibilitou a pesquisa e a criação de ambientes criativos e colaborativos em curto prazo.

CT — Acho que meus projetos carregam esta intenção de pensar e falar a partir de Pernambuco no início dos anos 2000. Em todos eles há uma busca por contextualização numa época de vertiginosa velocidade e de ressignificações culturais, além do restabelecimento do orgulho de ser oriunda de um lugar que no último século passou a ter uma posição de subalternidade. Acho que meus projetos procuram reativar uma voz local que deseja se comunicar com o mundo.

RB — Sim, no sentido de buscar desenvolver uma consciência das práticas artísticas e suas camadas de mediação: somente com uma atuação nessa direção é possível negociar com melhores recursos as possibilidades de autonomia da obra — hoje, claramente objeto de muitos interesses — frente ao circuito de arte.