

A NOVA CRÍTICA - I

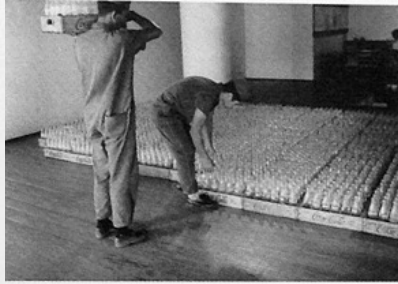
Autor: Frederico Morais

Exposição: AGNUS DEI
(Theresa Simões, Guilherme Magalhães Vas, Cildo Meirelles)

Petite Galerie - 68
agosto 70



Artista: CILDO MEIRELLES
Trabalho: DIREÇÃO EM CONCEPTS IDEOLÓGICOS. Sobre o
esperto gráfico da Coca-Cola o slogan "refreshes the home"
NOVA CRÍTICA 15 MIL GARRAFAS DE COCA-COLA. TAMANHO MÉDIO,
VAZIAS, GENTILMENTE CEDIDAS E TRANSPORTADAS,
EM 400 ENGRADADOS, POR COCA-COLA REFRESCOS S/A.



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

**A curadoria de exposição
enquanto espaço de crítica:**
a constituição de um campo de prática e pensamento
em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)

Por Francisco Eduardo Coser Dalcol

Porto Alegre, 2018

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte

Tese de doutorado

A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica:

a constituição de um campo de prática e pensamento
em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Por Francisco Eduardo Coser Dalcol

Porto Alegre, 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Dalcol, Francisco Eduardo Coser

A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica:
a constituição de um campo de prática e pensamento
em curadoria no Brasil (anos 1960-1980) / Francisco
Eduardo Coser Dalcol. -- 2018.

329 f.

Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. artes visuais. 2. crítica. 3. curadoria. 4.
exposição. I. Carvalho, Ana Maria Albani de, orient.
II. Título.

FRANCISCO EDUARDO COSER DALCOL

**A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica:
a constituição de um campo de prática e pensamento
em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Banca examinadora reunida para avaliação em Porto Alegre (RS), em 30 de outubro de 2018, sendo constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV / IA / UFRGS — orientadora)

Prof.^a Dr.^a Maria da Glória de Araujo Ferreira (PPGAV / EBA / UFRJ)

Prof.^o Dr.^o Luiz Camillo Osorio de Almeida (PPG Filosofia / PUC-Rio)

Prof.^a Dr.^a Mônica Zielinsky (PPGAV / IA / UFRGS)

Prof.^o Dr.^o Alexandre Ricardo dos Santos (PPGAV / IA / UFRGS)

Agradecimentos

Esta tese encerra um ciclo bastante estimulante e desafiador, marcado por profundas e intensas experiências profissionais e de vida, que tiveram início no mestrado, em 2011.

Sob o risco de esquecimento ou omissão de alguém ou daquilo que tem importante lugar na realização deste trabalho, devo agradecer em especial e sem reservas:

Ao ensino público, gratuito e de qualidade, que permitiu o privilégio de toda a minha formação — da escola até a universidade, passando à pós-graduação.

Ao Instituto de Artes e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, pela chance de integrar seus quadros como um de seus discentes-pesquisadores. Estendo o agradecimento ao corpo docente, aos funcionários, aos estagiários e à secretaria.

À Capes, por ter possibilitado o desenvolvimento da pesquisa com uma bolsa de estudos durante metade dos quatro anos de doutorado, incluindo a oportunidade da realização de um estágio de doutoramento no exterior.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho, pela estimulante interlocução, constante incentivo e permanente confiança dedicadas desde o mestrado.

Aos meus colegas de turma, pelas importantes trocas e aprendizados, em especial nos encontros em aula ao longo dos dois primeiros anos do doutorado: Felipe Caldas, Igor Simões, Paula Luersen, Daiana Schvartz e Luísa Kiefer.

Aos professores com quem tive a chance de aprender, descobrir, pensar, discutir, refletir e me desenvolver, notadamente na figura daqueles com quem pude cursar disciplinas ao longo dos quatro anos do doutorado: Blanca Brites, Alexandre Ricardo dos Santos, Maria Amélia Bulhões, Edson Sousa, Francisco Marshall e Icleia Borsa Cattani, além de Ana Maria Albani de Carvalho.

À Universidade Nova de Lisboa, onde realizei estágio de doutoramento, na figura da professora Raquel Henriques, que possibilitou minha acolhida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; à professora Margarida Brito Alves, que me acompanhou como co-orientadora; e ao professor Bruno Marques, de quem frequentei aulas e com quem estabeleci uma fecunda interlocução.

À Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que me possibilitou acesso e pesquisa a uma ampla bibliografia, especialmente em língua estrangeira, em meu período de estágio de doutoramento no exterior.

À Fundação Bienal de São Paulo e ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que me permitiram realizar pesquisa em seus acervos documentais.

A todos os críticos de arte, curadores, historiadores da arte, teóricos e pesquisadores cuja atuação e reflexão oferecem as motivações mobilizadoras deste trabalho — e do prosseguimento das pesquisas vindouras.

A todos os artistas com quem tive a chance de estabelecer algum tipo de troca e interlocução, seja quanto à obra seja quanto à pessoa.

À minha família, por sempre acreditar e confiar que minhas escolhas e decisões apontavam invariavelmente para o meu melhor.

Por fim, à Bruna Fetter, pela presença mais importante para mim — e, em especial, pelo amor de toda hora e sempre.

Resumo

O propósito do presente estudo consiste em identificar e discutir a implicação da crítica de arte na formação da curadoria contemporânea de artes visuais no Brasil. Tendo em conta que essa constituição decorre entre os anos 1960 e 1980, investigo a hipótese de que textos, exposições e curadorias de críticos brasileiros no período oferecem antecedentes, marcos históricos, casos exemplares, situações paradigmáticas e aportes teóricos para se refletir sobre as possíveis relações entre crítica e curadoria.

Ao argumentar quanto aos deslocamentos do discurso crítico em direção a uma esfera ampliada da circunstância de apresentação da obra e do trabalho de arte, parto da constatação de que as décadas de 1960 a 1980 compreendem um momento em que críticos de arte *stricto sensu* estendem sua atuação e reflexão a projetos de exposição e curadoria. Nesse sentido, esta tese desenvolve e defende o argumento de que a crítica tem importante papel na constituição de um campo de prática e pensamento curatorial no Brasil; primeiramente em uma época em que a atividade curatorial começa a se consolidar ainda sem ser assim nomeada e, a seguir, em uma fase de reconhecimento e institucionalização tanto do termo quanto da função.

Como fundamentação metodológica e conceitual, a pesquisa mobiliza um levantamento de textos publicados referentes a debates críticos, referenciais históricos, aportes teóricos, proposições artísticas, projetos expositivos e práticas curatoriais. Esse material compõe o *corpus* de análise a partir do qual as questões são formuladas e a reflexão se encaminha. A investigação opera ainda com dois conceitos de aplicação teórica: *campo discursivo* e *espaço de crítica*.

Com um viés que perscruta debates em torno da *crise da crítica*, do *fenômeno da exposição* e da *ascensão da curadoria*, a tese se desenvolve inicialmente como uma discussão baseada em estudo e análise de bibliografia selecionada, à qual se seguem dois estudos de caso: um a partir da atuação do crítico Frederico Morais entre os anos 1960 e 70, e outro a partir da atuação da crítica Sheila Leirner entre os anos 1970 e 80. Os itinerários críticos de ambos são debatidos tanto em relação ao contexto mais amplo da época como a revisões posteriores. A investigação aponta serem dois críticos-curadores que se dirigem à prática e pensamento em curadoria como um desdobramento não apenas da atividade na crítica de arte, como também de uma reflexão mais ampla sobre o próprio estatuto da crítica.

Palavras-chave: artes visuais; crítica; curadoria; exposição; Frederico Morais; Sheila Leirner.

Abstract

The purpose of the present study is to identify and discuss the implication of art criticism in the formation of contemporary curation of visual arts in Brazil. Considering that this constitution runs from the 1960s to the 1980s, I investigated the hypothesis that texts, expositions and curators of Brazilian critics in the period offered antecedents, historical milestones, exemplary cases, paradigmatic situations and theoretical contributions to reflect on possible relations between criticism and curation.

In arguing for the displacements of critical discourse towards an enlarged sphere of the circumstance of presentation of the work and the work of art, I start from the realization that the decades of 1960 to 1980 comprise a moment in which critics of art *stricto sensu* extend their performance and reflection on exhibition and curatorial projects. In this sense, this thesis develops and defends the argument that critics play an important role in the constitution of a field of curatorial practice and thought in Brazil; first at a time when curatorial activity begins to consolidate without being so named and then in a phase of recognition and institutionalization of both the term and the function.

As a methodological and conceptual basis, the research mobilizes a survey of published texts referring to critical debates, historical references, theoretical contributions, artistic proposals, exhibition projects and curatorial practices. This material composes the *corpus* of analysis from which the questions are formulated and the reflection is guided. The research also operates with two concepts of theoretical application: *discursive field* and *space of criticism*.

With a bias that examines debates about the *crisis of criticism*, *the phenomenon of exhibition* and the rise of curatorship, the thesis initially develops as a discussion based on study and analysis of selected bibliography, to which two case studies follow: one from the performance of the critic Frederico Morais between the 1960s and 1970s, and another from the performance of critics Sheila Leirner between the 1970s and 1980s. The critical itineraries of both are debated both in relation to the wider context of the time and the revisions. The investigation points to two curator-critics who address curative thinking and practice as a development not only of activity in art criticism, but also of a broader reflection on the very statute of criticism.

Keywords: visual arts; criticism; curatorship; exhibition; Frederico Morais; Sheila Leirner.

Lista de siglas

ABCA — Associação Brasileira de Críticos de Arte

AICA — Associação Internacional de Críticos de Arte

ANPAP — Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

BdM — Bienal do Mercosul

BSP — Bienal de São Paulo

CAPES — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

FAAP — Fundação Armando Álvares Penteado

FIC — Fundação Iberê Camargo

FUNARTE — Fundação Nacional de Artes

MAC-USP — Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM-Rio — Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM-SP — Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP — Museu de Arte de São Paulo

MoMA — Museu de Arte Moderna de Nova York

PPGAV — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

PPGART — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

UFRGS — Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFSM — Universidade Federal de Santa Maria

UNL — Universidade Nova de Lisboa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Interesse pelo campo ampliado de apresentação da obra.....	18
Uma investigação sobre modos e lugares da crítica de arte.....	22
Sobre o <i>corpus</i> colocado em causa e de como a tese se organiza.....	34
1. DAS RELAÇÕES ENTRE CRÍTICA, EXPOSIÇÃO E CURADORIA	
(ou sobre a curadoria em extensão à crítica)	43
1.1 Entendimentos e desacordos: dois críticos, duas visões sobre curadoria.....	45
1.2 O vir a público enquanto mediação.....	53
1.3 Em concorrência com o mundo do espetáculo.....	65
1.4 Distinções, mas também borramentos e sobreposições.....	76
1.5 Sob a incumbência do escrever.....	92
1.6 Entre o legível e o visível.....	100
1.7 A exposição como forma crítica.....	106
2. UM CRÍTICO QUE PASSA AO ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO	
(ou sobre um crítico-curador antes da curadoria).....	119
2.1 Posicionamento público, manifestação coletiva, situação de encontro.....	121
2.2 Artistas, críticos e a crítica da crítica no tribunal dos salões.....	139
2.3 Da <i>nova crítica</i> à criação: curadoria como proposição crítica.....	159
3. UMA CRÍTICA QUE INCORPORA O ESPAÇO EXPOSITIVO	
(ou sobre uma crítica-curadora na era da curadoria).....	194
3.1 Crítica de arte depois da arte conceitual.....	196
3.2 Exposições e curadoria: objetos da crítica.....	222
3.3 Curadoria enquanto pensamento crítico e expográfico.....	244
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	285
FONTES BIBLIOGRÁFICAS.....	294
CADERNO DE IMAGENS	311

O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias — pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.

Roland Barthes

(2015, p. 24)

Cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução. Um episódio revolucionário após outro perfaz, numa só época, um processo. O papel do crítico é definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução mas em permanência. O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo, é o único a saber que tudo é uma só revolução. Ora, com efeito, a revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo a nossa época. O crítico vive, pois, em revolução permanente.

Mário Pedrosa

(2006b, p. 208)

O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a “ver” mais, “ouvir” mais, “sentir” mais. [...] A função da crítica deveria ser mostrar “como é que é”, até mesmo “que é que é”, e não mostrar “o que significa”.

Susan Sontag

(1987, p. 23)

INTRODUÇÃO

O propósito do presente estudo consiste em identificar e discutir a implicação do campo da crítica de arte na formação do campo da curadoria contemporânea de artes visuais no Brasil. Tendo em conta que essa constituição decorre entre os anos 1960 e 1980, em paralelo a redefinições de ordem artística, estética e histórica que ultrapassam o meio de arte e envolvem os campos social, econômico e político; investigo a hipótese de que textos, exposições e curadorias de críticos brasileiros no período oferecem antecedentes, marcos históricos, casos exemplares, situações paradigmáticas e aportes teóricos para se refletir sobre as possíveis relações entre crítica e curadoria.

Ao argumentar quanto aos deslocamentos do discurso crítico em direção a uma esfera ampliada da circunstância de apresentação da obra e do trabalho de arte, parto da constatação de que as décadas de 1960 a 1980 compreendem um momento em que críticos de arte *stricto sensu* estendem sua atuação e reflexão a projetos de exposição e curadoria. Nesse sentido, esta tese desenvolve e defende o argumento de que a crítica tem importante papel na constituição de um campo de prática e pensamento curatorial no Brasil¹. Em outras palavras, de que a curadoria se desenvolve também como extensão e desdobramento da crítica de arte; primeiramente em uma época em que a atividade curatorial começa a se consolidar ainda sem ser assim nomeada e, a seguir, em uma fase de reconhecimento e institucionalização tanto do termo como da função.

Ao mesmo tempo, é um período em que a crítica de arte no Brasil tem na imprensa escrita — jornais, revistas e demais publicações — o seu lugar e veículo privilegiados de manifestação e inserção pública. Trata-se, portanto, de um contexto com especificidades, uma vez que a seguir e gradativamente esses espaços conquistados pela crítica sofrerão alterações e rarefações; enquanto que parcela significativa dos discursos críticos sobre arte passará a ser produzida a propósito de projetos expositivos

¹ Posto isso, cumpre frisar que não se trata de argumentar sobre alguma exclusividade quanto ao papel da crítica de arte na formação do campo curatorial no Brasil, mas talvez de uma especificidade. Comento isso porque considero que outras vinculações também participam da constituição desse campo curatorial, entendendo que o mesmo se configura a partir de cruzamentos diversos, a exemplo das demandas e agenciamentos institucionais; da gestão/produção cultural; da pesquisa em história e teoria da arte; da produção de artistas e grupos que organizam exposições; e mesmo de artistas que realizam curadorias e dos chamados curadores “tradicionais” que atuam junto a coleções e acervos em âmbito museológico.

e curatoriais no âmbito de instituições, encontrando circulação em livros, catálogos e outros modos de circulação que não o tradicional meio de difusão pública da crítica de arte — a referida imprensa escrita.

Nesse sentido, este trabalho foi concebido como uma contribuição para as pesquisas no campo da crítica de arte no Brasil, em especial aquelas que têm como objetivo averiguar modos e lugares de sua inserção e manifestação. Diante das possibilidades de encaminhamento que um estudo com essa orientação aponta, optei por delimitar a investigação ao âmbito da curadoria de exposição.

A empreitada foi incentivada pelo fato de eu não ter localizado nenhuma investigação circunscrita ao tema aqui colocado em causa. Entre as pesquisas que identifiquei relações e proximidades, há a tese recente de Cristiana Tejo (2017), em que analisa sociologicamente a gênese do campo da curadoria de arte no Brasil entre os anos 1960 e 1970, a partir das atuações de três curadores históricos: Aracy Amaral, Frederico Morais e Walter Zanini. Outro trabalho a ser referenciado é a dissertação em que Bettina Rupp (2010) estuda o processo de transição da curadoria “tradicional” — voltada para as atividades de conservação, organização, pesquisa e exposição das obras de arte — para a curadoria “contemporânea” — caracterizada pela organização da exposição através da elaboração de conceitos críticos formulados pelo curador. Seu objeto são as atuações e exposições realizadas por Harald Szeemann, Walter Zanini, Achille Bonito Oliva, Sheila Leirner, Jean-Hubert Martin e Paulo Herkenhoff.

A compreensão de que o papel da crítica de arte na formação e consolidação da atividade curatorial no Brasil merece análise e aprofundamento se desenvolveu à medida em que, ao longo da pesquisa e dos estudos dos textos que levantei relativos ao tema, percebia a recorrência da discussão sobre as relações entre crítica e curadoria e identificava aquilo que referirei aqui como *entendimentos e desacordos*. Ao mesmo tempo, passei a observar situações, no período entre os anos 1960 e 1980, em que críticos de arte se dirigem à curadoria de exposição como desdobramento de sua atividade na crítica e também refletindo sobre o próprio estatuto da crítica.

Nesse sentido, o estudo e a análise das trajetórias de diversos críticos brasileiros, acompanhados do interesse pelo tema e da formulação da hipótese geral, conduziram-me a identificar Frederico Morais e Sheila Leirner como sendo exemplares das questões

de interesse da tese. Isso se deu pelo fato de suas atuações estarem inscritas no período privilegiado pelo estudo, mas em especial porque identifiquei em ambas vinculações e implicações quanto ao desenvolvimento de um campo de prática e pensamento em exposições e curadorias no Brasil.

O encontro com a produção e a trajetória de Frederico Morais foi determinante para a orientação tomada pela pesquisa. Sua atuação e realização de projetos entre os anos 1960 e 1970 — a exemplo de “Do corpo à terra” e “A nova crítica” — passaram a me apontar antecedentes das interseções entre crítica, exposição e curadoria no Brasil, em um momento anterior ao emprego da expressão e seu uso corrente no país. Como a recente historiografia estabelece, a expressão “curador” se difundiria apenas na virada para os anos 1980, notadamente a partir da XVI e XVII Bienal de São Paulo, em 1981 e 1983, ambas sob curadoria de Walter Zanini (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 14-16; CHIARELLI, 2008, p. 14).

Em Sheila Leirner, o interesse surgiu também por identificar em sua atuação e reflexão antecedentes quanto às relações entre crítica, exposição e curadoria no Brasil, entretanto já em uma fase seguinte, em que a curadoria se afirmava e legitimava institucionalmente. Observo que o desdobramento que ela opera da crítica de arte em direção à curadoria de exposição se dá entre os anos 1970 e 1980, efetivando-se nas duas edições da Bienal de São Paulo de que foi curadora, a XVIII e a XIX, de 1985 e 1987. Como se sabe, a primeira ficou notabilizada pelo seu partido curatorial e expográfico com a chamada “A grande tela”.

Neste ponto, cumpre assinalar que o enfoque do presente estudo se direciona às curadorias de exposição em artes visuais, em específico àquelas realizadas por críticos de arte com reconhecida atuação na imprensa da época. Opção que é feita em adequação e acordo ao objeto de pesquisa, e também ciente de que a escolha privilegia um determinado perfil de curador e modalidade de curadoria. Afinal, e como se sabe, a situação contemporânea da atividade e da função curatorial abarca distintos atores e especialistas, além de englobar uma diversidade de realizações e abordagens que transcendem o espaço expositivo, tais como: projetos colaborativos e de engajamento coletivo-social; residências vivenciais e artísticas; organização de programas; coordenação de editais, chamadas e seleções; acompanhamento de artistas; publicações

editoriais; entre tantos outros. Além disso, é preciso assinalar também que esta tese não se focaliza no que seria o papel “tradicional” da curadoria: a guarda, conservação, estudo e exibição de acervos e coleções, atividades geralmente desenvolvidas por curadores em âmbito museológico.

No direcionamento que imprimi à pesquisa, a motivação se deu por querer compreender a curadoria de exposição a partir da atuação de críticos-curadores. Assim sendo, a investigação se movimenta do estudo da crítica de arte em direção à curadoria contemporânea de exposição em artes visuais. O interesse é perceber as conformações da atividade crítica, em simultâneo às possibilidades de seu exercício no âmbito da curadoria de exposições. Isso envolve duas constatações já referidas: críticos atuam como curadores, fazendo das exposições um *espaço de crítica*; e também discutem sobre as relações entre crítica e curadoria, formulando um *campo discursivo* de argumentos no qual concorrem diferentes compreensões e posicionamentos.

Dito isso, a questão de partida pode ser formulada da seguinte maneira:

> Considerando o decréscimo da presença da crítica de arte na imprensa e os crescentes deslocamentos do discurso crítico para a esfera da apresentação, mediação e recepção do trabalho de arte no âmbito institucional, em que medida a curadoria em artes visuais pode se configurar enquanto extensão e desdobramento da crítica de arte?

A inquirição sobre essa questão inicial, que formula o objeto de discussão, é acompanhada de três outras questões, que dela se desmembram de modo a ressaltar três aspectos de interesse da pesquisa. A saber:

> Como pensar as relações entre crítica, exposição e curadoria?

> Qual é o papel do campo da crítica de arte na constituição do campo da curadoria contemporânea em artes visuais?

> Em que medida a curadoria pode ser pensada como extensão da crítica?

Em termos metodológicos, para encaminhar a investigação estabeleço como vetores algumas hipóteses definidas e circunscritas ao objeto de discussão da pesquisa. Tais hipóteses deverão ser averiguadas, ou seja, servem menos como afirmações oferecidas *a priori* a serem confirmadas, mas mais como dúvidas problematizadoras cuja verificação conduz a problemática da discussão (CATTANI, 2002, p. 46). São elas:

- > A curadoria de exposição tem a potencialidade de constituir-se enquanto *espaço de crítica*;
- > Curadorias de exposição demandam uma base conceitual e um posicionamento crítico definidos, como condições estruturantes de sua sustentação e razão de ser;
- > Escolhas, exclusões e posicionamentos assumidos em curadorias encerram partido crítico, que é levado à apreciação pública por meio das exposições e outras modalidades de apresentação;
- > Esse *espaço de crítica* em curadoria de exposição aponta para novos modos e lugares de possibilidade da própria crítica, ao mesmo tempo em que explicita o agenciamento do discurso crítico pelas redes do campo artístico (agentes, instituições e mercado);
- > Diante do decréscimo dos espaços para a crítica de arte na imprensa escrita, a curadoria de exposição assume posição de destaque no *campo discursivo* enquanto instância de apresentação, mediação e recepção da arte;
- > Em face à perda de autoridade do crítico em um sistema artístico em que lugares e papéis se reconfiguram no contexto da globalização cultural e econômica, a curadoria de exposição exerce função de destaque nas dinâmicas de reconhecimento, inserção e legitimação de artistas e valores artísticos.

A essas hipóteses mais amplas, desdobram-se questões específicas tocantes ao contexto brasileiro, e que também interessam ao estudo. Ao contrário de países do hemisfério norte — onde o sistema artístico é mais desenvolvido e suas posições melhor demarcadas, apresentando características mais enraizadas —, compreendo que no Brasil a sobreposição de papéis e funções é uma característica, conferida em grande parte pelas condições de um sistema mais precário em sua configuração quanto aos atores e às instâncias. Na ausência de um campo de atividade profissional mais robusto, a dinâmica do sistema tende a não encontrar seus contrapesos que garantiriam maior equilíbrio no jogo de forças entre as diferentes posições. Assim como observa Felipe Scovino, também entendo que a situação se origina pela condição própria a países como os da América Latina. Argumenta o crítico e pesquisador:

A formação do crítico no Brasil é totalmente distinta da formação na Europa ou nos Estados Unidos. Aqui é tudo muito precário, o curador é crítico, e escreve no jornal, na revista e no catálogo; e ao mesmo tempo ele é pesquisador e professor. [...] **Há uma impossibilidade de diferenciar o curador do crítico, ou o pesquisador do professor hoje em dia.** Ainda é muito estranho para quem está fora do Brasil enxergar esse tipo de estrutura. Não é possível comparar os Estados Unidos e o Brasil nesse campo de atuação do curador ou do crítico, até porque essas funções não são ainda muito bem definidas no Brasil. Existem poucos curadores associados a um museu, por exemplo (SCOVINO, 2013, p. 17-18, grifo meu).

É fato que essa maior precariedade se manifesta como um problema se compararmos o panorama institucional do Brasil aos dos grandes centros. Precariedade que está ligada a aspectos econômicos e políticos que conduziram a configuração do sistema artístico no Brasil, não sendo assim da ordem da produção intelectual ou artística, pelo contrário, mas da estrutura institucional. No entanto, não será justamente essa precariedade o que nos distingue e particulariza? Penso aqui em um sentido político, evocando a noção de que “Da adversidade vivemos!”, o bordão sintetizador com que Hélio Oiticica encerra o manifesto da exposição “Nova objetividade brasileira” (2006a, p. 68)². Oiticica, vale lembrar, é um exemplo dos deslizamentos do artista e da obra para o campo da crítica, mas também da crítica para as esferas do artista e da obra. Afinal, seus escritos que coadunam prática e reflexão em torno de sua pesquisa artística e inserção social-política participam do campo da crítica, da história e da teoria da arte.

Assim, a meu ver, é exatamente o borramento de papéis e funções que caracteriza o desenvolvimento tanto da crítica como da curadoria no país. É nesse sentido que na presente tese procuro argumentar sobre a implicação do campo da crítica de arte no campo da curadoria contemporânea de artes visuais no Brasil. O que me leva às seguintes hipóteses, estas relacionadas ao contexto brasileiro:

- > Críticos brasileiros discutem e praticam a curadoria de exposição como um desdobramento da atividade crítica;

² O texto foi originalmente publicado no catálogo da exposição que ocupou o MAM-Rio em abril de 1967, reunindo diferentes vertentes das vanguardas brasileiras. Entre os artistas, participaram Aluísio Carvão, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Ferreira Gullar, Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcello Nitsche, Nelson Leirner, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Thereza Simões e Waldemar Cordeiro.

- > O desenvolvimento da curadoria contemporânea em artes visuais no Brasil e sua afirmação enquanto campo de investigação estão vinculados à atividade de críticos e à reflexão sobre a própria crítica de arte;
- > Exposições e curadorias realizadas por críticos brasileiros oferecem marcos históricos, casos exemplares, situações paradigmáticas e aportes teóricos para se pensar as relações entre crítica e curadoria desde os anos 1960.

Interesse pelo campo ampliado de apresentação da obra

Investigar as interseções entre crítica de arte, curadoria e exposição no Brasil entre os anos 1960 e 1980 — tal é, portanto, o objetivo mais específico que anima este estudo. Para prosseguir na argumentação, devo explicitar que o interesse pelo tema e seu aprofundamento remontam à minha trajetória profissional e percurso intelectual. Daí uma breve digressão ser aqui necessária para traçar o caminho até o lugar de pesquisa.

Em minha atividade profissional, atuei primeiro como jornalista cultural, a seguir passando a setorista especializado em artes visuais³. Experiências advindas dessa atuação acabaram por me levar ao ingresso no campo da pesquisa. As exigências da atividade profissional e a decorrente imersão em questões do campo da arte ofereceram as motivações e condições que me levaram à candidatura ao Mestrado em Artes Visuais — História, Teoria e Crítica⁴. Ao buscar um maior domínio dos códigos e das linguagens artísticas, interessava-me àquele momento ampliar minha base de conhecimentos e reflexão de modo a encontrar uma escrita mais adensada na imprensa e, ao mesmo tempo, que pudesse se desenvolver com maior extensão no meio

³ Meu ingresso no campo das artes visuais se deu por intermédio da atividade como jornalista cultural, primeiramente no jornal Diário de Santa Maria, de 2002 a 2012, e depois no jornal Zero Hora, de 2012 a 2016. Em ambos os veículos, atuei como editor e repórter, além de crítico de artes visuais. Como responsável pela cobertura da área de artes nos cadernos de cultura dos veículos, cabia a mim realizar o acompanhamento do circuito de exposições e do noticiário artístico, publicando textos de reportagem, entrevista e também de comentário opinativo e avaliativo, estes na maior parte das vezes em formato de resenhas de exposições, fossem sobre artistas, mostras ou eventos, fossem sobre acontecimentos noticiosos ou efemérides celebratórias.

⁴ Candidatei-me em 2010 e ingressei no primeiro semestre de 2011 no mestrado do PPGART/UFSM, na área de concentração em História, Teoria e Crítica.

acadêmico e no circuito universitário. Procurava isso como espécie de desdobramento — e também compensação — à atividade no campo do jornalismo, no qual a demanda comum a jornais e revistas costuma ser por textos de tom ligeiro e não alongados.

Em muitas das pautas voltadas à cobertura de exposições, logo comecei a constatar com maior atenção que a mim recaía a necessidade de ter em conta não só a produção dos artistas, mas também uma instância intermediária atuante na mediação e na recepção: o curador e sua abordagem no âmbito da instituição onde a exposição tomava lugar. Assim, era comum ter de analisar projetos expositivos e discursos curatoriais para escrever sobre artistas e suas obras segundo o ponto de vista proposto pelo curador a propósito da mostra, fossem elas individuais ou coletivas, históricas ou de trabalhos recentes.

Percebi então que no jornal era inevitavelmente em relação à circunstância da curadoria e ao enquadramento da instituição que eu escrevia sobre artistas e suas obras. Havia casos, inclusive, em que o curador concorria a maior destaque e até mesmo protagonismo em relação às obras e aos artistas, a depender da dimensão do projeto expositivo em questão, da discussão que incita e da repercussão que gera, além do peso de sua mão autoral e da grife e *status* conferidos pelo circuito.

Perguntar-me sobre essas constatações, que foram se tornando cada vez mais objeto de questão a mim, passou a ser fundamental para estimular um discernimento crítico acerca do funcionamento do sistema artístico e da movimentação de seus atores.

Contextualizo essa circunstância de minha atuação profissional porque foi dessa experiência que partiram as questões que procurei aprofundar na discussão desenvolvida em minha dissertação de mestrado (DALCOL, 2013). Nela, a Fundação Iberê Camargo⁵ figurou como objeto de um estudo no qual analisei o programa curatorial de exposições

⁵ Com o objetivo de preservar e divulgar a obra de Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 – Porto Alegre, RS, 1994), a Fundação Iberê Camargo (FIC) foi oficializada no ano seguinte à sua morte, em 1995. Além de apresentar exposições curatoriais voltadas a Iberê Camargo e a outros artistas, o edifício-sede abriga atividades e programas. Projetado pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira, que ganhou com o projeto o Leão de Ouro na Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza de 2002, o museu foi construído entre 2003 e 2008. O prédio possui reserva técnica organizada em Artístico e Documental: a primeira parte conta com mais de 5 mil obras, entre desenhos, gravuras e pinturas; enquanto a segunda reúne catálogos, jornais, revistas, fotografias, correspondências, cadernos de notas e matrizes. Há salas expositivas, centro de documentação e pesquisa, ateliê de gravura, ateliê do programa educativo, auditório, loja, cafeteria e estacionamento.

temporárias de uma instituição artística periférica enquanto instância que colabora na constituição de fluxos e redes de relações com instâncias e agentes dos centros artísticos. Ao analisar o escopo de atuação dos curadores, as relações com as instituições associadas nas exposições copromovidas e as coleções de onde procedem as obras em exibição, discuti a constituição de uma geopolítica institucional que se assenta no poder de negociação e nas forças de ordem econômica e política, estando portanto atrelada ao capital simbólico e ao poder político-econômico das instituições e atores envolvidos.

Também remonto esse momento porque o tema das relações entre crítica, exposição e curadoria foi suscitado ao longo dessa pesquisa. Todavia, não pôde ser desenvolvido por ocasião do mestrado por não se enquadrar no enfoque e nos propósitos do trabalho. Se o interesse se insinuava ainda na etapa inicial da pesquisa, uma vez que seus indícios já constavam nas perguntas que elaborei para as entrevistas realizadas⁶, afirmou-se mais ao final da redação a partir de indagações a que cheguei. Concluída a dissertação, essas questões não trabalhadas suficientemente permaneceram instigando-me, passando a estimular um interesse cada vez mais premente em aprofundar um assunto cuja reflexão, a mim, prosseguia reservando importância e necessidade.

Foi então que me decidi pelo doutorado⁷. Se na dissertação desenvolvi um estudo de viés mais sistêmico, com a tese desejava me aproximar também das práticas e do pensamento artísticos, na condição de um jornalista especializado em artes visuais que agora passara a atuar com maior intensidade também como crítico, pesquisador e ainda — por extensão dessas atividades todas — curador independente⁸. Assim, meu interesse passou a ser as possibilidades de reflexão sobre arte que partam dos processos artísticos, das condutas criadoras e da elaboração dos trabalhos, no sentido de pensar o exercício da crítica em proximidade à produção dos artistas. Algo relacionado ao entendimento com que Mônica Zielinsky aproxima a crítica das fontes de criação:

⁶ As entrevistas constam nos apêndices da dissertação. Devo mencionar que duas integrantes da banca examinadora desta tese fazem parte do grupo de entrevistados da pesquisa de mestrado: Glória Ferreira e Mônica Zielinsky, a quem novamente aproveito para agradecer a colaboração e os apontamentos.

⁷ Candidatei-me em 2014 e ingressei no segundo semestre do mesmo ano no doutorado do PPGAV/UFRGS, na área de concentração em História, Teoria e Crítica.

⁸ Após a entrada no doutorado e por decorrência de minha atuação nos campos da crítica, da história da arte, da teoria da arte e da pesquisa acadêmica, submeti meu ingresso à ANPAP e à ABCA, ambos em 2016; e à AICA, em 2017. A entrada no doutorado também coincide com o período em que passo a ter minhas primeiras experiências em curadoria de exposição em artes visuais.

Ao propiciar uma proximidade com as fontes autênticas dos trabalhos dos artistas e sobre o que estas fontes oferecem, um dado se coloca como fundamental. Ao voltar-se para elas, a crítica contribui para a ampliação do que provém do cerne da criação dos artistas, em **uma extensão que pode enriquecer as relações históricas e conceituais daquilo que os artistas trazem em suas obras**, também suas aproximações com outras áreas de conhecimento e de criação. Mas nesse sentido, a ampliação deve ter sempre, como ponto central, os princípios inerentes ao artista, sem deturpá-los (ZIELINSKY, 2009, p. 24, grifo meu).

Após muita reflexão e intensas trocas com minha orientadora, Ana Maria Albani de Carvalho, passei a melhor entender que minhas questões partiam da posição de um crítico interessado em investigar a experiência com a arte em seus modos de instauração no contexto e na circunstância expositiva, acompanhado pela vontade já apontada de atuar em diálogo e próximo aos artistas e suas práticas. Ou seja, na possibilidade do discurso crítico se desenvolver e difundir junto ao — e partir do — campo expandido da circunstância de apresentação da obra.

Em um texto relevante para as questões desta tese, “Curadoria e potencialidade crítica na arte pós-autônoma”, Ana Maria Albani de Carvalho argumenta que desde a década de 1960 o espaço de exposição tornou-se um “precedente crítico” e que o tensionamento das relações entre a obra de arte e o seu lugar de apresentação tem desempenhado um papel relevante nos estudos dedicados à arte contemporânea.

Trata-se de um debate que ganha corpo e se difunde mais amplamente ainda no âmbito dos *happenings*, do minimalismo, dos conceitualismos, da *land art*, dos *earth works*, da arte ambiental, da performance e das instalações, uma vez que as questões decorrentes da problematização do lugar, da espacialização e da recepção das proposições artísticas evidencia a complexidade das modalidades de apresentação e do estatuto da exposição.

Constatação que reforça os tensionamentos das relações entre produção, crítica e instituições, dentro e fora do campo da arte. Para Ana Maria Albani de Carvalho, contudo, não se trata de relacionar isso a um abandono da especificidade da crítica, da teoria e da história da arte como âmbitos que ancoram o estudo da arte na sociedade:

[...] mas da necessidade de **ampliar a base de investigação decorrente da mudança no foco de interesse, da obra para suas condições de apresentação e difusão**. Entendo que esta mudança de foco decorre do

próprio olhar direcionado para a produção artística realizada nos últimos 50 anos e pelas opções assumidas pelos próprios artistas em favor do entrelaçamento de suas práticas com o campo ampliado dos movimentos sociais, da cultura visual, do mundo da moda, do *design* e mesmo com a lógica da indústria do entretenimento (CARVALHO, 2014, p. 263, grifo meu).

É também nesse sentido que a exposição passa a ocupar um lugar de interesse do ponto de vista da pesquisa em história, teoria e crítica das artes visuais, considerando ser ela reflexo e ao mesmo tempo expressão da própria dinâmica social conformada pelas relações entre agentes, instituições e mercado. Como argumenta Jean-Marc Poinot, um dos pesquisadores pioneiros dos estudos expositivos, a história das exposições mostra não só o quanto as práticas dos artistas mudaram, mas também como as exposições modificam nossos modos de conceber e experienciar a arte. Assim, afirma o pesquisador francês que a exposição “tornou-se o lugar e a moldura das transformações da nossa maneira de ver e compreender, na mesma medida em que é um aparato interpretativo complexo, que interage com todos os componentes sociais envolvidos na arte” (POINSOT, 2016, p. 11).

Por convergir a essa linha de pensamento que enfatiza as condições de apresentação e difusão da arte como sua base de investigação, optei por desenvolver um estudo que se dirigisse aos atravessamentos, às contaminações e aos atritos entre processos artísticos, estratégias expositivas e procedimentos curatoriais. Ou seja, aos possíveis modos de interlocução e colaboração entre artistas e crítico no endereçamento à apresentação e recepção do trabalho de arte. O que levaria este crítico a articular prática e reflexão em exposição e curadoria, de modo a tomá-las como aspectos constitutivos do lugar de pesquisa onde agora eu procurava me situar. O que também envolvia uma nova etapa no percurso de investigador, em vias de desenvolver uma tese.

Uma investigação sobre modos e lugares da crítica de arte

No que argumentei até aqui, procurei deixar indicado que minha aproximação com o tema da investigação desta tese parte de minha atuação no campo da arte, assim como é ao longo desta trajetória que as questões passam a se colocar. É ainda

importante ressaltar que decorre de uma relação que primeiramente se estabeleceu por meio da leitura e da escrita. Ou melhor: por meio do texto.

Conforme já indicado, isso se deu inicialmente pelo jornalismo cultural, já que a mim recaía, pela necessidade profissional da escrita, a tarefa de leitura de textos curatoriais ou relativos a exposições que recebia nos materiais de divulgação à imprensa e também nos catálogos de mostras e em outras publicações. Ao mesmo tempo, passara a estudar mais aprofundadamente os escritos de críticos, curadores, historiadores da arte, teóricos e também artistas, interessado em compreender seus métodos, abordagens e vieses de pensamento e escrita.

Como jornalista, crítico e pesquisador em história, teoria e crítica de arte, entendo que minha experiência diante dos trabalhos e das práticas artísticas é também aquela de quem tenta colocar em palavras e verbalizar em sentido coletivo o que antes se dá singularmente por meio de uma experiência sensível. Compreendo isso como um esforço de se perceber algo que se intui dentro de uma ordem dos afetos, em um sentido bastante próximo ao que encontro na reflexão desenvolvida pelo crítico e curador Luiz Camillo Osorio, no que se refere ao seu entendimento de que “a arte presentifica ideias, trazendo a gravidade do pensamento para dentro da experiência sensível”, como “um sentir cuja potência nos faz pensar para além da sensação (2008, p. 183-84).

Dáí o interesse pela escrita *sobre arte*⁹ figurar entre as motivações do Doutorado em Artes Visuais — História, Teoria e Crítica. Pretendia estudar o que identificava como sendo um passado áureo da crítica de arte no Brasil, notadamente os anos entre as décadas de 1950 a 1970 — os tempos de Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Ronaldo Brito, entre tantos outros nomes destacados da crítica no país. Pesquisar essas gerações envolvia não só o interesse em compreender etapas da atividade da crítica de arte no contexto brasileiro e em perspectiva histórica, mas também em confrontar essa herança ao presente, com a intenção de encontrar uma discussão que explicasse o seu oposto: a redução da presença da crítica de arte nos dias de hoje, a sua rarefação e gradual retirada da imprensa e do contato mais amplo com o público leitor. Decréscimo que eu e críticos

⁹ Refiro-me ao entendimento de pesquisa *sobre arte* como a análise voltada à obra e/ou artista no campo da teoria, crítica e história da arte. Por outro lado, tomo como correlata a pesquisa *em arte*, sendo aquela que parte da criação poética como objeto de reflexão. Embora distintas, uma e outra se contaminam e influenciam no caso das artes visuais. Para um aprofundamento, conferir Icleia Cattani (2002, p. 35-50).

contemporâneos a mim testemunhamos diante da prevalência do jornalismo cultural baseado em entretenimento/serviço e dos discursos críticos das curadorias de exposição no âmbito das instituições artísticas, ambos majoritariamente atrelados aos interesses do mercado, da mídia e do circuito.

É constatado que as décadas recentes viram surgir profundas alterações na crítica de arte. A gradual retirada de seu meio mais tradicional de manifestação e circulação pública ao menos desde o século XVIII, sobretudo os jornais e a imprensa escrita, tem sido atribuída ao que seria o seu enfraquecimento, neutralização, emudecimento, esfacelamento e até mesmo desimportância e desinteresse na esfera pública (BERGER, 1998; EAGLETON, 1991; ELKINS, 2003; ELKINS, NEWMAN, 2008; FOSTER, 1996, 2013; McDONALD, 2007; RUBINSTEIN, 2003, 2006).

O aprofundamento dessa crise envolve fatores externos diversos, mas também os próprios artistas, críticos e agentes internos ao campo, em especial no que se segue aos desdobramentos das operações de crítica à instituição-arte e dos questionamentos sobre o papel e a função da arte na sociedade contemporânea (CARVALHO, 2013). Ao mesmo tempo, acompanha outras mudanças, já mencionadas, como o aumento internacional das grandes exposições e das instituições artísticas, bem como o destaque conferido à figura do curador. Tais modificações têm entre suas consequências alterações nas lógicas de inserção e legitimação de valores artísticos, operadas pela entrada de novos atores e instâncias, que passam a ganhar maior papel de importância na intermediação entre arte e público. De um modo geral, isso se relaciona a um gradativo aumento da instrumentalização do campo artístico a partir de um processo de institucionalização ainda mais efetivo, movido em grande parte por interesses de ordem do capital econômico. É um contexto, como afirma Ana Maria Albani de Carvalho, que “está relacionado às mudanças observadas nas condições de produção, circulação, exibição e validação do que hoje é reconhecido como arte” (2013, p. 1879).

Ao assinalar a chamada *crise da crítica*, não desconsidero a importância da crítica desenvolvida no circuito acadêmico e que circula em publicações e revistas universitárias, em sua maioria ligadas a programas de pós-graduação. Voltarei a ela adiante. Por ora, interessa-me pontuar as transformações e os deslocamentos que se dão em uma crítica de arte que antes se endereçava, por meio dos jornais e periódicos, a um

espaço de opinião pública mais amplo e mesmo massivo. Nos termos de Jürgen Habermas (2003), revisitados por Terry Eagleton (1991), trata-se de compreender as mudanças de uma *esfera pública* tradicionalmente constituída por instâncias como a imprensa, meio que a modernidade consagrou para a difusão social da crítica de arte (ANTMEN, 2006; CARRILLO, 2003; FERREIRA, 2006a, 2006b; GONÇALVES, 2008; LEENHARDT, 2000, 2008; OSORIO, 2005; SALZSTEIN, 2006b).

O que quero frisar aqui é que o diagnóstico de rarefação dos espaços de crítica na imprensa escrita — e sua dispersão frente às expectativas despertadas com a “democratização” da Internet — contém algumas das preocupações que me embasam nos estudos sobre crítica de arte, com o interesse em uma investigação informada pelos aportes do passado e estimulada pelas questões do presente.

Como o que passara a me instigar era mais uma discussão sobre as possibilidades do exercício da crítica, decidi partir da minha posição de um crítico e pesquisador então próximo à produção de artistas que me são contemporâneos e dos quais eu já desenvolvera familiaridade com a produção, tendo refletido e escrito a respeito. A ideia era pensar sobre novos lugares e modos de atuação e inserção do crítico, movimentando-se entre as fronteiras, a meu ver hoje um tanto diluídas, que separam o que seriam os lugares do crítico de arte, do historiador da arte, do teórico, do pesquisador, do curador e mesmo do artista e do público.

Novamente, remetia-me à crítica de arte no Brasil entre os anos 1950 e 1970. É um período em que se reconhece, na figura de alguns notáveis críticos, uma atuação bem próxima da produção dos artistas e inscrita nas discussões públicas, estabelecendo, como anota Agnaldo Farias, “um diálogo intermitente e muitas vezes cúmplice da obra [...], como o grande interlocutor do artista” (2013, p. 175). São sabidamente diversos os exemplos que compreendem o referido período. Nesse mesmo texto, intitulado “Problemas da crítica e da curadoria no panorama recente da arte brasileira”, Agnaldo Farias elenca alguns dentre os mais significativos:

[...] a invenção de categorias como “não-objeto”, resultado do diálogo cerrado entre Ferreira Gullar, Lygia Clark e Hélio Oiticica, e “aparelhos”, por Ronaldo Brito e Waltercio Caldas, entre outros exemplos, apontam para a fertilidade dessas relações e a compreensão da crítica como uma tarefa que ultrapassa os limites da interpretação e os problemas de avizinhamo do objeto pela via da palavra. Não é essa tradição de diálogo entre artistas e

críticos, iniciada nos anos 1950 com as conversas entre Mário Pedrosa, Lygia Clark e Hélio Oiticica, tenha se perdido. Ela pode ser verificada em outras associações de artistas e críticos, como Cildo Meireles e Frederico Moraes, Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte, Nuno Ramos e Rodrigo Naves e, mais recentemente, no uso ampliado que Lisette Lagnado faz do termo “instauração”, inventado por Tunga (FARIAS, 2013, p. 175).

A ideia de diálogo entre artista e crítico já foi evocada aqui anteriormente. Ao tentar aprofundá-la, passei a ser remetido a noções de colaboração e interlocução, algo que no trabalho de curadoria pode encontrar aquilo que Ivo Mesquita denomina como “a vocação contemporânea de gerar juntos” (2011, p. 21); ou o que Clarissa Diniz argumenta como participação crítica e criativa do processo de criação, no sentido de um diálogo “que é às vezes conflitivo, mas enriquecedor, pois tanto posso contribuir para o que os artistas fazem e pensam, quanto, sobretudo, os artistas me obrigam a me reposicionar, recolocam meu pensamento” (2011, p. 107-108).

Pensava nessas questões desejando investigar a experiência com a arte em seus modos de instauração no contexto e na circunstância expositiva, atuando em diálogo e próximo aos artistas e suas práticas, de modo a explorar possibilidades que o discurso crítico encontre para se desenvolver e difundir desde o campo expandido da circunstância de apresentação da obra.

Foi assim que, antes da orientação e encaminhamento tomados pela presente tese, na primeira etapa da pesquisa detive-me ao estudo de um objeto que eu elaborara a partir da referida relação já estabelecida com a obra de alguns artistas a que estava conectado¹⁰. Eu propunha uma discussão em torno de projetos artísticos que em comum têm seu desenvolvimento e realização em regime de viagens, expedições e deslocamentos geográficos. A recorrência desse expediente é verificada nos diversos projetos com que se valem do movimento em processos de criação que envolvem acessar destinos e percorrer trajetos. Estimulados pelo imaginário investigativo e também pelo espírito aventureiro, esse(a)s artistas exploram poeticamente geografias físicas e cartografias culturais variadas. Ao experimentar situações de descoberta, submetem-se a momentos de reflexão de modo a produzir trabalhos na imersão

¹⁰ Mais especificamente, inicialmente eu partia de projetos realizados pelos artistas Marina Camargo (1980, Maceió), Romy Pocztauk (1983, Porto Alegre) e Túlio Pinto (1974, Brasília).

temporária oferecida pelos deslocamentos que vivenciam. No correr de seus trajetos, elaboram reflexões a partir de experiências e vivências que geralmente são acompanhadas por processos criativos que envolvem anotações, desenhos, diários, cadernos de viagem, fotografias, vídeos, objetos coletados ou elaborados e outros registros e documentações. Tais práticas são conduzidas por mecanismos de observação, abordagens etnográficas e ações poéticas realizadas em resposta aos lugares para onde os artistas se dirigem e por onde se movimentam.

Meu interesse recaía especialmente na etapa de retorno, quando tais processos criativos e de desenvolvimento de trabalhos são apresentados ao público em formato de exposições, livros de artista, entre outras modalidades de exibição. Nesse sentido, invocam questões a partir da constituição mesma da obra na interioridade de uma experiência individual/subjetiva e a partir também do momento em que se exteriorizam/coletivizam nos modos de exibição e espacialização.

Escrevi ensaios e apresentei comunicações analisando e discutindo os trabalhos dessa vertente que identificara na produção dos artistas pesquisados¹¹, imbuído da reflexão sobre como um crítico se aproxima dessas práticas e adentra no campo de significados desses trabalhos. O problema se encontrava, a meu ver, no que os caracteriza: o fato de se estenderem no espaço e no tempo, constituindo-se a partir de

¹¹ Menciono aqui quatro referências de textos e comunicações de minha autoria referentes a este momento de desenvolvimento da pesquisa, entre 2015 e 2016:

1) “Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa”. In: 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) — Compartilhamentos na arte: redes e conexões (Santa Maria, RS, 2015). Anais. Santa Maria (RS): ANPAP, UFSM, 2015, p. 3179-3194. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

2) “Ruínas da modernidade e utopias fracassadas: a fotografia de Romy Pocztaruk”. Revista-Valise, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre (RS), v. 5, n. 10, ano 5, dezembro de 2015, p. 53-67. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/58011>>. Acesso em: 10 jul. 2018. Por este texto, recebi em 2016 menção honorífica (2º lugar) no Incentive Prize for Young Critics, concedido pela AICA.

3) “Viagem e práticas artísticas investigativas: a experiência do deslocamento em ‘Como se faz um deserto’, de Marina Camargo”. In: 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) — Arte: seus espaços e/em nosso tempo (Porto Alegre, RS, 2016). Anais. Santa Maria (RS): ANPAP, UFSM, UFRGS, 2016, p. 867-881. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2016/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

4) “Movimento que esculpe”. Este ensaio a partir da produção do artista Túlio Pinto, escrito em 2016 e apresentado como capítulo do exame de qualificação, gerou uma versão posterior, intitulada “Sedução no limite”, que integrará um livro monográfico sobre o artista. No prelo.

um lastro imaterial. São projetos artísticos que convocam o crítico e também o curador a refletir sobre os processos e as condutas criativas como modo de investigar as invisibilidades que são elementos estruturantes dos fundamentos dos trabalhos.

Nesse sentido, colocava-se como questão a necessidade de se buscar os significados mais amplos dessas produções para além do que a visualidade não nos dá por completo, investigando as pontuações e as ancoragens na trajetória de suas elaborações. Tomando emprestadas as palavras de Glória Ferreira, observei que esses trabalhos “estabelecem diferentes níveis de negociações em sua inscrição na imagem como uma de suas modalidades de apresentação” (2009, p. 197). Não somente imagem, frise-se, pois o deslocamento do interesse privilegiado pelo objeto autônomo e autorreferencial por parte dos artistas leva o trabalho a adquirir múltiplas possibilidades de sintaxe e espacialização, sem ter a permanência como elemento constitutivo.

Na medida em que concepção e apresentação tendem a coincidir na circunstância expositiva, são explicitadas situações práticas e discursivas em que a exposição se destina a veicular duplamente aquilo que a precede e aquilo que ela dá a ver e a experienciar. Algo que exige do crítico — ora curador — a necessidade de uma tomada de consciência de seu lugar, seu papel, seus métodos e suas possibilidades.

Nesse sentido, também Glória Ferreira oferece uma reflexão pertinente, apontando a possibilidade de o crítico estabelecer uma maior aproximação aos processos artísticos e seus desdobramentos, em lugar do afastamento:

A interrogação sobre o devir da arte como enunciação poética **desloca o fazer artístico da produção de objetos para a constituição de uma rede de significações, em que se agenciam dispositivos visuais e discursivos.** Situação que exige da atividade crítica não a renúncia ao julgamento, mas a constituição de um espaço de confronto de ideias e disseminação de sentido em face das transformações da arte, de seus novos processos e materializações, talvez como diz Thierry de Duve, como “testemunha” (FERREIRA, 2009, p. 39, grifo meu).

Cabe refletir sobre que tipo de testemunha, afinal se trata também de um duplo-testemunho nos casos dos trabalhos a que referi: aquele que conduz a uma tentativa de reconstituir o ato e a experiência artística em seu lócus de realização, mas também aquele que se dá com vistas à circunstância posterior de exposição.

Em um texto ainda dos anos 1990, Fernando Cocchiariale discute a dificuldade da crítica em “reconhecer e designar com precisão, tal como no passado, produções que não mais se centram no campo objetivo da forma, na estrita materialidade da linguagem” (2006b, p. 217). No seu entendimento, trata-se de uma questão colocada desde a crise das vanguardas históricas, com o gradual estabelecimento da inoperância de identidades ou critérios fixos em arte:

Ao contrário da produção tipicamente moderna, cuja ênfase na forma, nas linguagens e nos ismos inseria poéticas singulares no campo objetivo da história, a nova arte parece desprezar essa inserção, tornando difícil avaliá-la através do repertório teórico-crítico desenvolvido, desde o início do século XX, para captar e produzir o sentido das produções modernas, eminentemente formalizadas e, portanto, estranhas a esses segmentos da contemporaneidade (COCCHIARALE, 2006b, p. 218).

Ainda que ligada a um passado artístico e a uma concepção atrelada aos aspectos visualmente formais da obra, a questão colocada por Fernando Cocchiariale continua a interrogar na contemporaneidade, uma vez que parte significativa dos artistas funda sua produção na “valorização, em graus variados, do papel que as vivências e experiências pessoais desempenhariam em suas obras [...], operando um deslocamento de foco do objeto artístico para o sujeito-artista” (2006b, p. 217). Acrescente-se a isso aquilo que mobiliza a agenda individual dos artistas contemporâneos, como observa Glória Ferreira: “as estratégias diversificadas que os unem apontam o deslocamento da produção artística do campo estritamente específico de suas linguagens para o ambiente ampliado das relações com o mundo” (2009, p. 32).

Mobilizo essa discussão para demonstrar que, antes de chegar ao estudo que dá corpo a esta tese, procurava pensar modos e lugares da crítica de arte na condição de um crítico-curador frente ao processo de concepção e à presentificação da experiência individual do artista. A dúvida se endereçava ao momento em que esses trabalhos se exteriorizam na circunstância expositiva como vestígio, projeção ou instauração de uma obra. E aqui o crítico hesitante sobre como se aproximar dos trabalhos e escrever a respeito deles encontra o curador hesitante em como apresentar essas obras e sob qual argumento ou partido curatorial. Mas com uma diferença: se como crítico eu sentia liberdade para escrever conforme minhas intuições e convicções, como curador se

sobrepunha a isso um tipo de compromisso ético que se estabelecia na interlocução e colaboração no trabalho com os artistas.

A questão me levou a refletir sobre a possibilidade, já aventada aqui anteriormente, de exercitar uma crítica enquanto um modo de experimento criativo e intelectual que provém da experiência com as obras e os artistas, capaz de ativar a potência das forças criadoras nas circunstâncias de apresentação. De certo modo, era uma potencialidade que eu já encontrara ao estudar a crítica percorrendo a obra de autores como Walter Benjamin, Michel Foucault, Roland Barthes, Susan Sontag, Terry Eagleton, Jacques Leenhardt, Hal Foster e Jacques Rancière, além de brasileiros como Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Ronaldo Brito, Sheila Leirner, Glória Ferreira, Icleia Cattani, Mônica Zielinsky e Luiz Camillo Osorio.

A partir dessas leituras, passei a encarar a crítica como um movimento que se estabelece entre a aproximação e o distanciamento. Jamais para fornecer uma explicação ou uma tradução, mas entendendo que conhecer a proposta e o modo de trabalhar do artista é fundamental para uma compreensão que se desvela em sua capacidade de ampliar o campo de sentidos oferecidos pelos trabalhos. Os ensaios resultantes dessa etapa da pesquisa constituíram a base do texto que apresentei ao exame de qualificação do doutorado¹².

Foi ao longo desse processo de pesquisa, análise, reflexão e escrita que comecei a pressentir que o estudo solicitava um reencaminhamento, algo que se reforçou à maneira como tomei as contribuições oferecidas pela banca avaliadora¹³. Confiando e apostando em certa intuição, assumi ser de fundamental importância refocalizar a base de investigação. Decidi por ampliá-la em termos históricos, concentrando-me menos em minha prática individual — de jornalista-crítico-historiador-da-arte-pesquisador-curador junto aos artistas com quem estava trabalhando ou sobre cuja produção estava escrevendo — e mais no estudo de críticos brasileiros que fizeram (fazem) exposições e atuaram (atuam) como curadores, bem como nos debates por eles mesmos propostos e

¹² A aprovação do exame de qualificação de doutorado se deu por ocasião da apresentação da defesa para a banca no dia 25 de outubro de 2016.

¹³ Compuseram a banca avaliadora do exame de qualificação os professores Dr.º Alexandre Santos (PPGAV/UFRGS), Dr.º Edson Luiz André de Souza (PPGPSI/UFRGS) e Dr.º Eduardo Ferreira Veras (PPGAV/UFRGS), além de minha orientadora, Dr.ª Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV/UFRGS).

incitados em torno das relações entre crítica, curadoria e exposição. Portanto, a motivação se dava pela constatação de que críticos realizam curadorias de exposição e fazem delas um espaço de exercício e manifestação de discurso crítico, mas também por identificar aquilo que já referi como *entendimentos e desacordos* em meio às opiniões e aos posicionamentos dirigidos às referidas interseções.

Além disso, à bibliografia que passara a encontrar sobre histórias das exposições e da curadoria e sobre estudos expositivos e curatoriais em língua inglesa com narrativas privilegiando o hemisfério norte, não correspondia o que eu localizava no campo de pesquisa sobre o Brasil e mesmo a América Latina. O que entendo apontar para a necessidade de se oferecer contribuições para a ampliação de discussões e pontos de vista que colaborem para enriquecer esse terreno de investigação, em especial no âmbito acadêmico-científico, de modo a investi-lo enquanto campo de pesquisa¹⁴.

A importância que Frederico Morais e Sheila Leirner passaram a assumir para a reorientação da pesquisa se dá pelo fato de entenderem a atuação em curadoria como uma extensão da sua atividade na crítica e desdobramento de uma reflexão em torno das possibilidades e conformações da crítica de arte. Ambos não só mobilizam essas questões em suas atuações, mas também refletem sobre elas, como nos atestam seus

¹⁴ Nos meios universitários dos Estados Unidos e dos países da Europa, há uma tradição de cursos e centros de investigação voltados aos estudos curatoriais. O primeiro programa de pós-graduação em curadoria contemporânea é atribuído à Ecole du Magasin, em Grenoble, na França, em 1986; seguido pelo Curatorial and Critical Studies, no Art History/Museum Studies, do Whitney Independent Study Program (ISP), em 1987 (FOWLE, 2005, p. 6; O'NEILL, 2012, p. 2). Menciono ainda os destacados Center for Curatorial Studies at Bard College (CCS Bard), criado em 1990, em Nova York; e o Curating Contemporary Art (CCA) do Royal College of Art, criado em 1992, em Londres.

Já no ambiente acadêmico do Brasil, as pesquisas em curadoria têm menos tradição, sendo desenvolvidas em sua maior parte nos programas de pós-graduação em Teoria, Crítica e História da Arte; Cultura Visual; História; Filosofia; Museologia; Comunicação Social; entre outros. Também na área de pesquisa, deve ser destacada a atuação do Comitê de Curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), cujos anais podem ser consultados no site: <<http://www.anpap.org.br/encontros/anais/>> (acesso em: 12 jun. 2018).

No âmbito do ensino, vale mencionar o MAC-USP, que oferece a especialização Curadoria e Educação em Museus de Arte; a PUC de São Paulo, que mantém a especialização Arte: Crítica e Curadoria e a graduação em bacharelado Arte: História, Crítica e Curadoria; a FAAP, com o curso de pós-graduação em Estudos e Práticas Curatoriais; e o Centro Universitário Senac, com o curso de pós-graduação Curadoria em Arte. Em 2018, a IUPERJ/Candido Mendes e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage iniciaram o curso de pós-graduação *lato sensu* Curadoria de Arte Moderna e Contemporânea. Entre as iniciativas pioneiras no Brasil, estão o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM-SP, em 1997, bem como o curso de especialização Práticas Curatoriais e Gestão Cultural, iniciado em 2007, na esteira do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (FASM) em 2004 — ambos encerrados pela instituição em 2013.

textos e entrevistas. O contato com seus escritos e projetos acabou por me reconectar àquelas questões que trazia desde o mestrado, mas agora intensificadas em sua problemática por conta de experiências profissionais vinculadas à minha trajetória intelectual e por ter encontrado para seu encaminhamento novos referenciais teóricos, marcos conceituais e aportes históricos¹⁵.

É necessária ainda uma última lembrança a respeito do caminho até o lugar de pesquisa, esta sobre uma viragem profissional que também influenciou no reencaminhamento da tese. Depois dos dois primeiros anos de doutorado que culminaram no exame de qualificação, desliguei-me do emprego de jornalista para passar a me dedicar integralmente à atuação de crítico e pesquisador. Se antes as demandas do jornalismo concorriam em relação ao tempo que dispunha, a opção agora feita me deixava em condições de manter dedicação e envolvimento concentrados à pesquisa, ao trabalho acadêmico e à atividade no campo da arte enquanto crítico e curador. A nova condição me possibilitou assumir em 2016 uma bolsa CAPES para o desenvolvimento de minha pesquisa, seguida por uma temporada de estudos em Portugal ao longo de 2017 pelo estágio de doutorado sanduíche no exterior.

O período na Universidade Nova de Lisboa (UNL)¹⁶ foi fundamental para a recondução da tese. Nas trocas que tive a oportunidade de estabelecer em Portugal com professores e colegas que leram meus primeiros estudos da nova etapa e assistiram a apresentações orais do projeto que se reencaminhava, reforçou-se minha convicção sobre as particularidades que encontramos nas relações entre crítica e curadoria no contexto do Brasil em termos históricos. Em conversas com minha coorientadora na UNL, Margarida Brito Alves, isso ficou claro com as observações que fez sobre a relevância que Frederico Moraes assume no mesmo período em que o suíço Harald Szeemann realiza projetos considerados pioneiros da curadoria contemporânea e da figura do curador independente. Na disciplina Projeto de Tese, ministrada por Bruno Marques, foi argumentando a ele que atentei à operatividade de assumir como viés do

¹⁵ Não concentrarei neste momento nem na Introdução a revisão dessa literatura, optando por procurar desenvolvê-la ao longo da tese.

¹⁶ Mais precisamente, eu estava alocado no Instituto de História da Arte (IHA) da Faculdade de Ciências Sociais Humanas da Universidade, onde frequentei aulas de disciplinas dos doutoramentos em História da Arte e em Estudos Artísticos, dos mestrados em Museologia e Patrimônio, e das especializações em Curadoria de Arte e em Mercado de Arte e Colecionismo.

estudo uma abordagem que partisse de críticos e curadores brasileiros com prática e/ou reflexão em torno das relações entre crítica e curadoria, de modo a encontrar uma fundamentação conceitual e metodológica que me permitisse analisar seus projetos, atuação e escritos em conexão ao meu tema de tese.

Ainda no âmbito da UNL, por meio do grupo de pesquisa “Arte.Crítica.Política”¹⁷, coordenado por Nuno Crespo, tive contato com discussões que contribuíram enormemente aos meus interesses de pesquisa. Foi o caso, por exemplo, do *workshop* “Curadoria versus História da Arte versus Crítica da Arte”, conduzido pela crítica e historiadora da arte austríaca Sabeth Buchmann. No que diz respeito a palestras de nomes representativos na temporada de estudos em Lisboa, foram também elucidativas as falas do curador Hans Ulrich Obrist e do diretor do Museu Reina Sofia, Manuel Borja-Villel, às quais tive chance de assistir na programação da feira ARCOLisboa – Feira Internacional de Arte Contemporânea de Lisboa.

Essas interlocuções e experiências no estágio sanduíche colaboraram para a ampliação da pesquisa bibliográfica, realizada em grande parte na portentosa Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, onde, além de textos em língua estrangeira, encontrei artigos de críticos brasileiros. Também no levantamento de bibliografia foi relevante tomar conhecimento dos textos reunidos no livro “Arte.Crítica.Política” (2016), organizado por Nuno Crespo no âmbito de seu grupo de pesquisa, em especial “Dividir e coser: uma opinião sobre a relação entre crítica e curadoria”, do crítico e curador português Delfim Sardo, ao qual retornarei adiante.

Ao ouvir-me discorrer sobre os propósitos que reorientavam minha pesquisa, Nuno Crespo — também crítico de arte atuante em Portugal, escrevendo para o jornal Público — chamou-me atenção para o fato de a exposição e a curadoria serem tomadas elas mesmas, já não de hoje, como o próprio objeto de crítica, sendo as obras e os trabalhos indissociáveis da circunstância de sua apresentação, no sentido instalativo e

¹⁷ O núcleo Arte.Crítica.Política integra o Grupo de Investigação em Teoria da Arte, Historiografia e Crítica (ArtTHC) do Instituto de História da Arte (IHA) da Faculdade de Ciências Sociais Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Os seus objetivos são discutir as relações entre crítica e política no campo da arte, refletir sobre o papel do pensamento crítico na cultura contemporânea e pensar o surgimento de sistemas artísticos e institucionais aparentemente imunes à crítica. Informações em: <<https://artecriticapolitica.weebly.com>>. Acesso em: 8 mai. 2018.

expográfico, mas também institucional e político. Algo na linha do que também havia encontrado em Roberto Conduru (2004, p. 31) sobre a “arte de expor”, ao afirmar que “assim como a obra de arte, a exposição está sempre relacionada a seu contexto físico e institucional”; e antes muito próximo de ideias que já vinha discutindo e trabalhando junto à minha orientadora, Ana Maria Albani de Carvalho, no que diz respeito ao tensionamento das relações entre a obra de arte e sua circunstância de apresentação, conforme mencionei anteriormente.

Essas e outras questões que se abriam ajudando a formular os vetores de reorientação da tese, bem como as decorrentes experiências com a investigação e as pesquisas de campo desenvolvidas em Lisboa, resultaram em dois trabalhos. Um deles é o artigo intitulado “Atritos e separações entre crítica e curadoria” (DALCOL, 2017), apresentado em meu retorno do estágio sanduíche no 26º Encontro Nacional da ANPAP, nas sessões do Comitê de Curadoria, em formato de comunicação oral e artigo publicado nos anais do evento. O outro trabalho é “Crítico enquanto curador e criador: contribuições da atuação de Frederico Morais no contexto da arte brasileira dos anos 1960 e 70”, apresentado em formato de comunicação oral no VII Congresso Mediterrânico de Estética¹⁸, em Lisboa. Ambos os estudos compõem as bases iniciais do texto que ora se apresenta no corpo desta tese.

Sobre o *corpus* colocado em causa e de como a tese se organiza

Com a argumentação que desenvolvi nessas duas últimas seções, procurei percorrer aspectos e momentos de minha trajetória intelectual e de pesquisa recente com o intuito de explicitar a construção do objeto e do lugar da pesquisa. O esforço foi situar a maneira com que a problemática foi sendo desenvolvida, levando-me a fazer escolhas e a optar por decisões que repercutiram nos encaminhamentos do presente trabalho.

¹⁸ Os Congressos Mediterrânicos de Estética congregam profissionais das áreas de estética, filosofia, arte e cultura do Mediterrâneo e outros países. Os encontros anteriores ocorreram em Atenas (Grécia, 2000), Cartago (Tunísia, 2003), Portoroz (Eslovênia, 2006), Irbid (Jordânia, 2008), Cartagena (Espanha, 2011) e Florença (Itália, 2014). Para mais informações sobre o evento, conferir: <<https://mediterraneanconf.weebly.com/>>. Acesso em: 8 mai. 2018.

O que, uma vez feito, permite que agora eu retome a parte inicial desta Introdução. Lá, esbocei um quadro de hipóteses de modo a ajudar a delinear um tema cuja abordagem de estudo pretendo encaminhar pelo viés exploratório. Sob essa orientação metodológica, a investigação se desenvolve com uma análise que incide sobre a atuação de críticos brasileiros cuja reflexão e/ou prática curatorial-expositiva desde os anos 1960 permite identificar e discutir a circunstância expositiva e a ação curatorial enquanto desdobramento da atividade crítica. Como espero já ter deixado assinalado, o estudo me levou a identificar Frederico Morais e Sheila Leirner como dois casos exemplares. Assim, optei por circunscrever a investigação a determinados críticos-curadores, decisão que também decorreu da intenção de desenvolver uma análise e reflexão em maior detalhe e aprofundamento. Nesse sentido, a abordagem não configura um panorama, muito embora outros críticos-curadores sejam convocados e comentados junto à discussão conduzida pelos dois estudos de caso.

Na definição do material de pesquisa, optei por trabalhar com textos, entrevistas e declarações que tiveram publicação e, assim, difusão e circulação em uma esfera pública. A escolha por mobilizar uma fortuna textual — referente a debates críticos, marcos históricos, aportes teóricos, proposições artísticas, projetos expositivos e práticas curatoriais — corresponde também a uma fundamentação metodológica e ao mesmo tempo conceitual. Essa fortuna de textos é acrescida de pesquisa documental e de imagens, compondo o *corpus* de análise a partir do qual as questões são formuladas e a reflexão se encaminha.

Assim, a seleção desse material se vale de alguns procedimentos que obedecem a critérios de escolha que levam em conta a perspectiva aqui adotada. Um desses procedimentos é um levantamento consistente e abrangente de textos que tratam das interseções entre crítica, exposição e curadoria. Isso conduz a uma série de discussões e reflexões. No tratamento desse material, percebo três esferas de debate inter-relacionadas: *crise da crítica*, *fenômeno da exposição* e *ascensão da curadoria*. Não as abordo separadamente, mas como um âmbito geral no qual concorrem argumentos e compreensões vinculados a diferentes posicionamentos e pontos de vista.

Usei os adjetivos “consistente e abrangente” porque não identifiquei em outros estudos uma reunião dessa bibliografia selecionada sobre o tema, entretanto ciente de

que o conjunto aqui levantado não se constitui total nem definitivo. Uma das contribuições pretendidas por esta tese é o estudo e análise de um *corpus* representativo do que foi dito, escrito e publicado a respeito das relações entre crítica, exposição e curadoria. Assim, os textos pesquisados são percorridos enquanto objeto de análise e discussão, o *corpus* a que me refiro, no que toca às especificidades da investigação.

Um segundo procedimento se dá pela identificação de exposições nas quais críticos de arte assumem a curadoria e a ela se dirigem enquanto extensão de sua atividade na crítica, tendo escrito e se posicionado a respeito paralelamente às próprias experiências e propostas. Além de privilegiar projetos expositivos realizados por críticos de arte, as escolhas se guiam por curadorias que potencialmente oferecem um posicionamento crítico em relação à produção artística, incitando assim discussão, debate e reflexão. Ao mesmo tempo, esse sentido crítico tem como antecedente e mesmo origem vínculos e relações estreitas com o próprio projeto crítico desenvolvido por aquele que ora assume a posição de curador da exposição.

Esses procedimentos de investigação foram enriquecidos pela documentação e bibliografia levantadas em instituições onde tive oportunidade de pesquisar. Na Fundação Bienal de São Paulo, foram fundamentais as consultas aos arquivos relativos a Mário Pedrosa, Walter Zanini e Sheila Leirner e às edições da BSP em que atuaram. No MAM-Rio foi o caso do arquivo de Frederico Moraes, que tem uma importante atuação no museu, notabilizada pelos Domingos da Criação. Já na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, tive acesso a uma bibliografia atualizada e em língua estrangeira sobre estudos expositivos e curatoriais desde o hemisfério norte.

Como já assinali, a opção foi por trabalhar com levantamento de material publicado, de modo a priorizar o que se falou, debateu, opinou, pronunciou, discutiu e refletiu sobre as interseções entre crítica, curadoria e exposição. São objeto de análise textos críticos que tiveram lugar em jornais, livros, catálogos de exposição e outros tipos de publicação. Daí, portanto, a opção pela não realização de entrevistas, não desconsiderando sua eventual aplicação. A escolha se relaciona à decisão já mencionada por uma fundamentação metodológica que fosse ao mesmo tempo conceitual. Nesse sentido, a fortuna de textos e documentos levantados, somada à pesquisa de imagens dos projetos expositivos, constitui em si o *corpus* de discussão que tomo como objeto

desta pesquisa. A partir desse material, procuro perceber questões e colocar perguntas, de modo a desenvolver uma problemática e, em torno dela, aprofundar uma reflexão.

Ocorre que nem sempre o plano de pesquisa corresponde ao plano de redação do trabalho. Como nos diz Michel Beaud em “A arte da tese”: “são dois planos diferentes que obedecem a duas lógicas distintas. [...] é bem raro que o plano de pesquisa, o de investigação, se torne um bom plano de redação, da exposição” (2014, p. 100-101). Confrontado ao ensinamento — por experimentar a dificuldade na prática —, compreendi que o plano de redação demandaria uma sistematização distinta do plano de investigação, dada a necessidade de estruturar as etapas de exposição da tese, de fundamentar o raciocínio que empresta sentido ao conjunto do texto e, mais importante, de determinar o horizonte de extensão do trabalho que ora se apresenta.

Assim sendo, **sumarizo a organização desta tese**. Como se pode notar, esta **Introdução** acaba por configurar-se quase que como um capítulo. O motivo da extensão do texto é que, além da exigência em apresentar aspectos e questões de ordem introdutória, considerei importante expor a discussão e a reflexão que levaram à reorientação do estudo posteriormente à banca de qualificação e durante o estágio de investigação no exterior, assim como julguei necessário, antes, situar o trajeto até o lugar a partir de onde esta pesquisa se reorientou e encaminhou.

A seguir, no **primeiro capítulo**, desenvolvo uma discussão baseada no estudo e na análise do *corpus* constituído pelo material levantado. No trabalho de cotejamento junto a esse material, evidencio questões em torno do que já chamei aqui de *entendimentos e desacordos* sobre as relações entre crítica de arte e curadoria de exposição, com o esforço de apontar como a questão do crítico-curador incide nos debates, bem como as discussões que são despertadas. Reforço mais uma vez que parto do âmbito da crítica de arte para ir ao encontro da exposição e da curadoria. Nesse sentido, este capítulo procura indagar sobre algo que lhes é comum: o caráter de mediação e de apresentação em uma esfera pública para apreciação coletiva. Todavia, ao compararmos crítica de arte e curadoria de exposição, somos levados a identificar similaridades e distinções que necessitam ser discutidas e problematizadas. Entendo que a tarefa torna-se uma exigência em um estudo como este, cujo propósito mais amplo é estudar e refletir sobre as relações entre crítica, exposição e curadoria.

Ao discutir o interesse da curadoria contemporânea em explorar e até radicalizar os modelos expositivos, deverá ficar claro o porquê da opção de situar a pesquisa desde os anos 1960, já que é a partir desta década que as exposições e a curadoria se inserem nos debates trazidos pelo que se convencionou chamar de arte contemporânea¹⁹, logo em seguida dando lugar a uma dinâmica que ganhará ingredientes com o fenômeno das megaexposições e a ascensão da curadoria, acompanhando o *boom* do circuito artístico internacional e globalizado.

Nos **outros dois capítulos**, a discussão a partir do *corpus* levantado prossegue, mas agora focalizando críticos brasileiros que se dirigem à curadoria de exposição como extensão de um projeto crítico, e ao mesmo tempo aqueles que refletem sobre as interseções entre esses âmbitos. Como já dito, analiso dois casos que a realização da pesquisa permitiu destacar — e sobre os quais também não identifiquei estudos abrangentes quanto ao tema e a abordagem que aqui desenvolvo. Percebo em **Frederico Morais** e **Sheila Leirner** importantes antecedentes, marcos e aportes históricos para se abordar as relações entre crítica, exposição e curadoria no Brasil. Mais especificamente, entendo que se trata de um crítico e uma crítica cujas atuações e reflexões participam da constituição de um campo curatorial no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. Nesse sentido, conforme dois estudos de caso, são abordados os escritos e as atividades de cada um. Em termos comparativos, identificam-se distinções em seus projetos críticos, mas também proximidades, uma vez que assumidamente se dirigem à curadoria de exposição enquanto extensão da própria atividade na crítica de arte, defendendo uma crítica que se faça criadora.

Assim sendo, o **segundo capítulo** acompanha o itinerário crítico de **Frederico Morais** (Belo Horizonte, 1936). Analiso um período de sua atuação, entre os anos 1960 e 70, relacionando-a a um momento de profundas transformações gerais e no campo da arte, envolvendo a ditadura militar, os movimentos contraculturais e as linguagens artísticas de caráter conceitual e processual. Interessa compreender como sua atuação e reflexão são ao mesmo tempo efeito e resposta a esse contexto, sondando o que o leva a

¹⁹ Não desconsidero a imprecisão que a expressão muitas vezes traz. Nesse sentido, vale rememorar que o termo “arte contemporânea” se impôs, sobretudo, a partir dos anos 1980, referindo-se retroativamente à arte produzida desde os anos 1960. Para uma revisão e maior contextualização, conferir Michael Archer (2001), Anne Cauquelin (2005) e Catherine Millet (1997).

militar por uma crítica que fosse além da escrita. O que se expressa em dois projetos: a manifestação “Do corpo à terra” e a exposição “A nova crítica”, ambas de 1970.

A seguir, no **terceiro capítulo**, acompanho o itinerário crítico de **Sheila Leirner** (São Paulo, 1948). Também analiso um período de sua atuação, entre os anos 1970 e 80, um momento em que a sua crítica de arte lida com o impacto da arte conceitual e que culmina com as edições da BSP de que foi curadora: a XVIII, em 1985, e a XIX, em 1987, conforme já referido. As duas mostras se caracterizam pela maneira com que Sheila Leirner, então na condição de uma crítica-curadora, estabelece um partido curatorial que explora a expografia a partir de um discurso crítico, bem como o caráter autoral e mesmo artístico que a curadoria de exposição pode assumir.

Ainda quanto às escolhas por Frederico Morais e Sheila Leirner, entendo que possam reiterar a prevalência dos jogos de poder via centros hegemônicos do país, uma vez que suas atuações se dão desde o eixo Rio-São Paulo. Essa opção não me leva a naturalizar uma narrativa já dada, mas corresponde a um ato ciente das hierarquias e que reconhece a projeção desses atores a partir de uma posição hegemônica em relação ao restante do país. Assumido isso, minha decisão em analisar as atuações de Frederico Morais e Sheila Leirner se dá por serem referenciais para uma compreensão do pensamento crítico em curadoria no Brasil. Ao mesmo tempo, como se verá, percorrer seus itinerários críticos oferece a chance de construir uma discussão mais ampla, com especial atenção aos contextos e que permite perceber outras relações e vinculações.

Em termos cronológicos, entendo que esses dois capítulos permitem abordar um período de três décadas fundamental para o estabelecimento de marcos relacionados à curadoria contemporânea de exposição em artes visuais no Brasil. O que me leva a fazer duas colocações. De uma parte, que a pesquisa não consiste em uma história das curadorias ou das exposições no Brasil, ou mesmo em uma história das relações entre crítica e curadoria. De outra parte, que os itinerários críticos de Frederico Morais e Sheila Leirner não são analisados individualmente ou somente em relação ao contexto da época, mas também mobilizando os aportes de revisões e estudos posteriores.

Quanto a essa última colocação, entendo ser necessária uma perspectiva sobre o que se sucede em diferentes contextos e circunstâncias. Com isso, quero dizer que a tentativa de compreensão do que se dá no meio artístico brasileiro envolve, em alguma

medida, uma tarefa de transversalizar contextos distintos. Assim, também serão convocadas referências a respeito de marcos estabelecidos desde o hemisfério norte, como modo de aportar contextos mais amplos e de sugerir comparações e mesmo revisões de cânones estabelecidos pelos centros artísticos da Europa e dos EUA.

Nesse sentido, também assumem importância as metodologias exploradas pelos estudos atuais em histórias das exposições²⁰. Tomo algumas das ideias do curador e pesquisador Pablo Lafuente, um dos responsáveis pelo projeto “Exhibition histories” da editora inglesa Afterall. Argumenta ele que é preciso “tirar do centro a figura do curador” (2016, p. 23), pois “a questão mais importante não é o curador, mas seu trabalho” (p. 22). Entendo que Pablo Lafuente não minimiza a centralidade da figura do curador, mas defende que estudos críticos sobre exposições e curadorias se concentrem menos na sua figura ou persona individualizadas, como responsável pela totalidade da exposição e mesmo da curadoria, em favor de análises que levem em conta a proposta conceitual e a concepção do projeto, considerando também os resultados e a recepção crítica. Suponho que haja aí a indicação de um caminho metodológico, mas ao qual entendo ser necessário acrescentar ainda os aspectos geracionais e identitários que não podem ser eclipsados, assim como os jogos de poder não tão visíveis, e muitas vezes ocultos, que permeiam as redes de relações entre os diferentes agentes ou atores.

Ainda em termos metodológicos, com a intenção de elaborar uma ferramenta de aplicação teórica esta investigação opera com dois conceitos, que já apareceram *grifados* neste texto: *campo discursivo* e *espaço de crítica*. Conforme as opções assumidas quanto ao *corpus* composto por um “abrangente e consistente” conjunto de

²⁰ Trata-se de um campo de pesquisa que, em suma, tenta dar conta de aspectos não abarcados pela tradicional história da arte voltada prioritariamente aos artistas e às obras, tais como os aspectos institucionais e políticos que determinam em grande parte as instâncias de circulação, apresentação e visibilidade da produção artística no encontro com a esfera pública.

Com a série de livros “Exhibition histories”, a editora inglesa Afterall vem conformando metodologias e um campo de pesquisa. No Brasil, os estudos são recentes. Em 2014, o Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender e o Museu de Artes Visuais da Unicamp realizaram o colóquio “Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil”, cujos anais podem ser consultados (Disponível em: <https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/10/arquivo_completo.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018). Em 2017, o 28º Encontro da ANPAP contou com um simpósio intitulado “História das exposições”, cujos anais podem ser consultados (Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2017/>>. Acesso em: 28 jul. 2018). Em termos de publicações recentes no Brasil, conferir Cypriano e Oliveira (2016) e Cavalcanti, Oliveira, Couto e Malta (2016).

textos, entendo que esta tese se configura também como um estudo sobre o discurso. Ou sobre o *campo discursivo*, conceito que aqui proponho convocando duas noções.

Por *discursivo* me refiro à teorização de Michel Foucault (1996; 2008; 2014); e por *campo* aos conceitos de Pierre Bourdieu (1996), problematizados mais recentemente por Néstor García Canclini (2012) e Isabelle Graw (2012). Proponho que pensemos *campo* como um âmbito de disputas entre detentores de posições de poder. E *discursivo* como um instância em que habitam e circulam os diversos sujeitos e seus discursos. Entendo que a dinâmica desse *campo discursivo* se dá conforme disputas e reorganizações de posições que estabelecem linhas de separação entre os que detêm requisitos de entrada e permanência, e os que não detêm.

Ao apontar *o que se diz, como se diz e por que se diz o que se diz*, bem como o que se decide *silenciar* ou o que resta *não dito*, a compreensão de discurso em Michel Foucault oferece a possibilidade de identificar a posição do agente de discurso e as condições que determinam a produção de seu discurso e sua circulação. Empreender tal análise do discurso significa, portanto, entender e explicar como se constrói o sentido de uma ação e de um posicionamento e como esses sentidos se articulam desde o campo que o produziu. Sendo mais preciso, desde o campo que permite seu ingresso e permanência. É importante ressaltar que para Foucault o discurso não corresponde somente a textos, mas a um âmbito mais amplo onde se manifestam os sujeitos de enunciação, ao mesmo tempo que se constituem nesse processo, sendo também onde se pode recuperar as relações entre esses sujeitos, os seus discursos e os contextos que os permitem serem produzidos e enunciados.

Ao *campo discursivo*, relaciono o conceito *espaço de crítica*. Alio-me a Michel de Certeau (1998), partindo de sua teorização sobre o “espaço como lugar praticado”, de modo a assumir como lugares de crítica aqueles que já estão dados e colocados; e, ao contrário, propondo como *espaços de crítica* aqueles que estão por serem feitos, no sentido daquilo que se pratica frente ao já dado e colocado, que renegocia as posições definidas e estáveis, quase sempre intervindo no regime de articulação que elas normalizam. Nas palavras de Certeau, “espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (1998, p. 202).

Portanto, entendo que um *espaço de crítica* remete a algo que não obedece simplesmente ao que está dado previamente, mas que escapa à coordenada do consensual, estando assim condicionado às interações entre atores e instâncias, às lógicas de disputa e negociação, às forças hierárquicas e assimétricas que regulam tais dinâmicas. Dependente, portanto, de inserção e posicionamento, de ação e movimento.

Com essa conceituação teórica quero apontar que os *espaços de crítica* se configuram enquanto lugares de crítica forem praticados. Sugiro com isso um sentido crítico e mesmo político, pois um *espaço de crítica* enquanto lugar praticado remete à ideia de interferência e ruído na ordem “consensual e policial” das coisas, nos termos de Jacques Rancière (2012). Desse modo, um lugar de crítica necessita também de requisitos para alcançar a condição de *espaço de crítica*. Esse algo mais, quero aqui propor, corresponde a uma noção de potencialidade, no sentido do que pode ou não realizar-se efetivamente. Não é uma ideia estranha à crítica, se considerarmos a política que lhe é inerente por envolver ação, posicionamento e tomada de partido.

1. DAS RELAÇÕES ENTRE CRÍTICA, EXPOSIÇÃO E CURADORIA

(ou sobre a curadoria em extensão à crítica)

Inicialmente e afinal, a pergunta mais ampla que empresta razão de ser a esta investigação: como pensar as relações entre crítica, exposição e curadoria?

Poderíamos tentar perceber suas ancoragens e confluências; mas também os momentos em que se atritam e separam. Não quero com isso propor um esquema interpretativo fundado em um pensamento dualista, do tipo isso ou aquilo, mas sugerir um possível caminho de investigação menos interessado no caso particular de cada trajetória do que nas circunstâncias em que se tocam, a ponto de, por vezes, borrarem suas fronteiras e distinções.

Trata-se, assim, de indagar não exatamente sobre o específico, mas sobre aquilo que se transversaliza, que passa de uma categoria a outra; mas também o que fica — e como fica. Sob essa perspectiva, qualquer especificidade precisa ser vista sempre em relação aos tensionamentos e às disputas que a engendram, e que, ao fim, acabam por reformular o próprio âmbito do que seja específico ou mesmo comum. Esse entendimento considera não haver especificidade neutra; mas, antes, que qualquer reivindicação de certa ordem anterior é suspeita de essencialismo, e que a defesa de um retorno incorre no risco de se assumir como idealização.

Dito isso, quero sugerir que um modo de identificar e discutir a problemática constituída pelas relações entre crítica de arte e curadoria de exposição possa ser o de empreender um esforço analítico de estudo e reflexão em torno dos *entendimentos* e dos *desacordos*. Nos termos em que aqui proponho, isso significa confrontar o que tem sido escrito, falado e debatido em torno do assunto. O que leva, portanto, à necessidade de mobilizar um conjunto de discussões, das quais aqui se opta, como já mencionado nas definições de ordem metodológica, por aquelas que assumem caráter de posicionamento no debate público por terem ganhado sua difusão em forma de textos publicados e/ou de discussões apresentadas publicamente.

Na Introdução desta tese, procurei demonstrar que foi a partir do meu contato com os textos críticos e curatoriais que comecei a me aproximar das questões que

originam este estudo. O maior aprofundamento teórico se deu à medida em que passei a encontrar reflexões de pesquisadores e especialistas relativas ao tema, o que me permitiu identificar distintas opiniões, considerações e apontamentos. Esse material, também como já dito, foi sendo levantado de modo a compor o *corpus* de discussão a partir do qual as questões se formulam e a discussão se encaminha.

Sem querer buscar alguma tipologia rígida, percebo nesse conjunto de textos reunidos alguns vetores que permitem uma sistematização que colabora para o encaminhamento da discussão. Aqui, lembro de Roland Barthes, para quem o primeiro passo é sempre a classificação, uma vez que “é preciso classificar, realizar amostragens, caso se queira constituir um *corpus*” (2015, p. 13). O procedimento empregado, creio, foi suficientemente indicado na fundamentação metodológica e conceitual.

Assim, foi primeiramente em discussões sobre a *crise da crítica* que encontrei pontos de vista a respeito das relações entre crítica e curadoria, em reflexões que partem do próprio campo da crítica. A seguir, defrontei-me com outros dois âmbitos nos quais também identifico a presença da questão. Chamarei-os aqui, conforme já apontado, de *fenômeno da exposição* e *ascensão da curadoria*. Nesses, as discussões envolvem não somente o campo da crítica ou da teoria e da história da arte, mas da museologia, das pesquisas em relações sistêmicas, dos estudos expositivos e curatoriais e também das histórias das exposições e da curadoria.

Em comum, *crise crítica*, *fenômeno da exposição* e *ascensão da curadoria* compreendem discussões que vêm ganhando ênfase desde os anos 1960. É a partir da triangulação desses âmbitos — os quais assumo serem algo arbitrários, porém justificado pela aplicação operativa — que procuro empreender neste capítulo uma discussão mais detida sobre as interseções entre crítica, exposição e curadoria.

Isso também significa ter em conta que nem sempre as três categorias que identifiquei no conjunto dos textos trabalhados se apresentem individualizadas — ao contrário, os borramentos aqui também são uma importante característica. Sendo assim, é na confrontação das ideias, posicionamentos e reflexões que procurarei perceber questões, colocar perguntas, enfim, constituir e percorrer uma problemática.

1.1 Entendimentos e desacordos: dois críticos, duas visões sobre curadoria

Em outubro de 2001, a propósito da mostra “Do corpo à terra – um marco radical na arte brasileira”, Frederico Morais publica no catálogo da exposição um texto em que avalia o significado da manifestação que organizara em 1970²¹, valendo-se do distanciamento factual e histórico que a circunstância lhe oferecia²². Ao apontar o que considera serem os aspectos inovadores dos eventos ocorridos então há três décadas, o crítico mineiro desenvolve uma reflexão em que enumera quatro itens, todos indicadores de práticas e concepções que contribuem significativamente para se compreender algumas das passagens operadas pelas linguagens artísticas contemporâneas naquele período no Brasil. Nas palavras de Frederico Morais:

1 — Pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda de custo; 2 — Se no Palácio houve um vernissage com hora marcada, no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais; 3 — Os trabalhos realizados no Parque permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4 — A divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem

²¹ Coordenada por Frederico Morais e Mari’Stella Tristão, a Semana de Arte de Vanguarda consistiu em dois eventos simultâneos e integrados em Belo Horizonte (MG): a mostra “Objeto e participação”, no Palácio das Artes, inaugurada em 17 de abril de 1970, e a manifestação “Do corpo à terra”, que se desenvolveu no Parque Municipal, de 17 a 21 de abril. Da primeira, participaram Carlos Vergara, Dileny Campos, Franz Weissman, George Helt, Lee Jaff, Ione Saldanha, Manoel Serpa, Manfredo de Souza-netto, Orlando Castaño, Yvone Etrusco, Teresinha Soares e Umberto Costa Barros. Da segunda, Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus e Thereza Simões.

²² Em outubro de 2001, em comemoração aos 30 anos, foi realizada a exposição “Do corpo à terra – um marco radical na arte brasileira”, com curadoria de Frederico Morais. A mostra apresentou registros visuais e sonoros das obras e situações propostas pelos artistas nos eventos ocorridos em 1970, além de obras reconstruídas, dada a efemeridade de muitas das propostas e realizações. A mostra teve lugar no Itaú Cultural Belo Horizonte de 26 outubro de 2001 a 25 janeiro de 2002.

como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com Arte no aterro²³ (MORAIS, 2006b, p. 196).²⁴

Na sequência do mesmo texto, cujo tom de testemunho constitui um relevante documento sobre este que é também um marco para as histórias das exposições e da curadoria no Brasil, Frederico Morais conclui a argumentação refletindo sobre como entende o seu papel à época, quando conciliou atividades como o exercício da crítica de arte em jornal e a atuação como agitador e organizador de ações públicas, eventos participativos e proposições coletivas:

Finalmente, também, pela primeira vez, **um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista**. Desde a realização da mostra “Vanguarda brasileira”²⁵, eu já vinha questionando o caráter exclusivamente judicativo da crítica de arte, dando-lhe uma dimensão criadora. **A curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista** (MORAIS, 2006b, p. 196, grifo meu).

No que toca aos propósitos da presente tese — e minimizando seu autoalegado pioneirismo —, a relevância da afirmação se dá pelo fato de Frederico Morais situar sua atuação pregressa também no campo da curadoria, apontando assim antecedentes e aportes históricos para se pensar sobre as relações entre crítica e curadoria em artes visuais. A passagem é ainda significativa por fornecer uma noção de curadoria como desdobramento da crítica de arte, acrescida pelo fato de que tal entendimento parte de um questionamento pelo crítico a respeito de sua própria atividade, a de crítico de arte. Mais especificamente, por Frederico Morais problematizar o caráter judicativo apontando a dimensão criadora que a crítica pode encontrar, tendo como campo de extensão a curadoria e também a criação artística.

²³ “Arte no aterro: um mês de arte pública” foi um evento coletivo e ao ar livre concebido e organizado por Frederico Morais com o apoio do jornal Diário de Notícias, entre 6 e 28 de julho de 1968. O evento abrangeu um conjunto de apresentações e manifestações de arte de vanguarda, além de aulas e atividades criativas para crianças e adultos.

²⁴ Originalmente publicado em: “Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira”. Belo Horizonte, Itaú Cultural, out. 2001 (catálogo de exposição). O texto também pode ser encontrado na internet. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/projetos/corpoaterra/>> e <http://54.232.114.233/extranet/corpoaterra/texto_curador.pdf>. Sem paginação. Acesso em: 20 abr. 2018.

²⁵ Exposição organizada por Frederico Morais em Belo Horizonte, aberta em 25 de julho de 1966, no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Apesar do título abrangente, reuniu apenas artistas cariocas ou atuantes no Rio de Janeiro, como Ângelo Aquino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman.

Faço agora um avanço em exatos 16 anos. Em outubro de 2017, na primeira edição do “Encontros com a arte contemporânea”²⁶, promovida pelo Museu Vale, Ronaldo Brito afirma que pensar sobre as relações entre crítica e curadoria leva necessariamente a se tratar de uma questão mais ampla, que remete ao conceito mesmo de arte contemporânea no contexto de uma sociedade comunicacional e de consumo.

Na palestra intitulada “Questões de crítica e curadoria de arte”, o crítico carioca argumenta que a problemática que envolve a figura do curador na atualidade — e, por extensão, a curadoria de exposições — parte do fato de operar como uma instância central junto à mediação, estabelecendo-se como uma espécie de “tradutor” entre arte e público. Uma mediação, alerta Ronaldo Brito, que se dá “conforme” e “em conformidade” às instituições e ao sistema. Nas suas palavras:

Essa mediação não é neutra. Envolve não só uma conformação do público, mas uma própria conformação da arte. Na medida em que a arte vai sendo mais e mais objeto de um pensamento curatorial que é estranho ao vir-a-ser dela como arte, que vai pedir a ela que fale a respeito das questões propostas em um nível quase sempre muito comunicacional, ela acaba transformada em matéria informativa pelo curador, que opera como um agente informacional.

Claro que estou simplificando e esquematizando, mas esse seria o horizonte problemático ao se transformar a arte em comunicação. O problema do curador e dessa prática curatorial é adequar a obra à forma dominante do mundo, que é informacional e comunicacional. **Nesse sentido, o curador seria a antítese do crítico** (BRITO, 2017, vídeo de palestra, grifo meu).

Como se nota, Ronaldo Brito encara com maior cautela as relações entre crítica e curadoria. Não chega a reprovar ou recusar as aproximações — na sequência de sua fala, aponta a viabilidade de um pensamento crítico a partir do que denomina “curadoria poética”. Em 2013, em uma entrevista-conversa com Marisa Flórido César publicada na revista *Arte & Ensaios*, Ronaldo Brito já falara a respeito dessas ideias, oferecendo outros elementos sobre seu posicionamento enquanto crítico que se dirige à curadoria. Em seu argumento, explicita os mesmos critérios que toma para si como crítico:

²⁶ Esta edição de estreia do *Encontros com a Arte Contemporânea* ocorreu no Museu Vale nos dias 25, 26 e 27 de outubro de 2017. Uma segunda edição foi realizada no presente ano, 2018. A palestra de Ronaldo Brito pode ser vista no YouTube (Disponível em: <<http://museuvale.com/site/Website/Exposicoes.aspx?id=122>>. Acesso em: 20 abr. 2018). Este evento dá sequência aos Seminários Internacionais Museu Vale, realizados entre 2006 e 2013, que resultaram na organização de importantes livros com textos sobre crítica no Brasil, alguns dos quais referenciados ao longo desta tese.

Só faço curadoria, quando faço, como uma extensão da crítica. Só curo exposições de artistas dos quais conheço o vir a ser da obra, o processo de linguagem, a poética. **Minha crítica procura ser a propagação poética – por intermédio do veículo expressivo do verbo** – do conteúdo de verdade daquelas obras; a curadoria seria **uma tentativa de espacialização poética**. Não é o sentido dominante hoje (BRITO, 2013, p. 11, grifo meu).

Em sequência à fala, Ronaldo Brito volta a abordar a posição do curador, argumentando que, mesmo quando independente, tende a atender sobretudo à lógica das instituições e do sistema de arte. Interessante perceber que em sua fala está contida a ideia de uma passagem do crítico ao curador, a qual ele assim problematiza:

As obras devem encaixar-se num tema, num assunto, num discurso cultural, do qual o curador, em última instância, é o intérprete, o propositor. **Os trabalhos já vêm discursados. Discursos que, em geral, representam contingências extrínsecas ao processo do trabalho** e que determinam sua presença nesta ou naquela mostra. Enfim, o curador faz a leitura pública e propicia o aparecimento do artista no mundo.

Essa condição demonstraria o fim da autonomia moderna da obra de arte. **A substituição de um olhar crítico, avaliativo e expressivo se dá por meio de uma manipulação cultural pública que dissemina sentidos muito mais relativos ao acontecimento da exposição, neste ou naquele lugar, do que sobre a lógica intrínseca do trabalho**. Essa é a condição de realidade hoje, embora não seja absoluta. Não gostaria de colocá-la a partir das relações de poder; me cansa essa retórica batida. Mas, efetivamente, **o curador tornou-se a instância dominante na relação pública com o trabalho** (BRITO, 2013, p. 11, grifo meu).

Considerando as citações de Ronaldo Brito aqui convocadas, fica evidenciado que o seu alerta é à tendência de a curadoria e os curadores operarem não segundo a experiência que parta dos próprios trabalhos de arte e do contato com eles, mas por tratamentos e abordagens que submetam as obras a um discurso estranho e extrínseco a elas, sujeitando a arte a corresponder a demandas endereçadas por um circuito artístico sobre o qual recaem os interesses de um sistema guiado pelas lógica do consumo e da mídia. Ao considerar essa questão, Ronaldo Brito coloca em suspeito a possibilidade de a tarefa e o exercício críticos se viabilizarem na posição em que o curador se encontra ao trabalhar a serviço de expectativas e finalidades previamente autorizadas e enquadradas pela circunstância institucional. Em outras palavras, pelo trabalho administrado do curador estar de antemão cooptado e subvencionado pelo próprio sistema que oferece as condições que viabilizam a sua atividade.

Aproximo as ideias de Frederico Morais e Ronaldo Brito por considerá-las fecundas para ajudar a circunscrever a problemática em torno do tema desta investigação. Primeiramente, porque são dois críticos de notável e indiscutível reconhecimento refletindo sobre a curadoria a partir da crítica, sendo eles o que podemos considerar críticos *stricto sensu*, dadas as suas inserções públicas com a escrita em crítica de arte; mas são também dois críticos que se relacionam com a curadoria ao realizarem exposições, textos de apresentação e ensaios de catálogos de mostras. Depois, porque se lançam à discussão sobre as relações entre os domínios da crítica e da curadoria apresentando pontos de vista que tocam em aspectos distintos, com argumentos que oferecem diferentes visões sobre um campo de questões que pretendo melhor aprofundar ao longo deste estudo e, com alguma sorte, também intensificar. Refiro-me àquilo que identifico como sendo os *entendimentos* e os *desacordos* que permeiam a discussão sobre as relações entre crítica de arte e curadoria de exposição.

Se os posicionamentos de Frederico Morais e Ronaldo Brito sugerem divergências quanto ao entendimento da curadoria poder ser encarada enquanto extensão da crítica, acabam por convergir ao envolverem igualmente questões que se relacionam às transformações das últimas décadas verificadas nas práticas artísticas, assim como nos modos de produção, circulação e exibição do trabalho de arte. São mudanças que, de um modo geral, relacionam-se às novas concepções e entendimentos sobre os processos e as estratégias de apresentação e recepção do trabalho de arte; aos borramentos de fronteiras e distinções entre os papéis e as posições do artista, do espectador, do crítico e do curador; e ao estabelecimento de um contexto em que o circuito artístico se torna fortemente institucionalizado e sobre cujos atores passam a incidir agenciamentos ainda mais intensificados pelo sistema.

É um quadro amplo e de profundas redefinições de categorias artísticas, estéticas e históricas, cujas injunções ultrapassam o meio artístico englobando os campos da cultura, da economia e da política. Sem pretender estabelecer alguma relação de ordem ou de causa-e-efeito, entendo que essas alterações se relacionam a uma série de acontecimentos que atingem o campo da arte ao menos desde os anos 1960, tais como: a crise das vanguardas históricas e dos *-ismos* modernistas; o questionamento dos determinismos universalizantes, dos discursos evolutivos e das metanarrativas que

embasavam e legitimavam determinada concepção de arte; os embates sobre o caráter judicativo e autoritário da crítica de arte; a inserção do artista e do próprio trabalho de arte na esfera da crítica — e da crítica na esfera da criação; o questionamento do museu e da instituição-arte em seus modos de exhibir e imputar valor; a rarefação e o decréscimo de importância da crítica de arte na imprensa escrita; e a preponderância da atividade expositiva e curatorial no âmbito das instituições artísticas.

No que toca aos discursos sobre arte, em especial a crítica de arte, as consequências se fazem sentir nos seus modos e lugares de inserção pública. Concordo com a pesquisadora Glória Ferreira, segundo quem presenciamos “diversos níveis de deslocamentos da atividade crítica” (2010, p. 147). Identifico isso na medida em que observo que esses deslocamentos se dão em direção à circunstância de apresentação e recepção do trabalho de arte. Algo que envolve não só os domínios da produção artística, mas novas funções, agentes e instâncias relacionados à divisão e à especialização do trabalho, entre os quais o curador e as instituições artísticas concorrem a faces mais visíveis do processo.

Alterações como essas são abordadas também por Ahu Antmen em uma análise em que compara o desenvolvimento histórico do papel do crítico e do curador. No texto “The Critic’s Role in The Age of The Curator”²⁷, a crítica e historiadora da arte turca argumenta sobre as mudanças que verifica na esfera da mediação, apontando que o curador teria assumido o papel e a função que anteriormente cabiam ao crítico. Em suas palavras: “Há uma mudança significativa no controle da recepção e do consumo de exposições e obras de arte hoje, uma mudança definitiva das observações do crítico para as ideias do curador” (2006, p. 70). Argumento que leva Ahu Antmen à afirmação que motiva seu ensaio: “Sem dúvida, vivemos hoje na era do curador” (p. 66). Pode ser válido mencionar que a discussão teve lugar no 40º Congresso da AICA em Paris, em 2006, em uma sessão cujo título — “The Curator and the Critic: Parallel Training”²⁸ — já indica as preocupações sobre os tensionamentos entre crítica e curadoria.

À constatação da “era do curador” em Ahu Antmen, relaciona-se uma questão inserida nos debates em que esta investigação se movimenta: o argumento de que o

²⁷ “O papel do crítico na era do curador”, tradução minha.

²⁸ “O curador e o crítico: formação paralela”, tradução minha.

crítico cedeu lugar ao curador, de que o curador seria o novo crítico, sendo um o substituto do outro. Percebo que tal assunção aparece já nos anos 1970, ganhando maior destaque a partir dos anos 1980 na esteira do incremento de instituições artísticas e das grandes exposições de caráter temporário e também itinerante, bem como da paralela ascensão do curador como figura de prestígio e poder no circuito artístico internacional.

A respeito dessa alegada substituição do crítico pelo curador a que me refiro, um texto exemplar — e que sintetiza o que quero por ora sublinhar — é “O fardo da curadoria”, de Olu Oguibe. Neste ensaio de 2002, já bastante referenciado, o artista, professor, crítico e curador nigeriano reflete sobre as transformações que identifica àquela altura, lançando a seguinte sentença logo na abertura do texto:

Na segunda metade do século XX, surgiu **uma nova figura, na posição de agente cultural influente, que acabaria por roubar de modo eficaz a posição suprema da crítica e do historiador da arte no discurso da arte contemporânea. A figura era a do curador**, diretor ou comissário de exposições. Entre os anos de 70 e 90, à medida que os acadêmicos e críticos se tornam menos influentes nas decisões sobre o destino da carreira do artista — especialmente na cultura metropolitana —, o curador começou cada vez mais a definir a natureza e a direção do gosto na arte contemporânea — tanto assim que, na virada para o século XXI, o curador passa então a representar a figura mais temida e talvez a mais odiada da arte contemporânea (OGUIBE, 2004, p. 7, grifo meu).

Mesmo que a afirmação se aplique ao que possa ser verificado e constatado em diferentes meios artísticos, entendo que deva ser problematizado o caráter unívoco contido na alegação de que o curador de exposição passou a exercer um papel e a ocupar um lugar que pertenciam ao crítico e ao historiador da arte. Ou que os “roubou”, para usar as palavras de Olu Oguibe. Embora seja fato que o curador tenha sido elevado a posição de destaque — e também a deter maior autoridade, influência e força de legitimação —, a meu ver o quadro de alterações das décadas recentes, que sumariamente elenquei nos parágrafos anteriores, não resulta simplesmente no fato de que o crítico de arte tenha sucumbido ao curador de exposição. Mas que suas funções e identidades vêm passando por transformações, contaminações e sobreposições cujas origens e consequências importa esclarecer e discutir.

Nesse sentido, compartilho de outro entendimento de Glória Ferreira, reconhecendo, assim como ela, que “a atividade curatorial vem introduzindo novas

modalidades de circulação da crítica, estabelecendo outros nexos entre os fatos artísticos e as descrições, avaliações e interpretações” (2010, p. 147). Uma linha de pensamento que também encontro em um texto do pesquisador Ivair Reinaldim, intitulado “Tópicos sobre curadoria” (2015), que serve de introdução a um dossiê sobre o tema organizado pela revista Poiésis. Após apresentar uma série de pontos de vista sobre o entendimento de curadoria, o pesquisador assinala dois aspectos que se constituem aqui relevantes: uma verificável sobreposição entre as atividades da crítica e da curadoria, no que diz respeito a orientações e metodologias em comum; e a compreensão de que a curadoria descenderia da crítica, a partir dos deslocamentos de um meio a outro nos modos de manifestação pública. Em suas palavras:

[...] o que importa é a constatação da similaridade entre a condição outrora ocupada pelo crítico de arte – seja como quem emite juízo crítico (caricatamente, legitimando ou condenando obras e artistas), como mediador na construção de sentidos ou como parceiro, incentivador e colaborador de artistas – e a atividade exercida atualmente pelo curador, o que reforça uma relação simbiótica entre o que outrora se entendia como crítica de arte e o que atualmente compreende-se como curadoria. **A prática curatorial atual, então, mais do que uma decorrência da conservação de acervos e da museologia, seria um desdobramento do exercício da crítica**, passando de um veículo (sobretudo o jornal) para outros (exposição, catálogo, livro etc.) (REINALDIM, 2015, p. 18, grifo meu).

De fato, se considerarmos que originariamente o curador é o profissional e especialista responsável pelo estudo, guarda e conservação de coleções e pela organização de exposições no âmbito dos museus (HUGHES, 2008; OGUIBE, 2004), é necessário reconhecer que passou a exercer, com maior intensidade a partir dos anos 1960, um papel crítico e de agente discursivo que colabora para a formulação de novas narrativas, intuições e experiências com arte (O’NEILL, 2012; OSORIO, 2015; RUPP, 2010; SMITH, 2012). E que, além disso, em sua função vem operando como importante agente mediador por meio das exposições (GONÇALVES, 2004, 2005, 2008), circunstância de apresentação e recepção em que se dá em grande parte na contemporaneidade o contato entre arte e público, entre gesto criador e experiência instauradora (CARVALHO, 2005, 2012, 2014).

Ao mesmo tempo que é constatável o lugar de destaque adquirido pela curadoria nas últimas décadas, por outro lado o seu desenvolvimento desde os procedimentos

museológicos até sua afirmação enquanto campo interdisciplinar de investigação em artes visuais tem oferecido importantes contribuições às práticas, metodologias e modelos tanto da crítica de arte como da história da arte. Talvez mais importante do que afirmar substituições ou prevalências seja compreender como as mudanças impactam na configuração dos territórios de cada disciplina. E como uma passa a se relacionar com a outra, muitas vezes cambiando e se inter-relacionando.

Dito isso, a meu ver é inegável que a prática e o pensamento em exposição e curadoria venham propondo novos modos de pensar e experienciar a arte, colaborando para a difusão de discursos críticos e formulando novos argumentos de ordem teórica, crítica e historiográfica. Em outras palavras, participando de um *campo discursivo* e ao mesmo tempo formulando *espaços de crítica*.

1.2 O vir a público enquanto mediação

Minha primeira aproximação com discussões mais focalizadas sobre as relações entre crítica, exposição e curadoria se deu ainda na pesquisa de mestrado, ao tomar conhecimento dos textos há pouco mencionados de Ahu Antmen (2006) e Olu Oguibe (2004), bem como o de Frederico Morais (2006b). A seguir, identifiquei artigos de Lisbeth Rebollo Gonçalves, sobretudo aqueles em que trata das mudanças nos modos da crítica desenvolvendo o argumento de que a exposição configuraria um possível lugar para o seu exercício e manifestação.

No livro “Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX” (2004), a pesquisadora oferece algumas questões relevantes para prosseguirmos no tema em causa nesta tese. Ao argumentar sobre o caráter crítico da curadoria e a figura do crítico-curador, lança afirmações como: “o curador concebe a exposição como um projeto crítico” (p. 41), “o curador impulsiona a revisão de significados e coloca-a em constante reconstrução, dentro do marco conjuntural de seu tempo” (p. 110), “o conceito de curadoria surge no cenário artístico brasileiro na década de 1980, afirmando-se a figura do curador como um agente mediador na década de 1990” (p. 110).

Nesse mesmo estudo, Lisbeth Rebollo Gonçalves também propõe uma definição sobre o que seria a tarefa crítica do curador, ressaltando:

[...] **a importância da ação consciente do curador na sua tarefa crítica** de aproximar ou separar significados, distinguir, descrever, explicar e analisar, de modo a instigar o público receptor a ingressar no processo de discussão da ideia proposta pela exposição (GONÇALVES, 2004, p. 110, grifo meu).

Se pensarmos detidamente, o argumento estabelece profundos paralelos entre o crítico e o curador. Os diversos verbos empregados pela autora em relação “à tarefa crítica do curador” — “aproximar, separar, distinguir, descrever, explicar e analisar” — não são nada estranhos à crítica de arte, em especial tendo em conta a sua etimologia. Lembremos que crítica vem dos termos gregos *kritérion* e *kríno*, que emprestam os significados de separar, discernir, escolher, julgar; sendo que *krísis* corresponde a decisão, e *krités* a juiz. Recordemos ainda que crítica tem também sua raiz no latim: vem de *cerno*, de discernir. Já em sentido moderno, como anota Maria José Justino, crítica “surge como uma atividade humana voltada para os julgamentos, em particular os julgamentos de apreciação (juízo de valor) da obra de arte” (2005, p. 14). Vem daí, portanto, o caráter tanto de avaliação como de interpretação que a crítica assume — e também de autoridade e julgamento.

Isso posto, pode-se talvez concordar com a aproximação que Lisbeth Rebollo Gonçalves sugere entre o crítico e o curador. Mas desde que se reconheça uma diferença significativa, por ela mesma colocada: “instigar o público receptor a ingressar no processo de discussão da ideia proposta pela exposição”. Como fica claro, não se está falando somente do encontro entre um público leitor e um texto opinativo-avaliativo de um crítico, mas de um ator — o curador — cuja prerrogativa seria a de proporcionar uma mediação com vistas ao público que vai ao encontro da experiência proporcionada pela exposição de que é responsável. Contudo, mesmo com a distinção, entendo que uma similaridade permanece: tanto crítico como curador se manifestam publicamente, sendo ao mesmo tempo sujeitos e objetos de debate e discussão.

No estudo referido, Lisbeth Rebollo Gonçalves se dedica a refletir sobre a exposição a partir de questões contemporâneas desde o campo da museologia. Suas considerações se voltam, portanto, às mudanças nos modos de exhibir e narrar no âmbito

do museu, sendo por isto relacionadas ao universo das coleções e ao estatuto das mostras permanentes e temporárias, bem como às estratégias de comunicação e relacionamento com os públicos. É a partir desse contexto que o caráter crítico da exposição e da curadoria passa a ser aventado por Lisbeth Rebollo Gonçalves, o que necessariamente remete às alterações no que se compreende como atividade curatorial.

Assim, para avançar, convoco novamente a etimologia, agora sobre curadoria²⁹. No latim encontramos expressões como *curare* e *curator*, que no tempo do Império Romano eram empregadas para designar o trabalho dos altos funcionários encarregados de supervisionar obras públicas. Aqui, já consta o atributo da responsabilidade de zelar, como será posteriormente com o curador de coleções. Na Idade Média cristianizada, há registros da noção de *curatour* como o sacerdote encarregado do cuidado — e cura — das almas. Ou seja, a igreja atribui um papel específico do campo religioso ao que antes, com os romanos, voltava-se ao zelo do bem público (MADŽOSKI, 2014).

Os antecedentes de uma atividade curatorial como compreendemos hoje no campo da arte e da museologia podem ser situados no Renascimento, quando por volta do século XVI o hábito e a mania pelo colecionismo dão origem aos chamados “gabinetes de curiosidades” (HUGHES, 2008). Como se sabe, são acervos que reuniam objetos zoobotânicos adquiridos nas conquistas territoriais, mas também descobertas e recolhidas de artefatos arqueológicos do passado e relíquias da antiguidade pagã grega, romana e de eras remotas, advindas das conquistas e dos intercâmbios comerciais no contato com povos distantes. Mantidos pela realeza, pelo clero e pela aristocracia, esses gabinetes de curiosidades, também chamados de “quartos das maravilhas”, logo demandaram um encarregado por organizar as coleções com vistas à aquisição, conservação e apresentação das peças (RAMOS, 2010).

Em um texto intitulado “O curador, o artista e o crítico”, João Spinelli argumenta sobre essa ancestralidade do que seria a função do curador de coleções e acervos, pontuando que desde suas primeiras manifestações foi o encarregado de “comprar e preservar as coleções de objetos de arte dos palácios e castelos, que com o passar dos

²⁹ Comento aqui o que diz respeito à etimologia que se relaciona ao entendimento de curadoria no campo da museologia e da arte. Assim, não me deterei nos significados encontrados no campo jurídico, referentes àquele que se encarrega de questões judiciais em nome de alguém; nem do campo médico, no sentido de curador como aquele que cura, que ajuda na recuperação de um doente.

séculos se transformaram em inúmeros museus ativos até os dias atuais” (2014, s/nº). Portanto, ressalte-se, a tarefa inicialmente se dava em ambientes privados e domésticos, apontando para critérios e interesses baseados conforme um gosto de ordem pessoal. Esse ponto é importante para situar a transição ao momento seguinte assinalado por João Spinelli, que se dá com a criação dos primeiros museus abertos ao público.

Novamente a etimologia: museu vem do grego *mouseion* e do latim *museum*, significando templo das musas, as deusas da memória. Desde a antiguidade, há registros de certo pendor dos povos a guardar relíquias do passado e objetos de culto, mas será de fato com a era das grandes navegações do século XVI e a filosofia iluminista e enciclopedista a partir do século XVII que surgirão os primeiros museus como conhecemos hoje (LEENHARDT, 2000).

As coleções reunidas por esses templos da razão e do esclarecimento, votados a temas como história natural, arqueologia e antropologia, farão com que surja a necessidade de um profissional responsável por conservar, organizar e apresentar artefatos e documentos. E também a comandar a ampliação dos acervos, propiciando a elaboração de metodologias que os abordem enquanto campo de conhecimento. Essa tarefa de seleção, estudo, salvaguarda e comunicação das coleções no ambiente dos museus designará uma atividade que oferece os princípios para as pioneiras práticas curatoriais, neste momento ainda mais próximas ao papel do conservador de acervo (CINTRÃO, 2010).

Os museus de arte surgirão posteriormente, trazendo questões que envolvem as coleções dos museus científicos. Também terão a mesma função: educar e ilustrar o público. Um dos principais marcos desse período é o Museu do Louvre, em Paris, institucionalizado em 1793 com a tarefa de exibir publicamente as coleções artísticas reunidas pela família real e pela aristocracia (LEENHARDT, 2000). Com o desenvolvimento da História da Arte enquanto disciplina, com seu marco fundador em Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), a arte do passado ganha um tratamento científico que a explica a partir de um esquema temporal fundamentado no desenvolvimento de estilos e gêneros. E a compreensão, o estudo e a difusão do conhecimento artístico enquanto ciência serão tarefa de especialistas em História da Arte. Nesse movimento, o Louvre oficializa, em 1826, o primeiro cargo de curador em

museu de arte, voltado ao cuidado das coleções, constituindo assim um marco da atividade curatorial que se desenvolverá primeiramente em âmbito museológico.

Na visão do crítico e teórico alemão Boris Groys, em um texto intitulado “Sobre curadoria”, esse contexto de desenvolvimento da função curatorial nos museus é indicador de como a arte se torna arte pela decisão dos próprios curadores, os quais:

[...] criaram arte a partir de ações iconoclastas contra ícones tradicionais de religião ou poder ao reduzi-los a meras obras de arte. Arte, originalmente, era “apenas” arte. Essa percepção dela como tal está situada na tradição do Iluminismo europeu, que concebeu todos os ícones religiosos como “coisas profanas, seculares” — e arte apenas como objetos bonitos, com meras obras de arte (GROYS, 2015, p. 62, grifo meu).

É importante ressaltar que o binômio curador/curadoria como se emprega hoje surge da confluência de duas expressões que dizem respeito a dois papéis distintos, ainda que complementares: o responsável pelo acervo e o responsável pela exposição. E, em ambos os casos, dando conta de dois profissionais que se tornam especialistas pelo saber notório em suas áreas, o que também convoca outra expressão que se difundiu a partir da França, o *connaisseur*, aquele que é conhecedor, que tem a qualidade de perito (OGUIBE, 2004).

É válido novamente se ater às palavras. As expressões empregadas em francês nesse momento são *conservateur de musée* e *conservateur du patrimoine*, que dizem respeito ao conservador de museu e de patrimônio. Também no ambiente museológico da França surge o antecedente do curador de exposições como entendemos hoje: o *commissaire de expositions*, encarregado da exposição. Tanto é que a expressão francesa será empregada internacionalmente como o organizador de exposições pelo menos até a metade do século XX, inclusive no Brasil, prevalecendo sobre *comisario* (espanhol), *Ausstellungsmacher/Kurator* (alemão), *curatore* (italiano) e até mesmo *curateur* (francês) e *curator/curatorship* (inglês).

As expressões permanecerão estritas ao ambiente museológico por algumas décadas. É a partir das transformações que se desencadeiam por volta dos anos 1960 que se difunde o termo “curador independente” conforme vigora nos dias de hoje, denominando aquele que cria e organiza exposições temporárias não estando

necessariamente vinculado a alguma instituição ou acervo. Atribui-se a expressão à atuação do suíço Harald Szeemann, notadamente por duas exposições suas que são consideradas marcos da atividade e do pensamento curatorial em arte contemporânea: “Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)”³⁰, em 1969, e a Documenta 5 de Kassel³¹, em 1972 (FOWLE, 2007). Com esses projetos, Szeemann não só lançou premissas de autoria e viés conceitual/temático para grandes mostras no campo da atividade e do pensamento curatorial, como também se projetou ao posto de um dos mais importantes curadores independentes do sistema artístico internacional de então³².

No texto há pouco citado, “Who Cares? Understanding The Role of The Curator Today”³³, a pesquisadora e curadora inglesa Kate Fowle assinala o que seria então a mudança-chave operada na curadoria:

Pode-se dizer que o **papel do curador mudou de uma posição dominante que preside o gosto e as idéias para uma que está entre arte (ou objeto), espaço e público**. A motivação está mais próxima da experimentação e investigação das práticas dos artistas do que da jornada acadêmica ou burocrática do curador tradicional (FOWLE, 2007, p. 16, grifo meu)³⁴.

É algo no mesmo sentido conforme assinalado por Jens Hoffmann. Em um texto intitulado “A exposição como trabalho de arte”, em que discute formas de curadoria que questionam e investigam o próprio conceito de curadoria e o sistema de produção de exposições, o curador nascido na Costa Rica, com atuação na Europa e EUA, argumenta que o ponto de viragem para a curadoria contemporânea foram os curadores que

³⁰ Realizada na Kunsthalle Bern, em Berna, na Suíça, de 22 de março de 1969 a 27 de abril de 1969. Participaram artistas que transitavam nos desdobramentos do minimalismo e dos conceitualismos, todos hoje fundamentais para a história da arte contemporânea euro-americana, como Carl Andre, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Walter de Maria, Hans Haacke, Michael Heizer, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra e Robert Smithson.

³¹ Realizada em Kassel, na Alemanha, de 30 de junho a 8 de outubro de 1972. Participaram dezenas de artistas destacados, dentre os quais Vito Acconci, Giovanni Anselmo, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Christo e Jeanne-Claude, Walter De Maria, Dan Graham, Hans Haacke, Sol LeWitt, Richard Long e Robert Smithson, entre outros.

³² Vale destacar que Harald Szeemann não se intitulava curador independente, preferindo empregar o termo em alemão *Ausstellungsmacher* (BIRNBAUM, 2005), que corresponde a *exhibition maker* em inglês e ao realizador de exposições em português.

³³ “Quem se importa? Compreendendo o papel do curador hoje”, tradução minha.

³⁴ Tradução minha.

começaram a se envolver cada vez mais, criativa e conceitualmente, com a construção de exposições. Segundo ele, “a troca criativa e intelectual entre artistas e curadores foi modificada de modo irreversível, criando novas condições para esse relacionamento” (HOFFMANN, 2004, p. 19).

Jens Hoffmann fala de Harald Szeemann e Pontus Hultén. Contudo, identifico que em uma história da curadoria contemporânea desde o hemisfério norte, seja de curadores independentes ou vinculados a instituições, outros nomes também devem ser destacados no período ou imediatamente antes e depois, como são os casos de Anne d’Harnoncourt, Franz Meyer, Jean Leering, Johannes Cladders, Kynaston McShine, Lucy Lippard, Seth Siegelaub, Walter Hoops e Werner Hofmann (OBRIST, 2010).

Tendo em conta as mudanças históricas da atividade curatorial que tentei situar até aqui, gostaria de frisar o maior caráter público que tanto a função da curadoria como o sujeito curador passam a adquirir, ao deixar de se restringir ao responsável por um acervo ou por exposições no interior de um museu para designar também a um agente criador e realizador de exposições que passa a exercer sua atividade com maior visibilidade e repercussão públicas.

Para prosseguir a discussão, convoco outros dois textos de Lisbeth Rebollo Gonçalves, porque neles a reflexão antes trazida se apresenta mais aprofundada. Em “Arte contemporânea e crítica de arte” (2005), atribui tanto ao curador como ao crítico o papel de quem compreende as mudanças das linguagens artísticas contemporâneas, das formas de expor e da função das instituições. E manifesta em forma de pergunta sua visão favorável sobre o curador também se fazer crítico: “Até que ponto, mais do que nunca, o papel desse profissional seria o de um crítico de arte?” (GONÇALVES, 2005, p. 38). A sugestão dessa convergência ganha mais elementos na sequência do texto, quando afirma que o trabalho do crítico pode se dar tanto na prática ensaística do comentário quanto na organização de exposições:

O crítico colabora, sempre, para produzir a inserção das obras de arte na história. [...] Dessa forma, **o crítico, como o curador, atua no processo de legitimação da arte contemporânea** no seguinte sentido: identificando-a em relação a fontes históricas do passado distante ou próximo, de modo que, assim explicada, ela seja colocada, mesmo com seus efeitos de novidade, na teia da história. O crítico acelera a sua “historicização” e reorganiza o sistema artístico (GONÇALVES, 2005, p. 41, grifo meu).

Um importante acréscimo ao argumento da pesquisadora é quanto ao papel legitimador, que se relaciona ao *status* de autoridade há pouco mencionado. Lisbeth Rebollo Gonçalves prossegue o debate em um texto imediatamente posterior, “Exposição e crítica — um enfoque em duas direções” (2008)³⁵. Em vez de partir da perspectiva da exposição e do museu, aqui problematiza o campo da crítica de arte, apontando que o exame das mudanças e das novas direções da arte e da crítica nos conduz ao estudo dos processos e espaços de comunicação. Lembra antes que à crítica sempre coube seguir os movimentos artísticos, dando-lhes inteligibilidade pública. Assim, a seu ver, trata-se de perceber uma mudança que considera fundamental:

A informação projetada pela imprensa de grande circulação ganha, agora, uma outra dimensão: **nos periódicos, o espaço para o discurso crítico é reduzido** e se faz circular a informação sobre arte no formato de um sucinto comentário a propósito dos acontecimentos do cenário artístico. Nesse momento, o papel da comunicação sobre arte assume uma qualidade promocional [...] (GONÇALVES, 2008, p. 46, grifo meu).

A redução dos espaços para o discurso crítico na imprensa escrita ocorreria como uma situação paradoxal, uma vez que “a crítica desaparece do horizonte da grande imprensa justamente no momento no qual mais se afirmam e se agilizam as mudanças no rumo da arte” (p. 46). A referência feita por Lisbeth Rebollo Gonçalves é à arte contemporânea, em suas rupturas e redefinições segundo novas direções e características plurais e diversificadas: “um momento no qual seria fundamental a prática da crítica nos jornais e outros espaços midiáticos, para nortear o público” (p. 47).

É ao apontar essas mudanças na difusão da crítica pelos meios de comunicação que a autora argumenta sobre a exposição se tornar um lugar de exercício da crítica, uma nova forma de crítica; distinta porque se fundaria na interpretação dos sentidos artísticos e na construção de um espaço de experiência, e não mais apenas na avaliação valorativa segundo critérios de julgamento. Assim, se antes o argumento da

³⁵ Trata-se de uma versão ampliada da comunicação que Lisbeth Rebollo Gonçalves apresentou em 2006, em Paris, no 40º Congresso da AICA. Foi nesse mesmo evento que Ahu Antmen (2006) discutiu os papéis do crítico e do curador, em texto já referenciado a páginas anteriores. Lisbeth Rebollo Gonçalves participou, inclusive, da mesma mesa de Ahu Antmen, intitulada “The Curator and the Critic: Parallel Training”, como já mencionado.

pesquisadora sugeria a convergência dos ofícios do curador e do crítico, agora estabelece uma distinção. Contudo, a tarefa de mediação se equivaleria:

Alterado o espaço da crítica de arte na imprensa de grande circulação, as exposições onde se exhibe arte contemporânea e seus curadores passam a exercer a principal **tarefa crítica de mediação da arte**. A observação desse processo mostra que **as exposições se tornam lugar para a crítica, a qual por sua vez precisa ser redefinida em seu novo perfil** (GONÇALVES, 2008, p. 47, grifo meu).

A partir da discussão trazida por Lisbeth Rebollo Gonçalves, a curadoria de exposição é entendida como atividade e tarefa crítica. E essa modalidade de crítica — que tende mais a discurso crítico interdisciplinar do que a crítica de arte nos termos tradicionais — encontraria na exposição um lugar de exercício e manifestação. Ainda que a diferenciação entre interpretação e avaliação não fique muito clara no argumento da autora, é relevante perceber que a exposição também está implicada ao caráter de mediação que seu discurso crítico assume. Ou de comunicação, nos termos como ela designa, atribuindo esta instância mais ao museu do que aos veículos de comunicação, onde então a crítica não encontraria mais seu privilegiado lugar de veiculação.

Seja como for, importa aqui reter o sentido de que a exposição — ainda que cumprindo intenções e objetivos determinados — é entendida como lugar estratégico de comunicação, espaço público para conhecimento sobre arte, situação de ativação sensível e vivência estética. A meu ver, um potencial *espaço de crítica*.

Cumprir observar que, como diz Giulio Carlo Argan (1988), a crítica sempre se viu às voltas com a função de mediadora entre arte e público. Entendo que esse caráter de medição, por envolver também afirmação e legitimação, demonstra uma das maneiras com que a crítica participou da institucionalização de um sistema artístico assentado na dimensão pública da arte e em sua apresentação sob modalidades expositivas. Ou uma das maneiras como colaborou na constituição de uma *esfera pública burguesa*, nos termos como Jürgen Habermas (2003) denominou o domínio de instituições sociais que compõem esse espaço discursivo, entre as quais está a imprensa. Ao retomar o conceito desenvolvido pelo filósofo alemão, Terry Eagleton (1991) recorda que a *esfera pública* se situa originariamente entre o estado e a sociedade civil.

Assim, nas palavras do filósofo e crítico literário britânico, deve-se lembrar que a moderna crítica europeia nasce de uma luta contra o Estado absolutista:

Dentro desse regime repressivo, nos séculos XVII e XVIII, **a burguesia europeia começa a criar, para si própria, um espaço discursivo específico**. Antes associado à avaliação racional e à crítica esclarecida que aos brutais excessos de uma política autoritária. [...] **Uma opinião pública polida, informada, coloca-se contra as imposições arbitrarias da autocracia** [...] (EAGLETON, 1991, p. 3, grifo meu).

Ou seja, a crítica então era concebida com vistas a um determinado público, sendo a comunicação com o leitor uma premissa. É nessa relação que a reflexão crítica passa a ganhar dimensão pública e coletiva via circulação em jornais e periódicos. Sabe-se que essa esfera pública clássica era pautada mais pelo julgamento consensual em seus primórdios, e que com sua gradual desintegração se tornaria mais antagonística posteriormente — ou “explícita e descaradamente política”, nas palavras de Terry Eagleton (1991, p. 30). Se entendermos uma ideia genérica de crítica como “conquista incessante de um espaço público de negociação”, como assinala Sônia Salzstein, podemos considerar que “a crítica de arte surgiria como atividade capaz de fixar critérios e hierarquias” (2006b, p. 227).

Ao pontuar que com Immanuel Kant (1724-1804) e Alexander Baumgarten (1714-1762) a sensibilidade ganhou um lugar na filosofia da razão enquanto forma de conhecimento sob a denominação de estética, Jacques Leenhardt argumenta que foi com Denis Diderot (1713-1784) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1768) que passou a ter uma dimensão pública. No texto “Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo”, o crítico, filósofo e sociólogo suíço-francês argumenta que o gênero literário que levará o nome de “Salões” a partir de Denis Diderot é indicativo do momento em que a arte está em vias de ganhar um público novo, relativamente independente dos critérios de gosto elaborados na corte. E por mais que os sistemas de difusão social da arte tenham desde então produzido novas instâncias de mediação — dada a multiplicação de museus, instituições e centros artísticos —, argumenta que o caráter mediador entre arte e público segue inerente à crítica:

O texto crítico nunca deixou, de Diderot aos nossos contemporâneos, de se colocar na posição de mediação, tornada necessária em razão de uma arte cujos códigos estão constantemente em ruptura com relação ao estado atual

do gosto, isto é, às capacidades espontâneas de compreensão existentes normalmente nos públicos (LEENHARDT, 2000, p. 22, grifo meu).

Sabemos que com Charles Baudelaire (1821-1867) a crítica assume-se como experiência e compromisso com o processo de constituição do trabalho de arte, porém dotada de uma percepção já contraditória da vida moderna, que encara a revolução burguesa com o sentimento dúbio de vetor de transformação social e, ao mesmo tempo, ruína do gosto. A modernidade de Baudelaire é aquela que se projeta no espaço público, dotando-se de um estatuto relativamente autônomo no interior da vida social, atraindo e influenciando um universo anônimo de leitores. Como afirma Sônia Salzstein no texto “Transformações na esfera da crítica”, foi nesse contexto que a atividade crítica firmou-se não só como gênero literário, mas como força cultural:

[...] nessa época a atividade crítica se disseminou como força decisiva de transformação; irradiando uma ideia de militância cultural para além do nicho especializado da crítica de ofício, estimulando manifestos, plataformas e reflexões de artistas e poetas, contribuindo enfim para a precipitação daquilo a que já me referi como o espaço público da arte. **O fato é que a modernidade do século XIX, além de ter sido de ponta a ponta insuflada por um generalizado espírito crítico, terá criado o sujeito e o objeto da crítica entendida como atividade autônoma e aberta ao escrutínio público.** Desse modo, ao mesmo tempo em que a crítica se tornava mais e mais apta a deslindar a linguagem e o modo específico de desenvolvimento da esfera da arte, ia assumindo a tarefa de confrontar os trabalhos permanentemente àquele espaço público, e assim de elaborar os critérios de inserção social desses trabalhos (SALZSTEIN, 2006b, p. 229, grifo meu).

No que aqui interessa, a relevância em reconhecer o papel mediador da crítica está em perceber que os discursos da crítica tendem a se manifestar em uma esfera pública de apreciação e discussão, composta por um corpo coletivo de sujeitos e instâncias que formam o que se denomina por opinião pública (EAGLETON, 1991). Nesse sentido, cabe considerar os usos sociais tanto do texto crítico que chega ao leitor via publicação quanto da exposição que se abre para receber o público visitante. Algo que estabelece novamente uma relação entre a publicação de textos críticos e as modalidades de apresentação pública da arte em formatos expositivos.

Como lembra Katharina Hegewisch, “em 1773 Diderot louvava a exposição pública como sendo, particularmente, uma instituição que proporciona a todos os estados da sociedade, especialmente aos homens de gosto, um elã de utilidade e uma

recreação agradável” (2006, p. 187). Por outro lado, a historiadora alemã da arte pontua o estatuto político das exposições, recordando que desde sempre foram relacionadas à demonstração de conquistas, à glorificação de proezas, a disputas políticas e a interesses diplomáticos. Já como recorda o pesquisador, crítico e curador Henry Meyric Hughes (2008), o caráter imperialista que reveste o fenômeno das exposições no século XIX é exemplificado pelas Exposições Universais, pelas Grandes Exposições e pelas mostras itinerantes de arte internacional que percorrem a Europa no período, sendo elas os antecedentes imediatos da origem da Bienal de Veneza em 1895 e, assim, do paradigma expositivo que a mostra italiana consolidou com seu formato de representações de comitivas nacionais.

O estatuto político da exposição se reverte, porém, na virada para o século XX, ao ser tomada como estratégia pelos próprios artistas, enquanto manifestação pública e coletiva das ideias de ruptura e renovação pelas vanguardas. Como destaca Roberto Conduru, “desde então a exposição temporária passou a ser uma tática moderna em seu contínuo questionamento da tradição” (2004, p. 31). Basta lembrarmos de exposições históricas relacionadas aos *-ismos* vanguardistas entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX, como são os casos das mostras coletivas do construtivismo, do futurismo, do dadaísmo e do surrealismo. Ou das exposições que afirmaram e questionaram valores artísticos no Brasil, a exemplo das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes no século XIX e dos Salões Nacionais de Belas Artes que se seguiram a partir da década de 1930, ou ainda da Semana de Arte Moderna de 1922 e das Exposições Nacionais de Arte Concreta de 1956 e 1957.

Ao mesmo tempo que o papel mediador e o endereçamento público estabelecem paralelos quanto aos antecedentes das relações entre crítica, curadoria e exposição, parecem ter permanecido como uma característica em comum, o que nos remete aos processos de comunicação que a arte encontra na contemporaneidade. Tendo em conta algumas questões próximas, Mônica Zielinsky observa que desde cedo a exposição apresenta vínculos fortes e indissociáveis com a crítica de arte, no sentido de que ambas se inserem na esfera pública em caráter também de mediação:

A crítica de arte, desde seus primórdios, estabelecia os contatos entre a produção artística e a sua extensão pública. Trata-se de um enfoque da maior relevância para se refletir sobre a arte no mundo contemporâneo, uma vez que

ela existe precisamente na relação recíproca entre as propostas particulares dos artistas e a sua existência social, institucional e política. [...] **Crítica de arte e mostras de arte são formas de estabelecer essas conexões e qualquer análise do produto artístico na cultura dos nossos tempos não pode mais prescindir dos estudos sob o ângulo de sua mediação** (ZIELINSKY, 2006b, p. 221, grifo meu).

Mediação que passa a se dar, portanto, não somente em uma esfera então mais reduzida de relação entre críticos, artistas, exposições e seus públicos, mas ampliada e complexificada em seus filtros, camadas e agenciamentos por conta da expansão das redes de comunicação e dos fluxos de informação do mundo contemporâneo, todos eles agora acelerados pelas tecnologias digitais e pela Internet. Trata-se de pensar, como apontam teóricos da mídia e da ideologia na formação das sociedades modernas, que a mediação e a transmissão de conteúdos e formas simbólicas não se dão como mero suplemento às relações sociais existentes, como se fossem neutras e mantivessem as relações sociais intactas. Ao contrário, como afirma John B. Thompson, “o surgimento dos meios técnicos possuiu um impacto fundamental nas maneiras como as pessoas agem e interagem umas com as outras” (2002, p. 296).

Assim, entendo que novos modos de mediação acabam por reestruturar relações sociais existentes e as próprias instituições das quais elas fazem parte, sendo que ambas também se constituem ao longo desses processos. Ainda mais em uma sociedade de cultura midiática sob a égide do consumo, do espetáculo e do entretenimento.

1.3 Em concorrência com o mundo do espetáculo

Pensemos no que foi colocado agora há pouco, retomando a noção de uma esfera pública na qual a crítica (e, por extensão, a exposição e a curadoria) cumpriria papel de mediação entre arte e público. Mais precisamente, transportando-se para a referida situação contemporânea da relação entre as indústrias da mídia e consumo e as suas audiências. Qualquer mediação torna-se suspeita por estar de antemão conformada às lógicas da recepção massificada, uma vez que se inscreve no horizonte dos fluxos informacionais da cultura dominante e dos consensos culturais. Do que parece evidente que uma noção de mediação crítica a se projetar publicamente, como nos termos

mencionados, encontra cada vez mais dificuldade de se efetivar na atualidade. Frente a esse cenário caracterizado pelas lógicas do mercado e pelos imperativos do sistema institucional, Mônica Zielinsky assinala que o papel do crítico tenderia à impotência:

Apesar da veiculação pela mídia de uma imagem universalizante do mundo artístico, sabe-se da sua falácia e da heterogeneidade que o constitui, conforme as diferentes culturas. Ao contrário do que a mídia propõe, há uma série de contextos distintos, com fórmulas de políticas culturais diferenciadas. **E em cada um destes contextos faz-se necessário um exame crítico da mediação da arte, das intenções dos textos críticos veiculados, da concepção, programa e estrutura das exposições** (ZIELINSKY, 2006b, p. 224, grifo meu).

Nesse “exame de intenções” como proposto pela autora, entendo estarmos muito próximos de questões referentes à crise do espaço público onde se produziriam posições heterogêneas. Como assinala a pesquisadora Sônia Salzstein, do ponto de vista da arte tudo indica que viemos experimentando modificações profundas no lugar da crítica, “que emancipou-se do horizonte (bem ou mal) público e universalista da produção acadêmica e da produção intelectual em geral, para vincular-se mais imediatamente às demandas profissionais, setorializadas e corporativas, do universo das instituições contemporâneas de arte” (2006b, p. 232). Ela prossegue, escrevendo:

Ao que parece, o contexto contemporâneo deixou morrer de inanição o programa moderno de um espaço público da arte, substituído pelas demandas cada vez mais tópicas tanto da produção artística como da crítica. **É notável, por exemplo, que grande parte dos ensaios produzidos sobre arte contemporânea no meio internacional nas duas últimas décadas tenha surgido em catálogos de exposições, subordinados portanto ao calendário das instituições, com seus interesses corporativos, mercadológicos, empresariais, e não ligados a iniciativas acadêmicas ou estritamente editoriais** (SALZSTEIN, 2006b, p. 232, grifo meu).

Ao final desse mesmo texto, Sônia Salzstein argumenta sobre a necessidade de se resgatar a possibilidade do que denomina como “momento autorreflexivo”, que seria “a condição para o exercício da auto-compreensão, única via pela qual parece possível manter uma posição relativamente emancipada no interior do sistema da arte contemporânea” (p. 233). Concordo com o prognóstico, no sentido de compreender que é justamente nesse contexto de aprofundamento do que seria a crise de uma esfera pública que a crítica e a discussão sobre ela se fazem ainda mais necessárias.

Como afirma Luiz Camillo Osorio a respeito do território comum de discussão pública que a crítica parece ter perdido, deve-se lembrar que a crítica “traz consigo uma redefinição do devir político da arte”, uma vez que “é o lugar e o veículo através do qual as obras produzem reverberações que apontam na direção de um mundo comum, impessoal e plural” (2008, p. 190).

É fato que arte e crítica estão em concorrência com o mundo do espetáculo. Não exatamente com a “sociedade do espetáculo” que Guy Debord (1999) diagnosticou ainda nos anos 1960, mas com uma era de espetacularização midiática e de uma indústria do consumo e do entretenimento que vêm na esteira dos processos homogeneizadores da globalização, decorridos com maior ênfase a partir dos anos 1990 com o fim do bloco socialista-soviético e o triunfo do capitalismo neoliberal de mercado, bem como da consequente lógica do consensual veiculada pela mídia em acordo aos interesses do poder mercadológico e institucional.

Paulo Sérgio Duarte oferece uma problematização sobre como esse receituário da sociedade contemporânea do espetáculo impacta no campo arte, discutindo o fenômeno das “megaexposições megalômanas”, em especial as de vultosos orçamentos e itinerância internacional que surgem como um *boom* do circuito também nos anos 1990. No texto “O espetáculo do fetiche”, o crítico e curador fala do caráter de espetáculo que essas mostras assumem e do impacto que causam em contextos de precariedade institucional como o Brasil, onde “em nenhuma cidade um professor de história da arte pode levar seus alunos para mostrar a história da arte de seu próprio país” (DUARTE, 2004, p. 37). Seu ponto é o fato de que, orientadas pela lógica do espetáculo, tais mostras acabam em sua maioria por eclipsar as obras “às costuras temáticas, subordinadas a uma ordem intelectual construída pelo curador” (p. 36). O entendimento é que a chamada megaexposição se apresentaria como a obra de arte em si, como a criação do próprio curador, resultado de suas elocubrações teóricas ou temáticas, em detrimento do que seria próprio à realidade das obras apresentadas.

O assunto é recorrente e fora abordado por Aracy Amaral já em 1988, no texto “O curador como estrela”³⁶, que é bastante elucidativo do ambiente de discussão à sua época. A historiadora da arte ataca o que chama de “tempo de exposições de curadores,

³⁶ Apresentado originalmente em uma mesa no MoMA, em Nova York, em 1988.

e não mais de artistas” (AMARAL, 2006, p. 51), afirmando que os personagens que parecem de fato importar no meio artístico internacional são os curadores e não mais as obras de arte em si. Fala ainda em “manipulação dos movimentos artísticos pelos curadores que produzem esses eventos milionários que provocam filas diante de museus, centros culturais, bienais ou documentas” (p. 51). E prossegue afirmando que o artista foi deslocado para um segundo plano, dando lugar “à vedete do personagem aparentemente todo-poderoso do curador”. Vale citar o trecho em que Aracy Amaral argumenta sobre a manipulação a que se refere:

Mas o que significa manipulação de obras de arte ou de produtos de artistas por um curador? Significa que, nas grandes exposições, este profissional se porta como um *régisseur* do espetáculo constituído pelas grandes retrospectivas e exposições internacionais como Kassel, Veneza ou São Paulo. O projeto do evento reflete, dessa forma, seu ponto de vista pessoal, a maneira como esse curador pinça um fragmento ou enfoque da produção artística a fim de corporificá-la, através de um grande show, hoje autogerador de renda, lucrativo mesmo. E que se insere, como um entretenimento, entre as múltiplas fontes para a distração do cidadão urbano de nossa aldeia global (AMARAL, 2006, p. 51-52).

Com inegável sentido repreensivo e de alerta, tal argumento é desenvolvido de maneira semelhante por outros autores. Em “A crítica de arte em ação”, Jacques Leenhardt lembra que a partir da “lendária exposição de Harald Szeemann”, a já mencionada “When Attitudes Become Form”, de 1969, o curador tornou-se um personagem central do circuito artístico e, por decorrência, “altamente problemático”:

[...] pois é regularmente acusado de substituir-se às obras, de sobreimpor-lhes um sentido do qual elas não são necessariamente portadoras, em resumo, de instrumentalizá-las em benefício apenas de uma coerência da qual elas não são necessariamente portadoras. Querendo-o ou não, o curador assume sua parte de responsabilidade na existência social da obra (LEENHARDT, 2009, p. 69, grifo meu).

Como se nota, essas são todas questões que se relacionam às considerações de Ronaldo Brito apresentadas antes, no que diz respeito ao seu argumento sobre curadorias que tendem a adequar as obras às formas dominantes do mundo, sujeitando a arte a algo que é estranho a seu vir-a-ser. De outro ponto de vista, isso também diz respeito a exposições curatoriais que tomariam as obras como ilustração de uma ideia e

argumento que são colocados como impositivos, obliterando os significados que os trabalhos carreguem ou que sejam próprios a eles.

A desconfiança e a restrição à figura do curador, bem como por seus métodos personalistas, suas reais intenções e pelos eventuais poderes, aparecem em outras opiniões. Em um texto sobre “as funções do curador”, escrito no âmbito do Grupo de Estudos de Curadoria do MAM-SP no final dos anos 1990, Tadeu Chiarelli aborda também o processo de espetacularização e a paralela ascensão da figura e da grife do curador, “em alguns casos chegando a ofuscar as obras e os artistas” (2008, p. 13). Alerta para aquilo que denomina como “curadores aventureiros”, “pseudoprofissionais” e “atitudes irresponsáveis”, defendendo que em uma exposição o que “deve imperar é a qualidade das obras” e que ao curador cabe “criar condições para que o público possa perceber novas possibilidades de apreciação das obras de arte, quando recontextualizadas em universos precisos” (p. 14). Tadeu Chiarelli também fornece uma explicação sobre a origem e as consequências do destaque alcançado pelo curador. Pela concisão com que empresta ao trecho, cito na íntegra:

Essa rápida popularização da figura do curador independente ou convidado ocorreu em grande parte porque coincidiu com um momento histórico em que várias convenções do campo artístico — incluindo aqui igualmente as convenções museológicas e museográficas estabelecidas na modernidade — vinham sendo questionadas por artistas, historiadores e teóricos.

Tal ambiente, em que valores até então aparentemente “eternos” pareciam pulverizados, tornou-se território aberto a uma série de indivíduos que, sem formação profissional em um campo específico nas áreas museológicas, e muitos menos no campo da história e da teoria da arte, se aventuraram no campo da concepção-produção de exposições e transformaram-se, da noite para o dia, em curadores. Por sua vez, o circuito de arte, confuso com as transformações que ocorriam no próprio campo da arte e sem critérios objetivos para julgamento, permitiu a aparição dessa série de “curadores aventureiros” (CHIARELLI, 2008, p. 14).

As considerações ajudam a compreender as disputas que se intensificam por essa época. Se historicamente os artistas estabeleceram relações com críticos baseadas tanto na colaboração como na recusa ao seu poder de autoridade — e julgamento —, agora parcela significativa de artistas passava a dirigir contrariedade parecida à figura do curador, questionando a legitimidade de seu papel e atuação. No entanto, também percebo como João Spinelli, segundo quem “essa objeção já foi mais intensa e perdura

entre os artistas de gerações anteriores”, uma vez que “a aceitação mais evidente é dos novos artistas, que não só valorizam o curador, como fazem questão de incluir, com destaque, em seus próprios currículos, a efetiva participação deles” (2014, s/nº).

Uma declaração de Artur Barrio à revista *Select* em 2015 é bastante sintomática: “o curador é uma necessidade desnecessária”. Nesse mesmo sentido, um texto de Maria Tomaselli é ainda mais elucidativo. Antes, o contexto a que ela responde: em 2003, o curador da IV Bienal do Mercosul, Nelson Aguilar, concedeu entrevista ao jornal *Zero Hora* que desencadeou tremenda polêmica no meio artístico. No meio da realização da mostra, foi a público criticar o fato de o evento ocorrer a cada dois anos sem que o público tenha sido preparado e envolvido por ações contínuas e sem que os artistas locais tenham sido ouvidos em suas reivindicações. A entrevista ficou notória pela seguinte afirmação: “É muita sorte a Bienal ter dado certo” (AGUILAR, 2003, p. 5).

O mea-culpa e autocrítica de Nelson Aguilar repercutiram em outros textos publicados na imprensa, entre eles “Curador artista — artista curador”, de Maria Tomaselli. A leitura desse artigo oferece um certo diagnóstico das polêmicas em torno da figura do curador. Convoco à discussão por considerar que captura certo clima intelectual e estado de ânimos que ainda vigoravam à época, e também por identificar em meio ao argumento da artista um diagnóstico sobre uma mudança estrutural e mesmo sistêmica, que tem lugar de modo específico no Brasil. Refiro-me à passagem que ocorre entre o que seria o protagonismo do sistema-salões — e de seu modelo assentado em categorias artísticas, bem como em júri de seleção e prêmios — para a vigência das exposições temporárias organizadas por curadores — ou seja, segundo modelos que concernem a outros critérios de escolha e participação. Por isso tudo, creio que seja válido citar alguns dos trechos mais significativos do texto da artista.

Primeiramente, o fragmento que sinaliza uma tentativa de fazer distinção entre o que caberia ao crítico e ao curador:

Curador é diferente de crítico. Crítico olha o que está sendo feito e tece comentários, procura enquadrar, catalogar. Não vai além. O curador, que tem seu quinhão de crítico, produz uma unidade visível, baseada no discernimento da situação da arte no momento. Ele pensa, procura ligações, coloca-as de forma visível, palpável, e não num texto apenas (TOMASELLI, 2003, p. 4-5).

Interessante ater-se ao “não vai além”, trecho indicador de um entendimento sobre os limites de atuação de um e de outro. A seguir, depois de tentar diferenciar crítico e curador, Maria Tomaselli lança considerações sobre como a ascensão da curadoria afetaria o meio artístico:

[...] na medida em que o curador ganha importância, artistas e críticos descem na escada da fama. Fala-se em *star* quando se fala em curador. Ele está tão em evidência como um popstar, um filmstar. Ele faz acontecer. O que faz um *star*? (TOMASELLI, 2003, p. 4-5).

Aparece aqui novamente o *status* de fama atribuído ao curador, em detrimento ao artista ou mesmo ao artístico. Alguns parágrafos adiante, Maria Tomaselli trata da questão sistêmica que há pouco mencionei, a partir do ponto de vista de quem percorreu e experienciou a transição das etapas que aponta. E, portanto, de quem percebe as transformações:

Quarenta anos atrás, ainda tínhamos salões de arte, onde os artistas se inscreviam para concorrerem a um prêmio. O mais cobiçado era o do Salão Nacional: viagem ao Exterior. Os salões tinham seus escândalos, seus acertos; eram julgados por cinco críticos de arte, que, por serem diferentes em suas visões, garantiam uma média de acertos que fazia jus ao panorama. Hoje, quase ninguém mais se inscreve em salão (nos poucos que existem), esperando ser convidado por um curador (TOMASELLI, 2003, p. 4-5).

Ou seja, mesmo pelas polêmicas geradas pelos critérios de julgamento, conforme seu entendimento os salões ainda pareciam ser mais justos em seus modos de seleção do que seriam os dos curadores com as suas escolhas. Mais adiante em seu texto, Maria Tomaselli tenta afinal compreender por que o curador teria ganhado tanta relevância. E arrisca: “Alguém precisa interpretar o que se passa para o grande público: surge a figura de quem cura essa perplexidade, de quem cuida dos incapacitados no entendimento das novas modalidades da arte, o curador”. Na sequência, traz outro trecho importante de ser destacado para o que se falou acima, sobre o que seria a transição de um sistema de salão para um sistema de curadoria:

Não há mais exposições divididas por técnicas, como no tempo dos salões. O curador enxerga um tema que é tratado por vários artistas, de várias maneiras, e procura mostrá-lo ao público. Como mostrar arte hoje em dia? Tentar mostrar uma unidade, uma conexão. Nessa multiplicidade de informações, é complicado e arriscado. Mas, sem essa unidade, ninguém entende nada, os pedaços ficam soltos. O curador sabe disso. Ele procura uma idéia central que

possa abrigar o múltiplo. Mas às vezes fica inseguro, chama co-curadores. Divide a responsabilidade. Divide a sua visão do mundo da arte com outras visões (TOMASELLI, 2003, p. 4-5).

Parece-me pertinente perceber esse modo de interpretar as mudanças, pelas dúvidas e restrições que carrega e também por reconhecer que não foram somente as regras do sistema que mudaram, mas a própria produção artística. Por fim, trago uma última questão do texto de Maria Tomaselli de interesse para a discussão. Julgo importante para a exposição por demonstrar uma tentativa de compreensão da ascensão da figura do curador a partir de um exame sobre os caminhos tomados pela arte:

Como expor, então? Por tema? Os artistas se refugiaram em linguagens individuais, movimentos de grupos quase não se vêem mais. Grandes temas como a antropofagia, o concretismo, o neoconcretismo não existem mais. É difícil mostrar grandes temas, e é necessário um curador, um mediador, que faça o papel do tema, do assunto, que antes era a estrela-guia dos agrupamentos de artistas ou dos artistas dentro de um coletivo normativo (TOMASELLI, 2003, p. 4-5).

Como comentei, entendo que a discussão do texto de Maria Tomaselli permite identificar uma certa visão generalizada à época, em especial por parte dos artistas. E é interessante notar como a questão da mediação aparece, agora no entendimento de que se faz necessária a figura do curador como aquele capaz de estabelecer unidades de sentido e compreensão frente à dispersão e pluralidade das práticas artísticas.

Outras questões podem ser desdobradas a partir daqui, em especial as que envolvem os domínios da atividade profissional no meio da arte, cuja prerrogativa de especialidade para a atuação teria sido violada por curadores não detentores dos conhecimentos que são específicos à formação e ao campo artístico. Essas questões, que como vimos aparecem na discussão de Tadeu Chiarelli, são da mesma ordem que as identificadas por Olu Oguibe, em texto também já referenciado antes. Rememora ele que, antes do destaque adquirido, o curador era um historiador da arte ou alguém com qualificação em arte, que se dedicava ao estudo de obras em coleções e, por vezes, a expô-las, mas sempre vinculado a uma instituição, fosse na academia ou em museu. Com a arte contemporânea, argumenta Olu Oguibe, esse curador especialista em arte e detentor de erudição em sua área específica teria dado lugar ao curador com habilidades

empresariais, administrativas e de gestão, assumidamente nas figura do “curador como burocrata” e do “curador como corretor cultural” (OGUIBE, 2004, p. 8-11).

Nesse sentido, concordo com a opinião de Francisco Alambert, que em um texto intitulado “Redefinição de papéis” escreve: “os curadores foram se tornando cada vez mais os sujeitos exatos para o novo mercado, para as instituições museológicas e, sobretudo, para o circuito das megaexposições” (2014, s/nº). Argumento que relaciono ao de Sônia Salzstein, quando afirma que não se pode evitar de pensar na imagem ultra-profissionalizada do curador contemporâneo “como a realização suprema de uma idéia de racionalidade, já que é nele, ou melhor é na perfeita assimilação do trabalho desse curador à dinâmica das instituições, que a atuação da crítica se cumpriria de modo absolutamente imanente à instituição” (2006b, p. 228). Ela prossegue:

Ou seja, compreendida dessa maneira, a figura do curador teria finalmente realizado a totalidade projetada pela Razão moderna, consumado uma racionalidade imanente, uma vez que sua prática se alojaria agora no interior da própria produção artística, desenvolvendo-se no mesmo tempo e espaço que ela, e doravante avocando a si a tarefa total do teórico, do historiador, do crítico, do “animador cultural” e do artista (SALZSTEIN, 2006b, p. 228).

Mas o que fazer frente a isso que se coloca como uma espécie de asfixia? Como enfrentar as coerções e demandas? A própria Sônia Salzstein defende que caberia resistir aos imperativos da instituição explorando a possibilidade de um exercício crítico que assuma a condição do estar-dentro e que resgate o sentido crítico da auto-reflexividade. Talvez assim, argumenta, se possa encontrar uma via possível desde a instituição para o debate público da arte e o seu agenciamento social. Entendo que aqui está indicado o sentido de crítica como exame permanente da instituição-arte e das próprias possibilidades da crítica. Nas palavras de Sônia Salzstein, trata-se “da noção de crítica como autocompreensão” (2006b, p. 231).

Identifico questões próximas em Cauê Alves, que argumenta que a atividade crítica passa por realizar contrapropostas, propor renegociações, enfim, passa por uma adesão que não seja completa. Seu argumento é que há maneiras de dizer não, e as mais efetivas talvez sejam as maneiras de dizer não de dentro do sistema, e não de fora. No texto intitulado “A curadoria como historicidade viva”, o crítico e curador afirma:

Assim como a crítica de arte, a curadoria integra um circuito da arte maior e seu ofício exige o constante posicionamento em relação a trabalhos de arte, defesa de ideias e apostas que envolvem riscos quanto feitas no calor da hora. É preciso também que o curador saiba resistir a interesses vários e, ao marcar posições, evitar a máscara da neutralidade. Uma de suas funções, mesmo que o espaço público da arte esteja cada vez mais diluído no mercado, é rever continuamente a hierarquia forjada pelo “consenso” do circuito e contribuir para o assentamento de valores que nem sempre coincidem com os do mercado (ALVES, 2010, p. 45).

A opinião de Cauê Alves estabelece uma aproximação com uma defesa de Daniela Labra. Em sua visão, o curador passa a ser compreendido como autor crítico na medida em que exercita sua presença e agir políticos. No texto “Um pesquisador chamado curador”, ela afirma: “o curador precisa se perceber como um agente em prol da disseminação de posicionamentos e fricções críticos que encontram eco em propostas artísticas visuais menos interessadas na espetacularização e mais em experiências estéticas que colaborem na formação de um espírito crítico” (LABRA, 2015, p. 31).

Os antecedentes de preocupações e implicações de algumas dessas constatações já aparecem em um importante e bastante conhecido estudo sobre a transformação do papel do curador, publicado originalmente em 1988 — “From Museum Curator to Exhibition Auteur — Inventing a Singular Position”³⁷. Seus autores, Nathalie Heinich e Michael Pollak, destacam a emergência de novas funções e modalidades de apresentação ao público, concentradas no fenômeno da exposição temporária e do curador como autor. Entre os fatores, assinalam o incremento do número de exposições, a diversificação de disciplinas e uma crescente especialização e diversificação dos tipos de exposição: monográfica, histórica, geográfica, temática. Isso apontaria para o que os autores denominam de passagem da função da curadoria para a posição do curador:

Não mais satisfeito com o papel tradicional de um curador encarregado de uma exposição — selecionando, obtendo e instalando as obras de arte —, o curador agora também desempenha papel administrativo ampliado, determinando um marco conceitual, selecionando colaboradores especializados de várias disciplinas, dirigindo equipes de trabalho, consultando arquitetos, assumindo uma posição formal em termos de apresentação, organizando a publicação de um catálogo etc. (HEINICH; POLLAK, 1996, p. 236)³⁸.

³⁷ “Do curador de museu ao autor de exposições”, tradução minha.

³⁸ Tradução minha.

O incremento de uma indústria cultural da arte contemporânea e das grandes exposições temporárias é o tema de outro texto também canônico. Em “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, de 1990, Rosalind Krauss argumenta sobre transformações em uma discursividade então linear da história da arte, que ao passar a ser tomada de modo sincrônico — e não mais diacrônico — não resistiria às forças incorporadoras do capital e do consumo, vinculando-se ao *status quo* sem oferecer nenhum tipo de resistência às lógicas de um sistema artístico agora corporativo:

O museu enciclopédico tem a intenção de contar uma história, reunindo diante de seus visitantes uma versão particular da história da arte. O museu sincrônico — se é que podemos chamá-lo assim — renunciaria à história em nome de um tipo de intensidade de experiência, uma carga estética que não é tanto temporal (histórica) como é agora radicalmente espacial [...] (KRAUSS, 1990, p. 7)³⁹.

Ao argumentar que o minimalismo prepara o caminho para que “o objeto seja apanhado na lógica de produção de mercadorias” e para a reprogramação do sujeito “no sujeito pós-moderno totalmente fragmentado da cultura de massa”, Rosalind Krauss está abordando transformações que identifica na passagem desde um minimalismo tardio para um processo de espetacularização desencadeado no âmbito das exposições nos museus, o que se verificaria no deslocamento da ênfase do espaço instalativo do trabalho e da percepção da experiência artística condicionada ao espaço (arquitetônico e institucional) para uma gramática de recursos cenográficos e de museografia com feições espetacularizantes. Entendo que o comentário ultrapassa o museu, foco de sua crítica, abarcando o que se processa em um âmbito mais geral do desenvolvimento de um ramo de negócios em torno do *fenômeno da exposição* e da *ascensão da curadoria*.

Seja como for, importa destacar que as mudanças decorridas com o estabelecimento de uma espécie de mercado global de exposições temporárias a partir dos anos 1980 e 90 suscitou debates e inflamou polêmicas sobre os vínculos com a indústria cultural, o poder ideológico das instituições, a influência do curador no sistema e na criação artística e também a revisão da crítica e da compreensão historiográfica. É um período em que ao mesmo tempo assiste-se à desidratação dos espaços de crítica na

³⁹ Tradução minha.

imprensa, intensificando, a meu ver, os deslocamentos da crítica em direção àquilo que já mencionei como campo ampliado de apresentação da obra.

1.4 Distinções, mas também borramentos e sobreposições

As questões levantadas nos parágrafos precedentes nos levam a pensar sobre as transformações nos processos de mediação da arte em face à cultura contemporânea. No que toca aos profissionais que atuam na instância de mediação no campo da arte, sejam eles críticos, historiadores da arte, teóricos ou curadores, recaem exigências ainda mais orientadas pelas coordenadas do mercado. Isso os leva a ter de responder oferecendo seu trabalho em atendimento a uma clientela e audiência, em termos de consumo portanto.

Mas mesmo que submetido a uma indústria, como responsável por organizar e realizar exposições o curador não está somente oferecendo um trabalho em termos de produto e serviço. Afinal, ao ter de elaborar seu esquema de sentido não deixará de ser remetido à atividade avaliativa e apreciativa do crítico e mesmo do historiador da arte, tendo necessariamente de expor algum ponto de vista em forma de conceito ou tema, determinar o mote da exposição por meio de seleções, agrupamentos e articulações.

Em muitos casos, também será exigido do curador que escreva o texto de apresentação da exposição, o ensaio em que desenvolve o argumento curatorial. Como assinala Ahu Antmen (2006), o curador hoje não é apenas um indivíduo criativo, mas também um indivíduo que precisa necessariamente ter opinião e agenda. Não só necessita ter um posicionamento, o seu partido, como instrumental teórico, preferencialmente interdisciplinar, e que não escapa à crítica, teoria e história da arte. Enfim, deve saber lidar com obras e artistas e ter conhecimento a respeito. Essa é uma opinião próxima à de Jacques Leenhardt, segundo quem os curadores são “os interventores imediatamente contemporâneos da criação, diretamente implicados na avaliação e interpretação das obras propostas pelos artistas” (2000, p. 22).

Mas ainda que o curador tenha especialidades e posicionamentos críticos, não há como negar o enquadramento institucional e as decorrentes demandas e exigências corporativas. A respeito dessas subordinações e contingências, Mônica Zielinsky

problematiza uma passagem que verifica do crítico ao curador, apontando como afetaria o efetivo exercício da crítica.

De crítico passa-se a curador, um trabalho que se confunde em diversos aspectos com o de animador cultural. Ao responder ao poder institucional que move e promove o mundo artístico, ele parece abandonar cada vez mais a sua identidade crítica original, isto é, aquela que, segundo a origem etimológica grega do termo *krino*, entre outras acepções, é a atividade de discernir, de distinguir e de julgar. Ele passa a atuar pelos caminhos da comunicação, da pedagogia e do comentário, através dos quais as obras de arte são consumidas em meio ao fluxo da distância, da quase indiferença e da recepção massificada (ZIELINSKY, 2006b, p. 223-224, grifo meu).

Essas alterações se relacionam ao que aqui já referi como *crise da crítica*. Para o crítico Guy Amado, o “reduto por excelência da atividade crítica” foi abatido por uma crise que ganhou maior ênfase a partir dos anos 1990, revertendo-se no “ocaso progressivo e sistemático da crítica de arte na imprensa” (2006b, p. 243-245). Contudo, a meu ver esse ocaso não foi acompanhado exatamente pela retirada total da crítica das páginas dos jornais e das revistas como o seu argumento pode sugerir, mas pela tendência de substituição dos espaços de crítica por um texto jornalístico mais pueril baseado em serviço e no pitoresco, por isto em conformidade à agenda e aos interesses do marketing cultural, da cultura midiática e da indústria de entretenimento e consumo. Todavia, tendo a convergir com Guy Amado, segundo quem surgiria uma incompatibilidade entre a crítica e o tipo de jornalismo que se impõe:

Esta nova modalidade de jornalismo, que se assume de antemão como incompatível com o exercício da crítica pela maneira rasa com que caracteristicamente aborda manifestações da produção cultural (notadamente as artes visuais), parece ter contribuído de modo sensível para a rarefação da circulação da crítica de arte na mídia impressa, tendo gradualmente a substituído. O modelo opinativo-assertivo de texto cede então lugar a um formato “pasteurizado”, que valoriza sobretudo a informação esquemática, voltado para as demandas do entretenimento (AMADO, 2006b, p. 243).

Embora eu não divirja do argumento, entendo que essa passagem sugerida pelo autor merece ser melhor discutida. Afinal, deve-se reconhecer que, mal ou bem, existem jornalistas comprometidos com a área das artes visuais — eu estaria sendo contraditório ao afirmar o oposto — e que os espaços de que dispõem nos veículos — ainda que sejam poucos e restritos — resultam de argumentação, defesa, posicionamento,

negociação e chancela. São, enfim, espaços que precisam ser criados, mas também mantidos; sempre em disputas com outros interesses que concorrem também por espaço, conforme, portanto, a noção de *espaço de crítica*.

Contudo, concordo com o argumento de Guy Amado no que diz respeito aos textos em si, e a seus contingenciamentos. Sabe-se que a imprensa se viabiliza pela receita comercial e publicitária, como garantia mesmo de seu exercício independente. Sempre foi assim, mas não deixa de ser paradoxal, uma vez que tal independência somente é garantida pelo aporte de recursos, que de um modo ou outro devem ser atraídos e retidos como fontes financiadoras. Como isso envolve diretamente as leis de oferta e concorrência do mercado, os veículos passam a ser premidos pela necessidade comercial de vender mais. Aprofundam essa crise a retração do mercado publicitário, diante da pulverização e dispersão de mídias, e a maior necessidade que os meios de comunicação passam a ter em buscar audiências pela tônica do escândalo, da polêmica e das manchetes apelativas. O que não poupa os cadernos e suplementos culturais dos jornais, que pela minha experiência profissional na imprensa são sempre os primeiros afetados por cortes e enxugamentos, por serem considerados menos prioritários que outras editorias como política, economia, esporte e internacional.

Nesse contexto de transformações generalizadas na imprensa, a crítica encontra pouco ou nenhum lugar para sua difusão. E ainda mais: a crítica não encontra vias favoráveis de se manifestar por ser vista como contrária à consensualidade buscada pelo mercado. Ana Maria Albani de Carvalho argumenta algo no mesmo sentido:

O triunfo do mercado – e da dimensão econômica sobre as outras dimensões da existência – com sua ênfase no consumo pelo filtro da diversão, não favorece a atividade crítica. Pelo contrário, **a crítica é percebida como um antagonista ao livre fluxo das mercadorias**, sejam obras de arte, artistas, exposições, sabonetes ou medicamentos (CARVALHO, 2014, p. 268, grifo meu).

Também discutindo essas transformações, Agnaldo Farias oferece um testemunho de quem vem acompanhando os deslocamentos nos espaços da crítica, bem como de suas consequências mais visíveis. O que, de certo modo, relaciona-se com a discussão sobre a retirada da crítica para a reclusão da autonomia acadêmica ou para a disponibilização dispersiva dos meios digitais na internet. Diz Agnaldo:

[...] a maior parte da crítica de arte ou abandonou o barco, refugiando-se na academia, cursos livres ou pesquisas marginais, imaginando que assim garantiria sua idoneidade e compromisso com a produção artística, ou se manteve na imprensa às custas de regredir, salvo algumas notáveis excessões, ao estágio da reportagem, da útil, não obstante superficial, tarefa de noticiar o evento — no caso de uma exposição — sem entrar no âmbito do juízo sobre sua qualidade, ou regrediu ao estágio da opinião pura e simples (FARIAS, 2013, p. 172).

Em um extenso e conhecido ensaio publicado em 2003, intitulado “What Happened to Art Criticism?”⁴⁰, o crítico e historiador da arte norte-americano James Elkins inicia o texto afirmando que a “crítica de arte está em crise mundial”, que “sua voz tornou-se muito fraca”. Mas prossegue evocando sua relevância ao dizer que “a crítica de arte está florescendo, mas invisível, fora dos debates intelectuais contemporâneos. Então está morrendo, mas está em toda parte” (ELKINS, 2003, p. 2).

Em um ensaio mais recente, de 2012, propositadamente intitulado “Pós-crítica”⁴¹, Hal Foster tende ainda mais para o diagnóstico de neutralização e desinteresse pela crítica, problematizando a partir daí o principal obstáculo que identifica para a atividade crítica poder se efetivar por parte dos curadores: o fato de atuarem no ambiente institucional. O crítico e teórico norte-americano escreve:

[...] hoje há pouco espaço para crítica, mesmo nas universidades e nos museus. Intimidada por comentaristas conservadores, a maioria dos acadêmicos não enfatizou mais a importância do pensamento crítico para uma cidadania engajada, e **a maioria dos curadores, dependentes de patrocinadores corporativos, também não promove o debate crítico**, antes considerado essencial para a recepção pública da arte de ponta. **De fato, o completo desuso da crítica no mundo da arte, que não se poderia importar menos, parece evidente.** Quais são, porém, as opções em oferta? Celebrar a beleza? Afirmar o afeto? Esperar uma “redistribuição do sensível”? Confiar no “intelecto geral”? A condição pós-crítica supostamente nos liberta de nossas camisas de força (históricas, teóricas e políticas), mas, de modo geral, incentivou um relativismo que tem pouco a ver com pluralismo (FOSTER, 2013, p. 167, grifo meu).

Hal Foster prossegue seu argumento sobre os impasses da crítica de arte na atualidade, situando uma análise panorâmica sobre o que nos teria conduzido, segundo

⁴⁰ “O que aconteceu com a crítica de arte”, tradução minha.

⁴¹ Texto originalmente publicado em October 139, winter 2012, p. 3-8.

suas palavras, a uma “condição pós-crítica”. Cito o trecho, destacando nele a maneira com que o autor oferece uma síntese em que elenca o que teria levado à *crise da crítica*:

Como chegamos no ponto em que a crítica é tão amplamente desconsiderada? Ao longo dos anos, a maioria das acusações se dirigiu ao posicionamento do crítico. Primeiro, houve uma **rejeição do ‘juízo’, do direito moral presumido na avaliação crítica**. Depois, houve **recusa de ‘autoridade’, do privilégio político que permite ao crítico falar abstratamente em nome dos outros**. Finalmente, houve **ceticismo a respeito de ‘distância’ e de isenção em relação às próprias condições culturais que o crítico se propõe a examinar** (FOSTER, 2013, p. 167-68, grifo meu).

A discussão trazida por Hal Foster abre para diversas questões, conduzindo a seguir a uma problematização sobre as teorias de Jacques Rancière e Bruno Latour, cuja análise escaparia ao que interessa por ora aqui. Para o encaminhamento da discussão, importa observarmos a problemática estabelecida quanto às alterações e o diagnóstico sobre os espaços e as funções da crítica com vistas a uma esfera pública.

Nesse sentido, devo argumentar que não desconsidero a importância da busca por bases de conhecimento científico em que se insere a crítica desenvolvida no circuito acadêmico, bem como as publicações e revistas universitárias ligadas a programas de pós-graduação. Mas reconheço o reduzido alcance de difusão pública dessa produção, no que concordo novamente com a observação de Guy Amado quando fala que são “de circulação restrita e normalmente executada no jargão imposto pelo meio, de difícil assimilação pelo leitor médio” (2006b, p. 243).

Embora eu entenda que essa caracterização não constitua argumento suficiente para desaprovar ou desacreditar a crítica acadêmica, que a meu ver cumpre fundamental importância a partir de seu campo, serve para apontar a constatada retirada da crítica de uma esfera pública mais ampla. Nesse sentido, são pertinentes as palavras de Mônica Zielinsky a respeito da crítica desenvolvida nas universidades. A pesquisadora joga luz sobre as modalidades que essa crítica assume, problematizando metodologias que priorizam esquemas teóricos *a priori* em detrimento do contato efetivo com as obras e as questões que delas próprias partem como objeto de reflexão.

Ao resguardar sua índole fundamentalmente teórica entre seus pares acadêmicos, ela [*a crítica acadêmica*] não alcança a recepção de um público

mais amplo, requerendo indagar sobre sua vocação mediadora. Neste caso, este tipo de crítica se encontra indisponível para acesso a um público mais heterogêneo; entra também em questão o modo como esta atividade assim constituída exerce sua índole crítica em relação à arte, pois sua tendência é privilegiar os aspectos teóricos nas abordagens das obras, em lugar de ser decorrente de um encontro efetivo com elas (ZIELINSKY, 2009, p. 16).

A esse respeito, acrescenta-se a visão de Terry Eagleton, para quem a academização da crítica deu-lhe uma base institucional e estrutura profissional, mas também acarretou em sua separação do domínio público. Em suas palavras, “a crítica alcançou a sua segurança cometendo um suicídio político; seu momento de institucionalização acadêmica é também o momento de seu efetivo desaparecimento enquanto força socialmente ativa” (EAGLETON, 1991, p. 58).

De fato, se a crítica ganha uma espécie de refúgio ao encontrar lugar na universidade, há uma consequência com a retirada do espaço público mais amplo. Além de passar a se dirigir aos pares especialistas, precisa cumprir exigências próprias às disciplinas do conhecimento científico e às diretrizes do meio acadêmico. Em outras palavras, tende a restringir-se a um círculo. A meu ver, quando a crítica migra para a academia ela ganha uma liberdade com maior autonomia, mas com um preço, qual seja: uma retirada do espaço público, uma renúncia a esse lugar de encontro, em favor de um lugar mais protegido, mais recluso, e que não encontra o mesmo público.

Em um texto de 2018 sobre o assunto, Márcio Seligmann-Silva discute o distanciamento entre o pensamento da universidade e a esfera coletiva, endereçando à crítica acadêmica a missão de operar junto às demandas da contemporaneidade, na constituição de um espaço de negociação. Para ele, a crítica deve:

[...] aprofundar seu pendão para a verticalização dentro da academia, mas só se justificará se mantiver o caminho horizontal do diálogo construtivo com a sociedade. Se apenas se aprofundar, ficará isolada e morrerá por falta de diálogo. Ela não pode esquecer que a sua função é não só fazer a ponte entre as obras e a sociedade, mas, sobretudo, responder às demandas desta última e trabalhar na criação da esfera pública (SELIGMANN-SILVA, 2018, s/n°).

Diante desse alegado quadro de migração de uma crítica de caráter mais público com lugar na imprensa para uma crítica acadêmica mais restrita em alcance de leitores, entendo ser necessário pensarmos também em outras possibilidades nos modos e

lugares da crítica. Nesse sentido, concordo com Luiz Camillo Osorio, segundo quem o argumento da perda de espaço nos jornais não implica necessariamente em seu fim, por uma relação de causa e efeito, mas nos deve levar a sondar quais seriam os possíveis papéis e os lugares que a crítica de arte encontraria nos dias atuais:

Muito tem sido debatido sobre a crise da crítica. Com a diluição dos jornais e a pouca reverberação da produção universitária, é razoável que se tema pelo seu futuro. Esse recuo está relacionado à pulverização do público e ao sentimento de total desabrigo e desorientação diante da arte contemporânea. Pressionada entre a desinformação generalizada e o isolamento provocado pela linguagem especializada, a crítica parece ter perdido o território comum da discussão pública – determinante para o seu nascimento (OSORIO, 2005, p. 10).

A visão traz um aspecto pertinente e que, de certo modo, toca em algo já trazido aqui por Lisbeth Rebollo Gonçalves. Refiro-me à ideia de que seria justamente diante da abertura de sentidos pela arte contemporânea que a crítica se faria ainda mais fundamental e necessária.

Neste ponto, retomo meu argumento, insistindo em indagar se a curadoria de exposição oferece um potencial *espaço de crítica*, ainda que reconhecidamente distinto da tradicional forma estritamente escrita de manifestação da crítica. Agnaldo Farias reconhece algo semelhante, ao assinalar que “o crítico também migrou para a prática curatorial” e ao ressaltar “que a prática curatorial revelou-se uma extensão possível e fértil para o crítico, diante de uma produção marcada pela variedade de disciplinas, e ainda mais colocada em confronto direto com a arquitetura e com o público” (2012, p. 178). Para Francisco Alambert, esse movimento contribui também para a redefinição do papel do velho curador: “Não mais a tradicional figura do conservador da obra de arte ou de seu acervo, mas agora aquele que organiza a exposição dessa obra e desse acervo como quem faz um discurso, como quem cria sentido” (2014, s/nº).

Aqui, estamos novamente muito próximos do argumento desta tese, no que diz respeito aos deslocamentos do discurso crítico em direção à esfera de um campo ampliado de apresentação da obra. Isso se aproxima da compreensão de Glória Ferreira, que afirma que, com a expansão global da arte contemporânea, os modos e lugares da crítica têm se deslocado para “a esfera do campo expandido de apresentação da

obra” (2009, p. 192). Também se relaciona à discussão que Ivair Reinaldim direciona aos desdobramentos desse campo expandido de apresentação da obra: “Fato é que a curadoria passou a ser importante no momento em que museus e, sobretudo, exposições tornaram-se locais e situações referenciais para o sistema de arte” (2015, p. 21).

São opiniões que apontam para a necessidade de se discutir mais detidamente no que se aproximam e afastam os papéis e funções do crítico e do curador. Luiz Camillo Osorio é uma das vozes a argumentar pertinentemente sobre a curadoria enquanto possibilidade de desdobramento da atividade crítica e, ao mesmo tempo, com chances de operar como uma instância crítica dentro do espaço institucional. Essa compreensão passa pela própria definição do que se pode entender por crítica. Afirmo ele:

O modo como enxergo a função da crítica tem muito a ver com o que penso ser importante na atividade curatorial. **Vejo a crítica mais como um diálogo junto às obras do que um veredito sobre elas.** Esta caracterização talvez retire da crítica uma pegada atritiva e polêmica, muitas vezes importante. Entretanto **não se trata de uma escolha, mas de uma forma de ser convocado pela arte e pelo texto: forma essa que leva a um exercício reflexivo e hesitante.**

Seguindo de certa maneira o ensinamento benjaminiano, em que escrever sobre uma obra já é ajuizar sobre sua pertinência e qualidade, **a escrita já fica de saída afetada pela experiência das obras, buscando traduzir sensações em sentidos.** Em alguma medida, **é possível afirmar que a crítica enquanto desdobramento de um afeto é o exercício de deslocamento da subjetividade no contato com o desconhecido da experiência estética e/ou artística.** Deslocamento esse que faz a subjetividade sentir-se a si mesma sentindo algo que não sabe como sentir, ou seja, a faz sentir alguma coisa que não lhe é própria, ao mesmo tempo em que assume esse sentir impróprio como podendo ser de qualquer um (OSORIO, 2015, p. 66, grifo meu).

Nesse mesmo texto, intitulado “Virada curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional”, Osorio segue sua argumentação requalificando o estatuto da crítica ao modo como entende o exercício judicativo. Pela síntese que oferece a uma miríade de questões convocadas, julgo pertinente citá-la:

Sendo bem sucinto: fazer da crítica e da curadoria uma forma de “pensar junto” às obras e não sobre elas. Para muitos, este “pensar junto” da crítica retiraria dela a sua dimensão genuína de combate e de ajuizamento. Restariam condescendência e docilidade, impondo ao texto crítico (e conseqüentemente à curadoria em seguida) uma submissão acrítica ao mundo da arte – e mais perigosamente ainda ao mercado. Não nego que riscos existem, mas o ponto principal é requalificar a relação entre crítica e juízo e o

estatuto do juízo no desdobramento de sentido da arte, no modo pelo qual as obras vão se legitimando historicamente e produzindo novas formas de sentir e novos dispositivos judicativos. O que quero enfatizar é que ajuizar não implica uma deliberação hierárquica, devendo ser visto como um “pôr em relação” que sublinha diferenças (OSORIO, 2015, p. 66).

Em lugar do caráter normativo herdado da crítica de tradição moderna, há aqui a defesa do caráter reflexivo demandado pela própria experiência proporcionada pela arte. Ou seja, não se trata de um entendimento prescritivo e exterior às obras, mas de apontar uma noção de efetividade do pensamento crítico junto à arte com chances de encontrar espaços de manifestação na prática da curadoria. Ao ressaltar ele mesmo os riscos que sua argumentação possa sugerir, Luiz Camillo Osorio prossegue o argumento adensando os condicionantes da possibilidade do exercício crítico se efetivar na curadoria enquanto prolongamento. A seu ver, a depender de como o crítico-curador se relaciona com as obras e encontra possibilidades de desenvolver seu pensamento a partir delas, além de como se posiciona e age no contexto institucional.

Uma visão semelhante sobre essas questões é a de Ivair Reinaldim. No já referenciado “Tópicos sobre curadoria”, argumenta que a prática curatorial pode ser compreendida como desdobramento da crítica de arte, atividade historicamente exercida por pessoas de diferentes formações (literatura, filosofia, jornalismo, direito, artes visuais etc.). No que tomo emprestadas as suas palavras:

Uma vez que atitude reflexiva é algo esperado de todo curador, espera-se que suas avaliações sejam decorrentes da experiência direta com obras e/ou artistas, mais do que em princípios teóricos tomados a priori e aplicados indiscriminadamente a seu objeto – o que em geral costuma ocorrer em curadorias cujas obras selecionadas submetem-se e ilustram teses de seus autores. O curador, sobretudo aquele que se dedica à produção contemporânea, tende a conviver com artistas e seus processos de trabalho, frequentando ateliês, relacionando-se e debatendo questões variadas de seu próprio tempo. Ou seja, a curadoria também pode ser entendida como uma modalidade de crítica, fruto das transformações que a figura tradicional do crítico de arte sofreu e vem sofrendo no contexto contemporâneo (REINALDIM, 2015, p. 24-25).

Acrescentaria a essas transformações a consideração de que o crítico e mesmo o curador, enquanto figuras públicas, parecem se inscrever menos como “legisladores” do que “intérpretes”, fazendo aqui referência à discussão proposta por Zygmunt Bauman

(2010) a respeito do papel do intelectual na “pós-modernidade”. Afinal, como sentencia Maria José Justino (2005, p. 32), “a crítica continua sendo fundamentalmente interpretação e reflexão”.

Argumentando sobre “o declínio da autoridade carismática do crítico”, Marisa Flório Cesar afirma que, “no lugar do legislador, daquele que determina *a priori* os destinos da arte, entra em cena, supostamente, o propositor de hipóteses infinitas de exposição” (2015, p. 58). Em um texto intitulado “Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades”, também integrante do já mencionado dossiê sobre curadoria da revista Poiésis, a pesquisadora prossegue o argumento, assinalando o encaminhamento que a curadoria passa a tomar em relação às transformações artísticas:

[...] o curador é aquele que, no momento em que a arte é descontextualizada das grandes narrativas que a legitimavam em verdade, toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva. Mas isso foi precedido pela própria prática artística e não o contrário. Ou seja, foram as inúmeras experimentações artísticas que deslocaram a ênfase na obra ensimesmada e autossuficiente para seu caráter relativo e para as relações que estabelece além de si (CESAR, 2015, p. 58).

Marisa Flório Cesar nos lembra que qualquer recorte curatorial é fruto de uma escolha e que, por isto, não exclui o seu caráter arbitrário. E que em lugar de grandes verdades, o curador criaria “molduras de inscrição efêmera para a obra”, lançando “pequenas hipóteses de aproximação e acesso”, de modo a abrir “campos provisórios de significação”. Nesse sentido, o curador passaria a ser visto como aquele que toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva. Escreve ela:

Algumas vezes, a curadoria se coloca como uma proposição ensaística ou uma reflexão que abraça obras diversas, inscrevendo-as sob um mesmo tópico temático, histórico, geracional ou geográfico. Em outras, o curador é um propositor de atuações ou experimentações, em que os artistas têm de elaborar projetos e realizar trabalhos específicos. Muitas vezes, tem a sensibilidade de perceber manifestações artísticas muito próximas que, se desconhecendo, começam a surgir em locais distintos, mas que sintomatizam urgências comuns. Ou então, com o propósito de realizar uma revisão da história da arte, reapresenta as obras do passado, fazendo emergir os sentidos recalçados pelos grandes discursos ou por uma suposta neutralidade da montagem e do lugar de exposição. Ele assume, desse modo, o compromisso de desestabilizar as leituras autorizadas, projetando sobre a obra, novas abordagens, outras vizinhanças (CESAR, 2015, p. 59).

Ao modo em que relaciona a emergência da figura do curador à crise das narrativas dominantes da arte, ao questionamento do papel centralizador do crítico e à desconfiança na neutralidade da circunstância expositiva, a autora ainda faz uma importante colocação ao afirmar que é fundamental “compreender os deslocamentos e indeterminações que jazem sob esses novos personagens e papéis no sistema da arte, e quais suas contradições mais evidentes” (CESAR, 2015, p. 58).

Percebo aí algo da “identidade multifacetada” que caracterizaria a curadoria a que se refere Ahu Antmen, no já mencionado texto em que compara as transformações do papel do crítico e do curador. Em seu argumento, essa identidade multifacetada se daria pelo curador ecoar tanto o crítico quanto o trabalho interdisciplinar que realiza. Ela escreve: “Há algo de ambos, artista e crítico nessa identidade. Há invenção. Há produção. E há avaliação” (2006, p. 66).

Com relação ao crítico, Ahu Antmen lembra que seu papel tradicional sempre foi o de dar seu parecer sobre as exposições, para identificar e analisar obras que devessem ser de interesse do público, de modo a esclarecê-lo. Afirma ela: “Na época, eram as obras tornadas memoráveis pelos críticos – tanto em termos positivos ou negativos – que serviam para a realização da história da arte. Em suma, o público precisava de um mediador” (2006, p. 69-70). Ao concluir seu argumento, Ahu Antmen sugere que hoje o mediador parece definitivamente ser o curador em vez do crítico:

É o curador que aponta e analisa obras de interesse para esclarecer o público e servir na confecção da história da arte. O curador tem a chance de fazer isso não só verbalmente, mas visualmente. Em longo prazo, não é apenas fazer a história da arte, mas a realização de toda a cultura da prática da arte em si (ANTMEN, 2006, p. 70)⁴².

Contudo, Ahu Antmen reconhece que a curadoria se dá como uma posição interior, enquanto que o crítico teria a chance de olhar de fora, tendo como papel, acima de tudo, tomar uma posição mais crítica na discussão de uma exposição e em todos os aspectos que a envolvem dentro do contexto da indústria cultural. Interessante perceber aqui relações com ideias há pouco discutidas, quando das referências a Sônia Salzstein e Cauê Alves. Ainda quanto a Ahu Antmen, vale observar a separação que a autora

⁴² Tradução minha.

estabelece entre o que seriam os limites referentes aos papéis e funções entre o crítico e o curador. E os seus graus de isenção. Nas suas palavras:

As ideias do curador podem ser muito críticas, a obra que ele/ela está mostrando pode ser muito crítica, mas um curador, mesmo independente, ainda funciona dentro do quadro geral de certas instituições. E um curador, não importando a extensão de sua postura crítica, ainda é o “fazedor” de uma exposição, apresentando o seu trabalho sob a forma de uma “ideia visualizada”, para ser consumida culturalmente e avaliada pelos espectadores e críticos. O curador avalia a cultura visual dos nossos tempos, a cena contemporânea e tendências da produção artística, e o legado de certas teorias na prática artística, mas creio ser aí que a avaliação do curador termina e deve terminar: o resto da avaliação – a avaliação do que foi apresentado ao público – certamente ainda deve ser o papel do crítico (ANTMEN, 2006, p. 70).

Essa sugerida separação entre o crítico e o curador me remete à discussão que encontro em um texto de Delfim Sardo mencionado na Introdução. Ao argumentar sobre a função de mediação e o caráter de disponibilização pública que marcariam os processos curatoriais, defende se tratar de uma “prática crítica no sentido etimológico, em que parte de uma crise que se abre entre o processo criativo e o estatuir dos espaços ficcionais e representacionais nos quais a arte é reconhecida enquanto tal” (2016, p. 81). Para o crítico e curador português, a curadoria corresponde à “construção de possibilidades de performar o artístico a partir de um acontecimento que performa também o espectador”, sendo que assume uma “interna dimensão crítica”. Cito o trecho com que oferece um fecho ao seu argumento:

Claro que esta transformação não substitui a crítica, porque o espaço de produção discursiva sobre as obras de arte se manteve, embora com alterações substanciais no entendimento do processo judicativo, que passou de um discurso ancorado em Kant, prescritivo e autocrático, para um discurso interpretativo sucessivamente informado pela psicanálise, pela antropologia, pela sociologia, pela teoria política, pelos estudos de gênero ou por aquilo a que dantes se chamava filosofia. E, dentro de cada um desses campos de saber, por inúmeros posicionamentos teóricos, frequentemente declarados, outras vezes meramente latentes (SARDO, 2016, p. 81-82).

No que toca às relações entre crítica e história da arte, não será demais lembrar das conhecidas passagens em que Lionello Venturi (2016) e Giulio Carlo Argan (1988) relacionam e condicionam o exercício de uma a outra, no sentido de uma profunda inter-relação. Mas como pensar o caso da curadoria, cujos vínculos com a crítica e a história da arte são também inegáveis? O organizador de uma exposição, ao convocar as

obras, não escapa à tarefa de elaborar esquemas de sentido, a exemplo do que cabe à elaboração do crítico. Assim, como observa Jacques Leenhardt, é também sempre confrontado às instâncias da teoria e da história da arte:

Nesse plano, o conflito é inevitável porque o crítico-curador não pode escapar da história da arte, que é como o superego da crítica, ao mesmo tempo que sabe que o princípio mesmo dessa história da arte é contrário ao de seu trabalho como curador-crítico, que não pode senão afirmar sua própria historicidade e fundamentar sobre essa historicidade partilhada a relação com os públicos que visitarão “sua” exposição (LEENHARDT, 2000, p. 25).

Na visão de Kate Fowle, é esperado dos historiadores da arte que proponham uma observação única, não importando quão minuciosamente diferente, sobre qualquer tópico, além de delinear fatos e problemas que dizem respeito às suas especificidades e apresentar suas soluções antes de fornecer uma conclusão que prove que eles estão certos. Nesse sentido, entende que o que caracteriza os curadores são as abordagens mais especulativas que a dos historiadores da arte:

[...] e muitas vezes sinuosa, delineando as questões em jogo a partir da experiência pessoal, descrevendo um projeto e várias práticas de artistas que testam formas de entender pontos-chave e fazendo uma proposta aberta para consideração com a conclusão de que a pesquisa está em andamento (FOWLE, 2012, p. 6).

Assim sendo, é inegável que as exposições demonstrem que são muitos os curadores que refletem sobre as suas circunstâncias, defendem as próprias ideias, desenvolvem pesquisas e geram *insights*. Também tentando estabelecer diferenças e especificidades entre crítica e curadoria, Terry Smith argumenta que o que caracteriza o pensamento da crítica de arte é o registro das maneiras pelas quais os significados das obras são entendidos no momento em que são vistas pela crítica, para comparar essas impressões imediatas com referências diversas, trabalhos que o mesmo artista fez antes e outros realizados por diferentes artistas. Por outro lado, assinala que o pensamento curatorial, ainda que dedicado a tornar manifestos os mesmos elementos que preocupam os historiadores da arte e críticos, contém uma significativa diferença. De certo modo, o argumento complementa o de Kate Fowle. Diz Terry Smith:

Acima de tudo, a curadoria procura encorajar ou permitir a visibilidade pública de obras de artistas, seja montando uma seleção de obras existentes para exposição seja encomendando obras para exibição, para que possam ser

vistas pela primeira vez por um público desinteressado ou vistas de outra maneira por tal audiência por causa das formas como são apresentadas. Neste modelo ideal, imaginário, a curadoria acompanha a resposta a uma nova obra de arte pelo círculo imediato do artista, e em muitos casos por aqueles interessados em disponibilizá-lo à venda ou desejá-lo comprá-lo, **mas a curadoria precede a resposta crítica, a apreciação do público e a eventual avaliação do significado histórico-artístico** (SMITH, 2012, p. 41-42, grifo meu)⁴³.

Como já indiquei antes, também entendo que a curadoria acaba sendo algo que é disponibilizado e exposto como objeto de apreciação e julgamento público. Ao argumentar que o pensamento curatorial não busca o julgamento das obras pelo simples fato da consciência de quão provisórias são suas proposições e definições, Terry Smith estabelece outra diferenciação no que toca a crítica e a história da arte, explicitando o que seria uma limitação das possibilidades do curador:

Críticos e historiadores, em comparação, **buscam declarações mais fortes e mais definitivas** sobre a natureza e o significado da arte que eles encontram e estudam. Os curadores fazem todo o necessário para levar os trabalhos até o ponto em que podem se tornar sujeitos de um julgamento crítico e histórico. Eles exercem um repertório de habilidades e competências muito semelhante e são movidos por um conjunto de paixões e compromissos muito semelhantes, mas **os curadores, nessa leitura, são avaliadores, não juízes**. Nem são principalmente cronistas, como os historiadores da arte devem ser (mesmo do presente e especialmente do passado imediato) (SMITH, 2012, p. 44, grifo meu)⁴⁴.

Pode-se concordar mais ou menos com essas afirmações, e também considerá-las um tanto esquemáticas. Como já comentei, entendo ser importante perceber menos as especificidades do que os borramentos e as sobreposições entre as funções e os papéis do crítico e curador, assim como um impacta no outro.

Ao reconhecer também a curadoria como um atividade fundada no entrelaçamento entre crítica e história da arte, Glória Ferreira chama atenção para o papel análogo de mediador entre as bases teóricas e históricas e as obras em exposição. Além da atividade propriamente crítica — de mediação entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo —, a curadoria seria habilitada a fornecer

⁴³ Tradução minha.

⁴⁴ Tradução minha.

questionamentos acerca das narrativas historiográficas, em particular das visões hegemônicas e do sentido de evolução linear. Assim, ao propor novos parâmetros, a curadoria “tem contribuído largamente para a apreciação de trajetórias de artistas, de períodos e tendências bem como para novas visadas historiográficas” por meio de confrontos e leituras interpretativas que revelam “correspondências entre obras de diferentes períodos”, levando a “desacreditar categorizações em estilos ou conceitos de evolução histórica” (FERREIRA, 2010, p. 138).

Contudo, deve-se observar que a alteração da lógica do museu e das exposições temporárias como lugares de escrita da crítica e da história da arte impacta na produção desses saberes. Roberto Conduru identifica a relevância dos ensaios historiográficos relacionados às curadorias, mas ressalva o grande número das que apenas configuram resumos da história da arte já conhecida. Nas suas palavras, “poucas se aventuram em confrontos e leituras interpretativas, preferindo repetir os marcos cronológicos e as classificações taxonômicas da história da arte” (CONDURU, 2004, p. 35).

Citando Ernst Gombrich (1909-2001), que já em 1975 “falava sobre a era das exposições e protestava contra as constantes mudanças nas exposições permanentes dos museus”, Roberto Conduru (2004, p. 31) aponta para o “efeito Beaubourg”⁴⁵ no Brasil, sobretudo nos anos 1990, quando o meio artístico brasileiro assiste a uma proliferação de centros culturais e a um incremento de uma indústria das exposições temporárias, muitas delas desenvolvidas para itinerar, inclusive nos termos de produto de importação e mesmo exportação. Nesse fluxo intenso, prevaleceriam os valores dominantes do mercado e da mídia, que em sistemas artísticos como o do Brasil acabam por desequilibrar as forças que dinamizam o circuito de arte. Algo que retoma a argumentação apresentada mais ao início deste capítulo.

Quanto ao aspecto crítico que a curadoria pode encontrar, observo uma interessante argumentação em Beatrice Von Bismarck. No texto “Curatorial Criticality – On The Role of Freelance Curators in The Field of Contemporary Art”, a historiadora da arte e pesquisadora alemã defende que o potencial crítico da constituição de significados simbólicos está no que seria o procedimento-chave da curadoria: o de criar conexões

⁴⁵ O Centro Georges Pompidou é também conhecido por “Beaubourg”. O “efeito Beaubourg” diz respeito à proliferação de seu modelo de centro cultural em instituições pelo mundo.

como estratégia específica de criticidade. As conexões a que se refere envolveriam as questões culturais, políticas, sociais e econômicas, no intuito de atingir uma postura crítica quanto aos projetos apresentados. Isso se relaciona aos procedimentos de escolher, vincular, apresentar e comunicar de maneira que reflita sobre essas relações, condições e mesmo os efeitos dos próprios atos. Nas suas palavras:

Talvez mais do que qualquer outra profissão no campo da arte, a práxis curatorial é definida por sua produção de conexões. Os atos de coletar ou montar, ordenar, apresentar e comunicar, as tarefas básicas da profissão curatorial, relacionam-se com artefatos de uma ampla variedade de fontes, entre as quais eles estabelecem conexões.

As possibilidades para tais conexões são múltiplas e, uma vez que os objetos foram removidos de seus contextos originais, também podem ser construídos de novo. Como objetos expostos, os materiais reunidos estão “em ação”: isto é, obtêm significados mutáveis e dinâmicos no decorrer do processo de estarem relacionados uns com os outros. **Idealmente, essas conexões resultam de características formais e estéticas ou de conteúdo, mas estão relacionadas aos contextos culturais, políticos, sociais e econômicos correspondentes que anexam aos objetos expostos sua historicidade** (BISMARCK, 2011, p. 19, grifo meu)⁴⁶.

Interessante notar que esse postulado de criar conexões, enquanto operação crítica, aparece também em Maria Lind. Em um conhecido e bastante referenciado texto, intitulado “The Curatorial”⁴⁷, a curadora e pesquisadora sueca afirma que a curadoria é uma forma de pensar em termos de interconexões, no sentido de “ligar objetos, imagens, processos, pessoas, locais, histórias e discursos no espaço físico como um catalisador ativo, gerando reviravoltas, voltas e tensões” (2010, p. 63). Assim:

[...] a curadoria seria uma presença mais viral que consiste em processos de significação e relações entre objetos, pessoas, lugares, idéias e assim por diante. **Uma presença que se esforça para criar atrito e empurrar novas idéias. [...] Em vez de representar, “a curadoria” envolve a apresentação — ela performa algo no aqui e agora,** em vez de simplesmente mapeá-lo de lá e então (LIND, 2010, p. 64-65, grifo meu)⁴⁸.

Sob essa perspectiva, o resultado e a potencialidade crítica de uma curadoria passam a ser considerados como algo que emerge da multiplicidade dessas conexões

⁴⁶ Tradução minha.

⁴⁷ Originalmente publicado em outubro de 2009, na revista Artforum 68, no. 2.

⁴⁸ Tradução minha.

propostas e incitadas. E também em como são orquestradas para desafiar o *status quo* desde as próprias obras e trabalhos artísticos colocados em causa no centro do projeto.

1.5 Sob a incumbência do escrever

O caráter de inscrição pública e social que a crítica, a exposição e a curadoria assumem conduz boa parte do interesse da discussão conforme procurei desenvolver até aqui. Alguns aspectos colocados na Introdução merecem ser retomados, como modo de prosseguir o esforço de aprofundamento sobre os deslocamentos do discurso crítico em direção à esfera de um campo expandido de apresentação da obra. Isso envolveria não apenas alterações e substituições de papéis, como também uma nova posição de destaque no campo discursivo da arte enquanto instância de mediação.

Assim, retomo a principal questão de pesquisa: considerando o decréscimo da presença da crítica de arte na imprensa e os crescentes deslocamentos do discurso crítico para a esfera da apresentação, mediação e recepção do trabalho de arte no âmbito institucional, em que medida a curadoria em artes visuais pode se configurar enquanto extensão e desdobramento da crítica de arte?

Lembro que o que me levou a formular tal questão foi inicialmente uma percepção despertada ainda no trabalho como jornalista especializado em artes visuais. Mais precisamente, a constatação de uma pronunciada instância de mediação nas exposições a partir do enquadramento do curador e sua abordagem na circunstância da instituição. Pela necessidade profissional de analisar projetos de exposição e discursos curatoriais, indaguei-me inicialmente sobre o caráter desses escritos. São textos que não somente desenvolvem a defesa do argumento curatorial, como também assumem caráter poético e tom ensaístico, mesclando historiografia e crítica de arte, muitos deles enfatizando um caráter interdisciplinar.

Esses discursos críticos, se assim podemos chamá-los, difundem-se em livros, publicações e catálogos produzidos a propósito de mostras temporárias e com circulação no âmbito do circuito artístico. Pelo caráter de manifestação pública desses textos, autores como Anna Maria Guasch (2000, p. 5) chegam a considerá-los como os novos

manifestos artísticos, que se seguiriam aos manifestos das vanguardas históricas e das neovanguardas, mas não sem envolver uma renovada complexidade que incide sobre uma trama de interesses e valoração.

Ahu Antmen tem entendimento semelhante, observando que “é interessante notar que com a ascensão do curador deparamos com um tempo em que duas formas de escrever sobre arte têm diminuído lentamente” (2005, p. 69). Ela se refere primeiramente ao manifesto, “geralmente escrito por artistas e considerado a marca da obra de arte vanguardista”, e afirma: “o curador tem que escrever o manifesto. O curador também começa a promulgar o manifesto” (2005, p. 69). A segunda forma de escrita seria exatamente a crítica de arte:

Nós todos sabemos que a crítica de arte começou no século XVIII como um gênero literário com Denis Diderot. Como Thomas Crow explica em sua introdução à obra de Diderot, a demanda por tais comentários era um produto da similar institucionalização das exposições públicas. (...) O papel do crítico, então, como agora — colocando de modo simples — era dar seu parecer sobre a exposição, para identificar e analisar obras de interesse e esclarecer o público (ANTMEN, 2006, p. 69).

Tanto nas considerações de Ahu Antmen como nas de Anna Maria Guasch fica evidenciada uma compreensão de que o curador passa a exercer um papel como agente discursivo por meio das exposições e de seus textos — ou manifestos, para usar a expressão sugeridas pelas autoras. Em ambos os casos, porém, assumindo um alegado protagonismo na função de mediação entre arte e público que antes era mais reservada ao estrito papel do crítico.

Ao mesmo tempo que reconhece que as exposições expressam as políticas culturais das últimas décadas, difundindo-se também como instrumento de poder, Anna Maria Guasch argumenta que o curador passa a ser a figura “que se liberta dos discursos lineares e da busca perpétua dos valores de inovação e originalidade” (2000, p. 6). Em relação ao que chama de “exposições-manifesto da pós-modernidade”, argumenta que seus textos, sejam de curadores ou de outros especialistas e mesmo dos artistas, constituem um valioso material que, apesar de fragmentário, ajuda a esboçar a história artística das últimas décadas, uma história também fragmentária, uma vez que se

apresenta dispersa, descentralizada, indeterminada, plural e negadora das metanarrativas e dos grandes relatos.

Neste ponto, gostaria de lançar as seguintes perguntas: configurar-se-iam esses textos relacionados a exposições e curadorias também como crítica de arte? Ao menos um tipo de crítica de arte? Ou seria mais adequado vê-los como uma modalidade de discurso crítico distinta da crítica de arte? Por outro lado, se tivermos em conta a propalada crise da crítica diante do verificado decréscimo de sua presença na imprensa escrita, seriam os textos curatoriais o seu substituto na esfera de medição entre arte e público? Nessa senda, ocupariam os curadores a posição de poder na legitimação dos valores artísticos antes exercida em grande parte pelos críticos?

É verdade que essas indagações partem de um acompanhamento meu focalizado em certo tipo de curadoria, no contexto e circunstância em que meu percurso se insere. Inicialmente, recorde, trata-se de projetos de exposições e curadorias realizados no âmbito de grandes museus e instituições⁴⁹. De antemão, isso deixa claro algumas coisas: que são curadorias de exposição de amplo porte e grau de recursos, tendo perfil tanto histórico quanto contemporâneo, envolvendo invariavelmente pesquisas com algum fôlego, acompanhadas quase sempre de publicações bem-acabadas.

O que me conduz às questões em torno do estatuto crítico dos textos de curadores e de outros autores nas publicações relativas às exposições é o fato de serem escritos por críticos de arte, historiadores da arte, teóricos e especialistas em arte ou outras disciplinas. Na posição de curadores de exposição ou na posição de convidados a escrever, desenvolvem discursos críticos por meio de textos que também funcionam como argumentação conceitual a fornecer as bases estruturantes das respectivas curadorias ou, ao menos, uma espécie de extensão e apêndice sobre os objetos e as questões colocadas em causa nas mostras.

⁴⁹ Se primeiramente foram instituições do meio onde minha atuação se insere — como Bienal do Mercosul, Fundação Iberê Camargo e Santander Cultural —, logo passou a incluir o acompanhamento do cenário nacional com, por exemplo, Bienal de São Paulo, MASP, MAM-SP, MAC-USP, MAM-Rio, entre outros museus, instituições e centros culturais. Com o avanço dos estudos, também passaram a ser referência e objeto de pesquisa a história e as edições das principais mostras internacionais, a exemplo da Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel.

E disso surgem outras questões. Se esses textos são de parte do curador, normalmente trazem como argumentação uma sustentação do projeto, expondo a reflexão sobre o conceito e o mote crítico. Ou seja, apresentam o desenvolvimento da forma autoral do tema e da problemática estruturante que dá perspectiva e razão de ser à exposição. São, assim, escritos que criam uma aproximação ao objeto da exposição e ao campo de indagação a partir dos vetores que orientam e fundamentam os seus critérios. Por esse caráter de apresentação, defesa e afirmação, ganham também a designação de declaração curatorial, que em inglês corresponde a um termo com uso atualmente bastante corrente no panorama de exposições — *statement* curatorial.

Em outra direção, se os textos são de autores convidados que não estejam envolvidos diretamente com a curadoria da exposição, comumente enveredam por um trajeto analítico e reflexivo sobre a mesma, parecendo, na maior parte das vezes, evitar a polêmica e a crítica negativa. Afinal, são textos encomendados pelas instituições para cumprirem certa função, o que os torna de antemão comprometidos com uma abordagem pré-determinada e uma lógica previamente estabelecida. Por serem feitos “sob medida”, com define Guy Amado (2006b, p. 241), constituem o que aqui designarei por “comissionamento de textos” no âmbito do circuito, tomando emprestada a expressão “*commissioned writing*” desenvolvida na introdução do livro “*Spaces for Art Criticism — Shifts in Contemporary Art Discourses*” (GIELEN, LIJSTER, MILEVSKA, SONDEREGGER, 2015, p. 13).

Assim, deve-se reconhecer que a tendência desses textos é a de se manifestar em tom laudatório, como observa Boris Groys (2015, p. 147), em razão de estarem comprometidos com a instituição pagante e com aqueles que exibem a obra do(s) artista(s). Como se nota, uma questão abre outras, muitas delas conflitivas e polêmicas. A título de exemplo, trago um artigo em que Paula Ramos lança dúvidas sobre o caráter crítico dos escritos produzidos para livros ou catálogos de exposições. A jornalista, crítica e historiadora da arte pergunta se seria lícito chamá-los de críticos:

A dúvida se justifica quando pensamos que, ao ser convidado e pago a escrever, o profissional provavelmente não fará um artigo ou ensaio de caráter realmente crítico, mas sim de apresentação, de contextualização e que debata determinados aspectos da obra do artista, os que ele julgar mais apropriados. Como, nos últimos tempos – inclusive devido aos investimentos em cultura, decorrentes das leis de incentivo fiscal –, tem havido uma

expressiva produção editorial voltada a esse segmento, somos convidados a acreditar que a crítica de arte não desvaneceu e que, pelo contrário, está até mais fortalecida!!! O que não faz esse incrível mundo de aparências!!! (RAMOS, 2010, p. 4).

Tal crítica é absolutamente válida, mas também pressupõe certa crença de que o lugar do crítico seria mais isento por ter liberdade de falar criticamente e sem estar comprometido. Em outras palavras, de poder escrever não favoravelmente.

Outro ponto de vista — igualmente polêmico — aparece em Boris Groys, segundo quem gestos mesmo como uma crítica negativa não passariam de tentativas, uma vez que o crítico passou a ser o elo mais frágil de uma cadeia que o condiciona e à qual ele mesmo acaba respondendo ao fim. Nas suas palavras:

[...] o crítico, portanto, não tem chance real de escrever sobre um artista se este já não for consagrado, se alguma outra pessoa no mundo da arte já tiver decidido que o artista merece uma mostra. **Alguém poderia contestar afirmando que um crítico pode, ao menos, produzir uma resenha negativa. Isso é, certamente, verdade — mas não faz diferença.** Através dessas décadas de revolução artística, movimentos e contramovimentos, o público, neste século, finalmente se deu conta que uma resenha negativa não difere em nada de uma positiva. **O que importa numa resenha é quais artistas são mencionados, onde e por quanto tempo são discutidos. O resto é resto** (GROYS, 2015, p. 147-148, grifo meu).

Ainda com relação aos textos que acompanham as exposições, podemos considerar que um dos motivos que levam o crítico a “se acomodar nos catálogos publicados pelas galerias e em livros no geral monográficos”, como aponta Agnaldo Farias (2013, p. 176), é o fato, já mencionado na Introdução, de no Brasil ser possível identificar como uma particularidade o diálogo e a relação de proximidade estabelecidos entre artistas e críticos. Como nota Agnaldo Farias, “aquele que escreve no calor do contato com o produtor da obra é seguramente mais cúmplice dos resultados do que aquele que escreve mais distanciado e cujo texto é publicado em revistas e jornais” (2013, p. 176). Contudo, trata-se de uma cumplicidade que, como Agnaldo Farias mesmo ressalva, quase sempre envolve “alguma incompreensão e desconforto das partes envolvidas”.

Seja como for, ainda que gerem conhecimento e reflexão sobre os objetos ou as questões colocadas pelas curadorias e pelas exposições, os textos escritos a propósito de

exposições apresentam-se “em conformidade” à finalidade institucional, retomando a expressão de Ronaldo Brito antes convocada. Tal problemática leva a se pensar nas diferenças da crítica de arte e dos discursos críticos das curadorias.

Mesmo que concorde com o argumento de Boris Groys há pouco mencionado, entendo que nos textos do crítico e do curador persistem diferenças marcadas. Afinal, a crítica que se dirige a uma exposição, mesmo que proporcionando discussão especializada sobre o mesmo objeto que o do curador, carrega em si a potencialidade de uma abordagem independente, exercitando, assim, um posicionamento avaliativo que se ofereça como questionamento ou, ao menos, acréscimo. Nesse sentido, convirjo com a observação do pesquisador português Bruno Marques, que assinala:

[...] espera-se que a crítica “questione”, no sentido em que deve fazer o escrutínio da pertinência e validade tanto no que concerne à prática artística como ao trabalho de curadoria, isto é, também apreciando a forma como é feita a sua mediação. Contribuindo para ampliar o debate ou fórum em torno da criação e da mediação, estas prerrogativas proporcionam que a crítica de arte funcione como um contraponto do que vem sendo produzido e apresentado (MARQUES, 2013, p. 243-244).

É algo que não pode ser esperado de um texto curatorial por não corresponder à sua lógica, como apontado nos parágrafos acima. Ao que parece, a distinção mais marcada entre o texto do curador e o texto do crítico de arte se assenta no fato de o curador abordar o que for favorável a seu projeto, enquanto que o crítico de arte possui liberdade para contestar ou apreciar uma dada exposição, fazendo disso tema de especulação, debate ou mesmo polêmica.

Dito isso, convoco novamente Boris Groys (2015, p. 141-142) para introduzir uma provocação ao debate. No mesmo texto que há pouco referi, “Reflexões críticas”, escrito ainda em 1997, o crítico e teórico alemão ironiza, como deve ter ficado indicado, o fato de perceber a quase total desimportância dos textos críticos no circuito artístico. Desimportância que não significa que não cumpram função. Boris Groys argumenta que a maioria desses textos não é lida, mas é por isto mesmo que se poderia escrever o que se quer. Por outro lado, os textos continuariam sendo necessários, porque não se concebem obras em arte contemporânea sem que sejam acompanhadas de algum texto. Assim, segundo o autor, os textos comissionados funcionariam como “biquínis textuais”

de obras que não podem aparecer nuas, despidas de textos, demonstrando que textos críticos são ao mesmo tempo “indispensáveis e supérfluos”. Vale citá-lo para reter o tom de ironia e provocação:

Quando obras de arte não são acompanhadas de texto — num panfleto, catálogo, revista de arte ou qualquer outro meio —, elas parecem ter sido entregues, sem proteção, perdidas e nuas, ao mundo. Imagens sem texto são constrangedoras, como uma pessoa sem roupa em local público. Em última hipótese, elas precisam de um biquíni textual (GROYS, 2015, p. 141).

Se assim for, a função do crítico de arte — Groys passa a chamá-lo de comentarista de arte — seria a de preparar essas roupas-texto protetoras para as obras de arte. Uma tarefa que, sob esse ponto de vista, permite escrever com certa liberdade; sendo que a seu ver, como já dito, esses textos não são necessariamente feitos para serem lidos, porque não influenciariam na experiência com a arte ou mesmo porque não seriam feitos para serem compreendidos. Boris Groys escreve:

O papel do comentarista de arte é completamente mal interpretado se for esperado que ele seja claro e compreensível. **Na verdade, quanto mais hermético e mais compacto for o texto, melhor; textos muito transparentes deixam obras de arte parecerem nuas.** Claro, eles são de uma transparência tão absoluta que o efeito é especialmente opaco. Tais textos oferecem a melhor proteção, um truque bem conhecido dos estilistas de moda. De qualquer forma, seria ingenuidade de qualquer um tentar ler comentários de arte. Por sorte, poucos no mundo da arte tiveram essa ideia (GROYS, 2015, p. 141-142, grifo meu).

Diante de tal discussão, interessa assinalar que, seja no caso do crítico seja nos casos daqueles relacionados à exposição como o curador e os outros autores de textos, os seus discursos tendem igualmente a se localizar e movimentar na esfera da apresentação, mediação e recepção do trabalho de arte no âmbito institucional. Aqui, aproximo-me dos conceitos operativos que propus ainda na Introdução. Ao pensar sobre as questões em torno do título desta seção, “Sob a incumbência do escrever”, não estou considerando que os textos são somente conteúdos escritos. Conforme argumentei a respeito das noções de *campo discursivo* e *espaço de crítica*, considero os textos críticos e curatoriais como discursos inseridos em um campo. Portanto, como algo que envolve tanto os enunciados quanto os seus sujeitos de enunciação e os contextos nos quais eles são criados e circulam.

Identifico alguma relação em Moacir dos Anjos, quando argumenta que as conformações do que seriam os lugares e modos da crítica e da curadoria se dão em um âmbito no qual posições e ocupações não são tão fixas. Trata-se de um ponto de vista de viés mais sistêmico, a partir do qual se consideraria a crítica e a curadoria em termos de posições dentro de um campo de atuação. Segundo Moacir dos Anjos:

Talvez uma maneira mais interessante seja entender o campo da arte como um campo onde existem vários atores atuando, onde o que está no centro, na verdade, é a arte e a produção. Mais do que a figura do artista, o que realmente interessa é a produção simbólica. [...] **Curador, então, é menos do que uma profissão, menos do que uma pessoa, menos do que um agente determinado, é uma posição dentro desse sistema**, que pode ser ocupada por um diretor de museu, por um curador independente, por um artista, por um coletivo, por um jornalista, por um filósofo... É aquela pessoa que, naquele momento, organiza esse conhecimento simbólico que é gerado pelos artistas (ANJOS, 2011, p. 56-57, grifo meu).

Isso permite pensarmos sobre a não existência efetiva de uma rigidez estanque em relação às formas de atuação do curador, ou a de quem atua como curador. Observo inclusive ser esse um aspecto até certo ponto comum em países como o Brasil, onde a atividade curatorial é relativamente nova, não guardando muita tradição, onde nem todos os museus e instituições possuem curadores em seus quadros, e também onde a formação para atuar nessa posição se dá em grande parte de modo empírico a partir das próprias experiências no campo da arte, quase sempre em passagens entre as diversas posições e ocupações.

Nesse sentido, Moacir dos Anjos argumenta sobre o que seria a “flexibilidade de o curador ora se colocar como pesquisador, ora como crítico, ora como um curador independente” (p. 35). No prosseguimento, ele diz:

A atividade em curadoria requer várias habilidades — e não apenas o conhecimento específico em História e Teoria da Arte. Requer uma atualização constante numa área de interesse, seja geográfica, seja temática, sobre um campo específico da produção artística. **Requer também a habilidade em expor visualmente, em dispor das obras num espaço expositivo, seja ele qual for. E, por fim, requer uma capacidade de apreensão discursiva do objeto de trabalho e de suas contiguidades através da palavra, seja escrita ou falada** (ANJOS, 2011, p. 35, grifo meu).

Como se nota, as habilidades destacadas evidenciam aspectos que não tocam ao ofício de um crítico de arte *stricto sensu*. Refiro-me em específico à capacidade de pensamento espacial por parte do curador, no sentido de propor enunciados e discursos visuais. Para avançarmos na discussão sobre se a curadoria de exposição constituiria um potencial *espaço de crítica*, ainda que um outro tipo de crítica, é necessário prosseguirmos no aprofundamento dessas questões. Especialmente as que dizem respeito à configuração e ao contexto do aparato expositivo pela ação curatorial, o que a meu ver aponta para distinções em relação ao trabalho tradicional de um crítico que somente escreve textos voltados a um leitor.

1.6 Entre o legível e o visível

Em um texto já mencionado, “Dividir e coser: uma opinião sobre a relação entre crítica e curadoria”, Delfim Sardo traz diversos elementos para se pensar nos afastamentos e aproximações entre crítica, exposição e curadoria. Argumenta que crítica e curadoria são afinal atividades distintas que empregam diferentes processos, mas para igualmente produzirem mediação artística em situação de disponibilização pública. Nas palavras do crítico e curador português:

Reúne-as a possibilidade de produzir contextos que dão (sim, como dádivas) discursos ou situações, que amplificam a ressonância estética, social, política, econômica e epistemológica da produção artística. As grandes diferenças entre estas duas tipologias de atividade em torno da arte situam-se nos processos utilizados: **a crítica é um subgênero literário e utiliza sobretudo o discurso, normalmente escrito, mas por vezes também outros suportes; a curadoria é uma prática comparativa que se materializa em suportes normalmente espaciais, vulgo exposições.** Podem ter lugar em galerias, no espaço público ou em estruturas temporalmente definidas, mas **requerem sempre um dispositivo espacial** (SARDO, 2016, p. 79, grifo meu).

Algumas especificidades pontuadas por Delfim Sardo colaboram no prosseguimento da discussão conforme se quer aqui. Entendo que crítica de arte, por seu caráter textual, configura-se como um discurso estabelecido conforme uma ordem, a da orientação da leitura. Isso não significa que ofereça uma leitura única, em especial se tivermos em conta as noções bastante referenciadas de *autor* e *leitor* em teorizações

como as de Walter Benjamin (1996), Michel Foucault (2006), Roland Barthes (1984) e Giorgio Agamben (2009), além do conceito de *obra aberta* nos termos de Umberto Eco (2008). Mas, ainda que tais teorizações ofereçam aportes para se formular um campo de problemas em torno das funções e dos papéis do autor e do leitor, entendo que a crítica de arte é ligada ao regime da palavra, da escrita e do dizível.

Já a curadoria, pela dimensão espacial e vivencial da exposição, está a meu ver ligada à experiência do visual e do fenomenológico, situando-se portanto também no regime do visível e do experiencial. Ao considerar as diferenças entre os regimes do ver e do dizer, não se trata de estabelecer hierarquias entre essas diferentes competências dos regimes perceptivos nem de associar o legível ou o visível como mais próximos ou mais distantes do saber e da experiência.

Nesse sentido, Ana Maria Albani de Carvalho assinala um aspecto que julgo pertinente, ao refletir sobre o lugar do texto em uma exposição curatorial e o estatuto que é próprio à dinâmica de uma visita a exposições:

Trata-se de ter em conta que a curadoria não se manifesta efetivamente no texto (crítico) publicado no catálogo e sim na disposição das obras selecionadas no contexto do espaço de exposição. Ao visitar uma exposição, o espectador pode realizar, a sua maneira, as mesmas operações que estão na base do exercício da curadoria: ele observa, seleciona, compara, interpreta. Operações que não precisam (e raramente o são) realizadas na ordem (isto é, no circuito de visitação estabelecido/concebido) pelo curador ou pela expografia (CARVALHO, 2014, p. 269, grifo meu).

Se assim for, o texto de uma exposição, ainda que em muitos casos seja fundante ou nuclear do mote temático e conceitual, tende a ocupar um lugar não central na experiência do espectador, não determinando efetivamente a interpretação do observador diante da experiência no espaço expositivo, naquilo que vivencia em termos fenomenológicos, a partir do recorte espaço-temporal.

Também no que toca aos textos curatoriais e aos catálogos que os apresentam, Terry Smith argumenta que, do ponto de vista da experiência de um visitante a uma exposição, tendem a exercer papel secundário. O que demonstraria não somente a prevalência em uma exposição dos aspectos presencial, vivencial e fenomenológico há pouco mencionados, mas também a não garantia de que o argumento curatorial empreste algum tipo de filtro que efetivamente influencie ou mesmo oriente a recepção:

Dentro do espaço da exposição em si, a interpretação do curador permanece não declarada, implícita. Em sua forma explícita, geralmente torna-se disponível para o espectador mais tarde — no catálogo, por exemplo — como um complemento ao entendimento de que ele ou ela já chegou enquanto apreciava a exposição (SMITH, 2012, p. 45, grifo meu)⁵⁰.

Todavia, ainda com relação aos textos, creio que seja importante ressaltar que a sua acomodação em catálogos constitui, do ponto de vista da história e da crítica de arte, uma peça discursiva de registro e documentação que participa destas disciplinas. Ana Maria Albani de Carvalho resalta o caráter interpretativo que oferecem:

[...] o catálogo se constitui, a rigor, como uma outra linguagem e modalidade de interpretação da exposição, na medida em que apresentará o texto do curador (geralmente com a argumentação sobre suas intenções norteadoras e os critérios adotados para a seleção de obras e artistas) acrescido das imagens das obras e/ou da exposição montada. As opções adotadas na edição de textos, imagens e no *design* gráfico do catálogo não devem ser reduzidas ao estatuto de mero registro da exposição. Descrever envolve selecionar e definir, e estes procedimentos, como sabemos, constituem um trabalho de interpretação (CARVALHO, 2012, p. 54).

Acrescentaria a essa visão as especificidades de países como o Brasil, onde presenciamos uma história (e historiografia) da arte fraturada, com poucos livros que contemplem um intervalo de tempo mais largo e com um recorte denso de abordagem da arte brasileira. Em certa medida, os catálogos correspondem a essa historiografia da arte fragmentada, que se constitui em grande parte por ensaios, relatos, comunicações e artigos que se dispersam em um mapeamento de antemão multifacetado e lacunar. Daí, portanto, um dado de importância assumida pelas publicações produzidas a propósito de exposições e curadorias no âmbito institucional.

Porém, deve-se considerar a realidade que recai sobre essas publicações, limitando-as em sua densidade e extensão de documento, pois na maioria das vezes os catálogos são preparados às vésperas das exposições para estarem prontos pontualmente na abertura. Como discute Jennifer Allen no texto “Futures Trading — How Do You Write a Catalogue Essay for a Show That Hasn’t Yet Opened?”⁵¹, esse expediente

⁵⁰ Tradução minha.

⁵¹ “Negociando de futuros — Como você escreve um ensaio de catálogo para uma exposição que ainda não abriu?”, tradução minha.

geralmente exclui a possibilidade de incluir tomadas da montagem e da expografia, assim como a ocupação de trabalhos de caráter instalativo. Daí o questionamento da autora sobre o tom de futurologia que assumem os catálogos realizados antes da existência da exposição. Afinal, ela pergunta: “o que distingue uma exposição de uma simples lista de obras se não a montagem do curador e o espaço da exposição?” (ALLEN, 2009).

Retomando a discussão anterior, a questão, portanto, está em reconhecer que a curadoria opera em ambos os regimes, o legível e o visível. Em um texto intitulado “A crítica de arte e a curadoria”, Fernando Bini argumenta que, como uma exposição jamais escapa de um pensamento teórico que a sustente, o curador deve desempenhar, pelo menos, duas atividades simultâneas: a de organizar a exposição e a de fazer a sua crítica. Portanto, “não somente selecionar as obras, mas é necessário também determinar um ponto de vista sobre a questão tratada, ou sobre o conjunto das obras selecionadas” (BINI, 2005, p. 101).

Mas ainda que elabore a crítica que sustenta a sua exposição, o curador estará fazendo uma crítica que já parte de um dado estabelecido e de um determinado recorte. Pois, ao contrário do crítico *stricto sensu*, o curador elabora seu pensamento teórico-conceitual em uma prática de contato direto com as obras ou práticas e processos artísticos que são objeto da exposição, materializando, de dentro de um conjunto delimitado e de um horizonte finito, um discurso que é também visual por se configurar na montagem. Ou seja, com a expografia o curador formula igualmente um discurso, só que espacial. Isso leva a pensar que, por mais que o discurso escrito fundamente de modo nuclear o discurso expositivo, a orientação em que se dá a legibilidade e compreensão de ambos não pode ser garantida nem conduzida totalmente pelo curador, escapando a seu poder e controle. Nesse sentido, não há uma determinação e um desígnio garantidos totalmente *a priori* pelo curador.

Esse ponto permite ir ao encontro do que foi colocado antes, sobre a experiência de um observador em uma exposição se dar de acordo com suas escolhas e o modo com que articula o que vê a suas experiências anteriores – nesse sentido, não muito diferente do crítico. É algo que se aproxima da teoria com que Jacques Rancière reflete sobre o poder comum aos espectadores, enquanto “poder que cada um tem de traduzir à sua

maneira o que percebe, de relacionar isso com sua aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro” (2009, p. 20-21).

Assim, a potencialidade crítica encontraria meios de se efetivar não na ideia de transmissão de um saber, mas justamente nesse encontro horizontal e aberto entre iguais, associado “ao poder comum aos espectadores”, na possibilidade emancipatória de cada um formular por si e por seus meios a sua própria experiência, como um jogo imprevisível de associações e dissociações. Diz Rancière:

É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com sua aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz com que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantêm separados um dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio (RANCIÈRE, 2009, p. 20-21).

É justamente esse caráter do comum que nos devolve às relações entre crítica, exposição e curadoria. Ou sobre a potencialidade crítica da curadoria, como há pouco sugeri. Afinal, um discurso curatorial, mesmo implicado por falar a partir de dentro, pode encontrar condições de impulsionar revisões de significações e questionamentos de pressupostos. Para Lisbeth Rebollo Gonçalves, essa operação é uma tarefa crítica, pois indica que o papel do curador corresponde ao que o crítico faz ao interpretar a arte de diferentes momentos. Essa aproximação se reforça, conforme a autora, pois tanto no discurso curatorial quanto na crítica de arte há “uma tomada de partido”, uma vez que “não há possibilidade de que uma exposição seja um discurso neutro” (GONÇALVES, 2008, p. 45-56). É um aspecto também abordado por Fernando Bini, conforme mencionado anteriormente, e por Lisette Lagnado, no texto “As tarefas do curador”, no qual afirma que toda exposição — e, eu acrescentaria, toda curadoria — “depende de uma intenção crítica, de um projeto” (2008, p. 10).

Nesse texto, integrante da primeira edição da extinta revista *Marcelina*, Lisette Lagnado argumenta que a curadoria, embora sendo um espaço crítico, se distinguiria da crítica por “determinar ênfases seletivas, sem menosprezar o fato de que exclusões fazem parte da construção de um paradigma”. Destaco em seu argumento a importância

dada ao enunciado espacial no trabalho de curadoria, algo que se dá juntamente e além do enunciado textual. Sobre as distinções entre crítica e curadoria, escreve:

A afirmação de que nem todo crítico é curador procede, uma vez que a função máxima do crítico é escrever, e ele pode passar a vida sem a obrigação de responder por uma exposição ou um acervo de obras. Inversamente, **a sentença nem todo curador é crítico é suspeita, porque toda exposição exige um teor propositivo ou de contestação**. Ora, sem intenção ao lançar os dados, a exposição desliza para o regime do aleatório. Sendo assim, **autoritária é a exposição que não tem objetivo nem justificativa**, pois a esses parâmetros ainda é possível retrucar. **Caso a exposição não tenha uma hipótese — ou uma utopia —, ela se encerra e si mesma** (LAGNADO, 2008, p. 10, grifo meu).

É nesse sentido que Lisette Lagnado argumenta que a tarefa do curador não é dissociada de uma atitude crítica, uma vez que para se fazer crítica “a pesquisa se impõe como primeira condição de um processo de aquisição e distribuição de saberes e verdades” (p. 14). É uma opinião semelhante à de Paulo Herkenhoff, segundo quem a curadoria é “um processo de reflexão, não um processo de coleta de obras” (2011, p. 68), é “submeter uma obra de arte a uma hipótese hermenêutica” (2008, p. 23), sendo “produção de conhecimento a partir da intimidade com as obras” (2008, p. 23).

Assim, na apresentação de determinado conjunto de obras em uma exposição, estando elas agrupadas e relacionadas em torno de um título, tema ou conceito, entendo que há sempre uma tomada de posição que não é neutra nem isenta. Nesse sentido, a curadoria geralmente transpareceria publicamente em um tripé: a disposição das obras na montagem da mostra, os textos apresentados no espaço expositivo e a publicação do catálogo com imagens e textos. Para Diana Beatriz Wechsler, tais textos e imagens encontram sentido crítico desde que se ofereçam como um posicionamento que se abra à discussão. Nesse sentido, discursos e gestos da atividade curatorial encontrariam também implicação política:

Trata-se de pensar a produção curatorial e a produção de textos críticos como ações políticas (entendidas como estratégias de posicionamento dentro do espaço da produção de saberes), dado que são gestos responsáveis pela delimitação de um *corpus* e um olhar preciso sobre certos aspectos do mundo contemporâneo; constroem representações socioculturais de índole distinta, intervindo na formação de diversas noções identitárias de gênero, nação, região, classe etc. (segundo os casos), que vão se instalando no imaginário de nossas sociedades (WECHSLER, 2010, p. 70).

A meu ver, a possibilidade de um discurso curatorial ser também um discurso crítico está no sentido de envolver escolhas segundo critérios, os quais justificam opções e exclusões, sendo elas passíveis de argumentação e debate. De certo modo, isso retoma a ideia de conexões conforme visto antes a partir das discussões de Maria Lind e Beatrice von Bismarck. Em uma perspectiva que identifique próxima, quanto ao expediente das conexões que se efetivaram na montagem de uma exposição, Ana Maria Albani de Carvalho destaca o que seria a potencialidade crítica da curadoria:

Embora tanto uma prática quanto a outra possa ser definida como discurso, entendemos que configurem dois regimes distintos, sendo a crítica ligada ao da palavra e ao legível, e a curadoria, por sua vez, comportando uma dimensão propriamente fenomenológica, ligada ao regime da experiência sensível, estética, ao campo do visível. **Isto porque entendo que a curadoria se manifesta especificamente na situação da montagem, através das relações estabelecidas entre as obras**, um determinado lugar e uma determinada experiência, no caso, a do espectador que visita (e anima) a exposição. **A atividade crítica – no sentido de escolha segundo critérios, passíveis de argumentação e debate – é entendida como fundadora da atividade curatorial. A potencialidade crítica da curadoria decorre desta relação, embora possa ou não realizar-se efetivamente** (CARVALHO, 2014, p. 264, grifo meu)

O argumento não deixa de estabelecer também uma aproximação com Delfim Sardo, para quem a exposição e a curadoria assumem dimensão crítica por engendram políticas de apresentação em um “processo de permanente reformulação da recepção”, enquanto a prática crítica “continua a reverberar sentidos divergentes e a não se poder converter numa negociação em torno das circunstâncias de recepção, porque ainda é válida a possibilidade de renovar protocolos, mesmo que temporários e históricos, para o exercício de processos judicativos” (2016, p. 83).

1.7 A exposição como forma crítica

Como já deve ter ficado indicado, a discussão sobre as relações entre crítica, exposição e curadoria a partir de uma fortuna de textos contendo reflexões sobre o tema, conforme desenvolvida até aqui segundo os propósitos desta investigação, relaciona-se

às modalidades de apresentação, recepção e espacialização da arte. Em termos mais estritos, à situação de disponibilização pública, às políticas de apresentação e ao formato exposição. Assim como a crítica e a curadoria contemporânea, entendo que também a exposição tende a se manifestar em um espaço público de apreciação, como objeto de prática social e subjetivação simbólica.

Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, a definição geral de exposição dá conta da ideia de uma apresentação que se faz com uma finalidade, estabelecendo, por meio de um discurso autorizado, uma transmissão de mensagem entre um emissor e um receptor:

A exposição é, portanto, um lugar de comunicação e acaba sendo um espaço público para o conhecimento sobre a arte. Lugar onde as pessoas podem ver arte, ver o que é produzido nesse campo; um lugar de ativação estética, de exercício de um conhecimento sensível. A exposição é compreendida como lugar onde se põe a arte para uso social (GONÇALVES, 2008, p. 47).

Se assim for, a exposição corresponde a um sistema de comunicação não verbal (BLANCO, 1999). Como já sugeri, também poder ser considerada como um espaço social e público de contato com um determinado saber (LEENHARDT, 2000) e, ao mesmo tempo, como um fenômeno cultural que se manifesta como instrumento de poder (CARVALHO, 2012). Nesse sentido, entendo que a exposição é uma forma de apresentação estratégica, sem neutralidade de intenções e conteúdos.

A importância da exposição foi sentenciada por Jean-Marc Poinot ainda em 1986, quando afirmou: “A arte contemporânea chega até nós através do meio (*medium*) da exposição” (1996, p. 39). No mesmo livro, o canônico e já mencionado “Thinking about Exhibitions”, Bruce Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Nairne argumentam em sua premonitória e sintomática apresentação sobre o surgimento e a consolidação de um novo discurso sobre a exposição de arte, bem como o decorrente debate da série de questões que passam a estar em jogo na sua formação e recepção. Escrevem:

As exposições se tornaram o meio através do qual a maior parte da arte se tornou conhecida. Não apenas o número e o alcance das exposições cresceram dramaticamente nos últimos anos, mas museus e galerias de arte como a Tate, em Londres, e a Whitney, em Nova York, exibem agora suas coleções permanentes como uma série de exposições temporárias. As exposições são o principal local de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente destruída. Em parte espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo

estruturante, as exposições — sobretudo, as exposições de arte contemporânea — determinam e administram os significados culturais da arte (FERGUSON; GREENBERG; NAIRNE; 1996, p. 2).

Conforme já aponte, considero que as exposições têm estado no centro dos debates críticos à arte — e das respostas e reações — ao menos desde os Salões de Diderot no século XVIII. Basta lembrarmos o quão também foram fundamentais as exposições para a afirmação da autonomia artística e do circuito, a exemplo de Gustave Courbet, quando, em 1855, organizou o Pavilhão do Realismo promovendo uma histórica exposição individual ao mostrar seus trabalhos fora da Exposição Universal de Paris. Ou o Salão dos Recusados, em 1863, o mesmo no qual a obra “Almoço na Relva”, de Édouard Manet, causou tremendo estranhamento e polêmica. E também com a mostra independente do Salão em que Claude Monet apresentou “Impressão, Nascer do Sol” (1872), junto a pintores como Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Paul Cézanne e Edgar Degas, grupo este que após a exposição seria chamado de impressionista. As vanguardas históricas, como já mencionado, também farão da exposição seu veículo de manifestação ao público. Como anota Terry Smith:

[...] as exposições têm dominado tanto os relatos artísticos especializados quanto as histórias sobre as vanguardas do século XX, pela razão óbvia de que, junto com o manifesto, a exposição coletiva em forma de palco era o principal meio pelo qual os artistas se definiam e desafiavam seus públicos (SMITH, 2012, p. 187).

Como se vê, o advento da exposição de arte como a entendemos hoje estabeleceu uma nova noção de experiência da arte ao levar as obras dos domínios individual e privado para uma esfera artística pública e ampla (OLIVEIRA, 2010). Assim, o desenvolvimento verificado nas mudanças de organização expositiva também acompanha a transformação das funções dos museus e os paradigmas dos procedimentos artísticos em relação ao espaço.

Nesse sentido, é válido recordar que, embora o interesse pela exposição pareça ser um fenômeno recente em torno de seu incremento e da ascensão da figura do curador, ambos no âmbito institucional, em verdade remonta ao âmbito das práticas artísticas dos anos 1960, podendo ser situado em modalidades artísticas que já colocavam em discussão a obra e o seu lugar de exibição, se pensarmos no

minimalismo, nos conceitualismos, na instalação, nos trabalhos voltados ao *site* e em práticas críticas ao chamado cubo branco (CARVALHO, 2014).

Tendo em conta a gradual ênfase na disseminação do acontecimento artístico desde a circunstância de apresentação e do espaço de exposição, Claire Bishop argumenta que a redefinição da prática curatorial acompanha o desenvolvimento das instalações artísticas e das estratégias de crítica institucional entre fins dos anos 1960 e a década de 1970. A historiadora da arte e crítica inglesa argumenta sobre o que seria uma convergência entre *design* expositivo e arte instalativa. Antes, recorda de Mary Staniszewski, que em seu livro “The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art” (1998) apresenta a instalação de exposições (o *design* expográfico) como precursora das instalações de artistas. A seguir, Claire Bishop escreve sobre como entende a nova relação:

O papel do curador ajusta-se de acordo com a ascensão desse tipo de trabalho. O artista de instalação instala ele próprio a sua obra, relegando o papel curatorial ao de facilitar a sua produção, interpretação e promoção. Ao invés da proposta, por um curador, de um tópico temático, histórico, geracional ou geográfico, que uma múltiplos sentidos produzidos por indivíduos-autores, a instalação e seu autor tornam-se o lócus único do sentido (BISHOP, 2015, p. 271).

A seu ver, a exposição onde essa tensão entre instalação e curadoria se torna mais notável é a Documenta de Kassel de 1972, já mencionada antes. Para Claire Bishop, a curadoria de Harald Szeemann assinalou a presença de uma produção artística que se exibia na sua própria forma de apresentação. E aqui estão incluídos artistas como Michael Asher, Daniel Buren, Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Vito Aconcci, Marcel Broodthaers, Robert Smithson e Robert Morris, entre outros.

Concordo com Claire Bishop, mas percebo que a relação estabelecida por ela se dá ainda em períodos anteriores. Basta considerarmos Marcel Duchamp organizando a “Exposição internacional do surrealismo” (1938), em Paris, e os “Primeiros documentos do surrealismo” (1942), em Nova York. Duchamp foi o responsável pela montagem e por interferências no ambiente. Na primeira, houve, por exemplo, apresentação de performance e uma intervenção no teto com sacos de carvão com um braseiro contendo uma única lâmpada — “Doze centenas de sacos de carvão suspensos do teto sobre um

fogão”. Já a segunda se tornou célebre pelo emaranhado de fios brancos que praticamente inviabilizavam a circulação do público pelo ambiente, ao mesmo tempo em que obliteravam a visão das obras — “Milhas de barbante”. É preciso lembrar que até então era habitual os quadros de pintura estarem presos à parede, e as esculturas serem apresentadas em pedestais.

Outro marco do interesse pela exposição como forma artística é Yves Klein e sua apresentação em Paris de “A especialização da sensibilidade no estado de matéria-prima em sensibilidade pictórica estabilizada, O vazio” (1958). O artista esvaziou a galeria de qualquer obra, mantendo apenas uma cortina que, ao ser aberta pelo público, revelava a ousadia logo na entrada: a obra era a própria exposição, ou a não exposição. Nos anos 1950 e 1960, devemos certamente ainda considerar os *environments* de Allan Kaprow, os *non-sites* de Robert Smithson, as práticas *in-situ* de Daniel Buren, as propostas de Marcel Broodthaers, Hans Haacke e os diversos desdobramentos que assumem o chamado *site-specificity* (KWON, 2008), bem como os ambientes e as proposições participativas de Lygia Clark e Hélio Oiticica. E, antes, outros antecedentes como a disposição dos trabalhos de Vladimir Tatlin e Kasimir Malevich na “Última exposição futurista” de 1915, e algumas experiências dos anos 1920 e 30 como os espaços “Proun” e o “Quarto da arte construtiva” de El Lissitzky; o “Merzbau” e as montagens “Merz” de Kurt Schwitters; as ambientações com lâmpadas fluorescentes e néon de Lucio Fontana; e mesmo os espaços de Theo van Doesburg. Todos esses exemplos fornecem antecedentes e aportes históricos para as instalações que se difundiram mais amplamente a partir dos anos 1960 e 70 (HUCHET, 2005).

Também nas primeiras décadas do século XX, diretores e curadores de museus da Europa e dos EUA apresentaram inovações de *display* na forma de apresentação das obras explorando também o formato temporário de exposição. Dois exemplos pioneiros são Alexander Dorner no Landesmuseum, em Hannover, nos anos 1920, e Willem Sandberg, do Museu Stedelijk, em Amsterdã, entre os anos 1940 e 60, que passaram a explorar abordagens temáticas em lugar das cronologias por período (OBRIST, 2010). Certamente deve ser lembrado também Alfred Barr e a maneira como a partir dos anos 1930 usou as exposições (e o *design* e a montagem) do MoMA para elaborar uma narrativa oficializante da história da arte ocidental (STANISZEWSKI, 1998),

notabilizada pela ideologia do cubo branco (O'DOHERTY, 2002). Já no contexto brasileiro deve ser assinalada a importância da concepção de expografia que Lina Bo Bardi concebe com os painéis-cavaletes de vidro que o MASP adota a partir de 1968⁵² (PUGLIESE, 2017).

Todos esses exemplos que subvertem formas tradicionais de exibição nos mostram que a exposição passa a estar implicada em uma relação simbiótica entre a concepção artística e a circunstância de sua apresentação e recepção. O que também convoca relações temporais com a arquitetura, conforme discutido por Sonia Salcedo del Castillo, segundo quem o entendimento das exposições implica relações espaço-temporais, “não apenas da experimentação perceptiva e intelectual do sujeito fruidor diante da obra, mas de uma totalidade advinda do entrelaçamento dessa experimentação com o espaço por ambos habitados” (2008, p. 22).

A meu ver, isso se dá também em razão de aspectos discutidos anteriormente, a respeito do regime do visível e da experiência fenomenológica do visitante, que corresponde sempre a uma dimensão espaço-temporal, a um devir que escapa a desígnios ou determinações dadas de antemão. É a partir da presença e da movimentação pelo espaço expositivo que os sentidos são mobilizados, assim como o processo de interpretação, que se ativa na posição de receptor que cabe ao público. São todas atitudes corporais, perceptivas e intelectuais.

A isso corresponde uma dimensão discursiva que a exposição assume ao enfatizar o encontro do visitante com os objetos em sua condição de apresentação, operando enquanto “signo-passagem”, referindo aqui uma questão desenvolvida por Jean Davallon (1999). Também se relaciona aos estudos em que Bernard Guelton (1998) investiga a noção de teatralidade nas exposições e apresentações instalativas em artes visuais explorando questões em torno dos conceitos de *site* e *cena*. Enquanto Jean Davallon considera a exposição um mecanismo de interpretação por reunião, agrupamento e articulação de significados; Bernard Guelton aponta que a exposição se dá como um acontecimento pela articulação entre a configuração do espaço e a duração

⁵² A montagem com painéis-cavaletes de vidro foi desmantelada em 1996 e retomada em 2015 no segundo andar do MASP, até aqui seguindo de modo permanente como *display* de exposição e recebendo obras do acervo em rotatividade.

a serem vivenciados pelo espectador, que toma a experiência delimitada pela coordenada espaço-temporal do trajeto no espaço expositivo como conteúdo de mediação por meio de processos de interpretação/reinterpretação.

Ana Maria Albani de Carvalho discute algo semelhante, acrescentando o dado de configuração das obras, de suas aproximações e relações, tendo em conta a especificidade do espaço expositivo a ser percorrido pelo visitante. Afinal, a temporalidade de uma exposição, ainda que determinada em grande parte pelo sujeito-visitante, encerra também uma dimensão de evento. Ela escreve:

O que se define como arte – no caso das visuais, especialmente — é resultado de uma relação de reciprocidade entre o trabalho de arte, o lugar onde este trabalho se espacializa e o observador/interagente, em um tipo de inscrição espaço-temporal. A exposição — aqui considerada no sentido das diferentes configurações através das quais uma obra pode instalar-se no espaço e também como evento —, é de ordem constitutiva para o campo das artes visuais, tanto no que concerne à produção artística, quanto a teórico-crítica (CARVALHO, 2012, p. 48).

Como a exposição em formato temporário torna-se o principal meio de apresentação e recepção da arte e também de discussão crítica em torno das artes visuais, como afirma Bruce Ferguson (1996), passa a demandar do organizador uma abordagem mais crítica, assim como um envolvimento mais engajado do visitante, conforme afirma Jean-Marc Poinot (1996). Com relação a isso, convoco novamente as palavras de Ahu Antmen, que argumenta que a prática de fazer exposições também requer pensamento e reflexão:

[...] já que é por vezes considerada como um tipo de crítica – ou pelo menos um esforço crítico – para se iniciar uma discussão sobre arte, cultura e sociedade através de uma composição de obras de arte; e poderíamos também certamente dizer que a prática de fazer exposições se tornou o foco principal de investigação para críticos de hoje, como se a exposição fosse em si uma obra de arte (ANTMEN, 2006, p. 66).

Do ponto de vista dos artistas, não há dúvidas de que a exposição possa se configurar como obra. Mas do ponto de vista do curador, pensar a exposição como obra é, a meu ver, considerar não o resultado de uma obra em si, mas que a atividade curatorial guarda um inegável componente autoral e criativo, cuja ênfase e importância variam consoante às opções curatoriais e aos contextos.

Em páginas anteriores, procurei discutir o lugar do discurso crítico em uma exposição. Gostaria agora de retomar uma ideia já trazida: pensar a exposição como um tipo de discurso também, que obedece a sentidos narrativos e interpretativos. Não com uma orientação única, mas oferecendo várias entradas e direções possíveis. Se assim for, o que coordena essa escrita que se faz espacialmente em uma exposição não é outra coisa senão um procedimento de montagem. Uma montagem que se assenta em escolhas, relações, conexões, confrontos, diálogos. Em suma, nos modos de disposição das obras e/ou da espacialização e instalação de trabalhos.

Em arte contemporânea, a montagem de uma exposição ou da instalação de um trabalho é determinante e crucial, como já assinali há pouco. Em muitos casos, é somente nesse momento que a configuração da obra toma lugar e forma definitivos. Também em muitos casos, é apenas nessa circunstância que o trabalho estará disponível para ser experienciado por um público, contingenciado também por uma coordenada de espaço-tempo. Em suma, é a partir da configuração espacial que se dão as relações entre as obras, o lugar que elas tomam e a experiência que ensejam. Nesse sentido, convoco novamente as palavras de Ana Maria Albani de Carvalho, que tem dedicado boa parte de suas investigações a problematizar o fenômeno da exposição na arte contemporânea:

Embora as relações entre estes diversos fatores – especialmente a distribuição das obras no local de exposição — possa ser simulada antecipadamente através de programas de *design* gráfico, cada vez mais sofisticados em termos tecnológicos, **é somente no efetivo exercício da montagem em espaço real que a exposição toma corpo e a experiência estética, artística, vivencial torna-se possível, inclusive para seus autores, sejam os artistas, os curadores ou os museógrafos. A exposição somente se efetiva com a experiência observacional em contato direto, no espaço de exibição, em um determinado recorte temporal**, como decorrência das especificidades determinadas pelos modos de espacialização adotados pelos artistas em suas obras individuais e pelos curadores e *designers* de exposição, no que concerne ao conjunto (CARVALHO, 2012, p. 53, grifo meu).

Essa especificidade da exposição, no sentido de sua efetivação se dar em decorrência da montagem, também aponta que os procedimentos expográficos estabelecem relações intertextuais entre as obras e o discurso curatorial. Como argumenta a pesquisadora Elisa de Souza Martinez no texto “Paradigmas expográficos: contextos e fissuras”, a montagem da exposição produz um “tecido complexo de

interações entre sistemas de linguagens”, uma vez que a “expografia estrutura no espaço relações semânticas de subordinação, precedência e equivalência” (2005, s/nº).

Do ponto de vista da assinatura de uma curadoria, são diversas as discussões que tendem a tomar a exposição como agência individualizada por um curador, como se sua realização repercutisse como efeito e resultado direto de suas intenções e motivações. Como se pode perceber, algumas das opiniões trazidas anteriormente convergem para esse entendimento que afirma a singularidade da figura do curador. Gostaria de propor uma problematização a respeito.

Em primeiro lugar, uma exposição é sempre resultado de uma série de questões técnicas, que envolvem desde opções até limitações, e que ao fim contribuem a determinar suas condições de realização e existência. Isso diz respeito, por exemplo, à infraestrutura material de equipamento, mas também de recursos financeiros disponíveis. A essas decisões e contingenciamentos técnicos, relacionam-se aspectos nem sempre tão visíveis ou explícitos, que dizem respeito a interesses, demandas, expectativas, negociações, disputas e acordos entre os agentes e instâncias. Em outras palavras, ao que passa a ser dado como possível dentro de um contexto institucional. Essas relações, nem sempre transparentes, envolvem instituições, patrocinadores, academia, crítica, galerias, colecionismo corporativo e privado, mercado etc.

Em segundo lugar, uma curadoria é resultado de um trabalho coletivo. Mesmo que tenha no topo de sua hierarquia a figura de um curador, uma equipe técnica com distintas capacidades e incumbências é um pressuposto da logística e do trabalho que envolvem a produção de uma exposição. E por mais que um curador imponha uma visão particular e individual, sua exposição dificilmente não será resultado de uma tarefa e esforços coletivos.

Essa questão sobre o caráter autoral do curador é discutida por Nathalie Heinich e Michael Pollak em um texto aqui já mencionado. Em “From Museum Curator to Exhibition Auteur — Inventing a Singular Position” (1996), formulam uma analogia entre a posição do curador como criador e a do diretor de cinema — empregam a palavra *auteur*, em francês. As comparações são diversas: o curador de uma grande exposição é como o diretor de um filme com elevado orçamento, envolvendo uma

grande equipe técnica, mobilizada para realizar um trabalho temporário, mas que, ao fim, destaca a assinatura individualizada — seja a do curador seja a do diretor.

A analogia lembra outra, de Walter Hoops, segundo quem o curador é como o maestro de um orquestra (OBRIST, 2012). Tomando essa citação, Delfim Sardo enfatiza o caráter compositório da atividade curatorial, elencando as ferramentas que considera serem fundamentais do processo curatorial:

[...] a exposição e a sua documentação, com toda a miríade de intervenções que nela se entre-jogam e negociam, desde as contribuições dos artistas, a relação com a arquitetura, as contribuições dos *designers*, dos conservadores, dos editores, dos autores de textos, dos mediadores com os públicos. A curadoria joga-se nessa metáfora musical, como uma atividade de condução de tensões díspares no sentido de produção de experiências múltiplas num espaço, mesmo se esse espaço é o de um suporte voltado à leitura (SARDO, 2016, p. 80).

Está claro que um texto crítico costuma levar a assinatura individual e em primeira pessoa, assim como uma curadoria, ainda que ambos possam se realizar em regimes de colaboração e mesmo coletivamente. Menos no caso de um texto crítico, e mais na assinatura da realização de uma curadoria compartilhada. Em ambos, porém, a questão da autoria se coloca como algo que parece obliterar o que se interpõe como redes de poder formadas por outros agentes, instituições e mercado. Por certo, a definição do que seja autoria torna-se uma questão ainda mais problemática no campo da arte contemporânea, no qual sabidamente tal atribuição é objeto de questão pelas próprias práticas artísticas que operam por estratégias de apropriação e colaboração.

Autoria também pode ser entendida como possibilidade de expressar uma visão de mundo e um posicionamento a partir de escolhas e recusas. Ainda assim, essa autoria, seja individualizada ou compartilhada, é circunstanciada por uma série de diretrizes e enquadramentos. Ao refletir também questões como essas, Ana Maria Albani de Carvalho opera como a noção de *dispositivo*, a partir de Michel Foucault, Giles Deleuze e Giorgio Agamben, como modo de abordar as dimensões tanto técnicas como simbólicas da exposição. O que permite considerar a exposição menos como resultado individual de um agente específico, como é o caso do curador. Ou seja, relativizando a

tendência a depositar excessiva ênfase na observação de um único elemento relacionado ao *dispositivo*. Nas suas palavras:

[...] ao convocar a noção de dispositivo, sinalizamos tanto a dimensão técnica, quanto a simbólica da exposição, o modo como os recursos são empregados para atingir determinado efeito ou resultado, o poder da autoridade (em suas diferentes manifestações e graus), o embate entre os diferentes agentes posicionados em seus respectivos papéis enquanto autores: seja o artista, o curador, o crítico, a própria instituição cultural ou seus financiadores (CARVALHO, 2014, p. 259).

Postas essas questões, julgo importante avançar a discussão convocando outros aspectos em torno da exposição, ainda a partir de suas relações com a crítica e a curadoria. Refiro-me ao interesse pelo formato exposição por parte dos curadores e dos próprios críticos — estou supondo aqui a distinção de papéis e tarefas. Ou o interesse por aquilo que aqui chamarei de *exposição como forma crítica*.

Nesse sentido, outro deslocamento, este operado pelas práticas curatoriais, tem consequências que importa identificar. Refiro-me à transição do foco de interesse nas ideias de técnica, estilo, autoria e período histórico de obras e artistas para um interesse pela forma exposição em si, em um sentido ampliado e expandido, com ênfase em formatos temporários e coletivos em lugar de mostras individuais ou monográficas.

Se de uma parte isso envolve diversas transformações na produção artística quanto aos materiais, técnicas e suportes, de outra parte repercute em exposições que passam a abandonar arranjos expográficos assentados nas tradicionais categorias de estilo ou cronologia implementadas pela história da arte, configurando aquilo que a historiadora da arte holandesa Debora J. Meijers denomina como o advento das exposições “a-históricas” (1996, p. 8). Muito dessa transição é atribuído aos modelos de curadoria e expografia desenvolvidos a partir das edições da Documenta de Kassel.

Essas alterações impactam também na própria crítica de arte, que passa, como assinala Paul O’Neill⁵³, a mobilizar seu interesse no contexto de exposição não mais somente pelas obras autônomas e pelos artistas individualmente, mas também e especialmente pela articulação do conjunto, pela configuração espacial e pela

⁵³ Ex-diretor do Programa de Pós-Graduação do Centro de Estudos Curatoriais (CCS) do Bard College de Nova York.

conformação do projeto expositivo-curatorial. Dito de outro modo, o interesse da crítica passa a ser mais a exposição em si, as ideias do curador e o projeto expográfico do que as obras e os artistas individualmente. Para Paul O’Neill, esses seriam alguns dos traços que demarcam o que denomina como “virada curatorial”.

Durante a década de 1960, o discurso sobre a exposição de arte começou a desviar-se das formas de crítica sobre a obra como objeto autônomo para uma forma de criticismo curatorial no qual o espaço de exposição passava a receber prioridade crítica em relação aos objetos de arte. O criticismo curatorial difere da tradicional crítica de arte ocidental (isto é, ligada à modernidade) na medida em que seu discurso e sua matéria vão além da discussão sobre artistas e objetos de arte para incluir o tema da curadoria e o papel desempenhado pelo curador de exposições (O’NEILL, 2007, p. 13)⁵⁴.

Trata-se de uma opinião já manifestada no começo dos anos 1990 por Bruce Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Nairne na mencionada introdução de “Thinking about Exhibition”, e também por Nathalie Heinich e Michael Pollak ainda em 1988, no texto do mesmo livro também referenciado anteriormente:

[...] os críticos estão cada vez mais atentos aos aspectos cenográficos, não mais contentes em discutir o assunto da exposição, tendem a enfatizar a exposição como um objeto em si, frequentemente citando o autor. Em outras palavras, a imprensa lida com a exposição não tanto como um meio transparente produzido por uma instituição, mas como o trabalho de um indivíduo com nome específico [...] (HEINICH, POLLAK, 1996, p. 237).

Essas alterações são em grande parte acompanhadas pelos artistas que passam a tomar a exposição como uma forma crítica, como os exemplos anteriores podem demonstrar. Para Jean-Marc Poinot (1996), gradualmente a experiência diante do trabalho de arte como objeto deu lugar à exposição em si como forma de ativação estética. É o que discute por outro viés James Voorhies em seu livro “Beyond objecthood — The Exhibition as a Critical form Since 1968”⁵⁵ (2017). Ao analisar a herança do minimalismo, dos conceitualismos e da crítica institucional nas exposições temporárias e nas práticas curatoriais, bem como os decorrentes modos de engajamento do público com tais formas de exposição, apresentação e recepção, o autor afirma que “em todos esses casos, a eficácia crítica das investigações artísticas emerge através de

⁵⁴ Tradução minha.

⁵⁵ “Além da objetividade — a exposição como forma crítica desde 1968”, tradução minha.

um envolvimento espacial e temporal que é único com a forma de exibição, de uma maneira que apreende e implica o espectador” (VOORHIES, 2017, p. 13).

Portanto, se parte significativa da produção artística das últimas décadas se afastou da relação tradicional com o objeto autônomo em favor do campo ampliado de apresentação da obra, não seria normal e até desejável que o curador e mesmo o crítico estabelecessem também desde então uma nova relação com o formato exposição?

Seja como for, são todas transformações não cessadas e ainda em curso, por isto sinalizando a necessidade de permanente questionamento e redefinição dos diferentes âmbitos da crítica, da curadoria e da exposição, não sem considerar como repercutem nas noções de arte, artista, público, instituição e seus agentes. Acredito que ter isso em conta é fundamental para se analisar as condições em que a atividade curatorial vem se desenvolvendo e, no caso específico do interesse desta tese, em que medida é possível pensá-la como desdobramento da atividade crítica e como potencial instância crítica atuando desde a esfera institucional.

2. UM CRÍTICO QUE PASSA AO ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO

(ou sobre um crítico-curador antes da curadoria)

Milhares de garrafas tomam quase que por completo o piso da galeria, forrando-o como uma espécie de tapete de bocais de vidro sobre os quais os visitantes são obrigados a pisar e se equilibrar caso queiram caminhar pela exposição que ali tem lugar. São cerca de 15 mil vasilhames vazios e em pé, que estão acondicionados em 650 engradados distribuídos ao chão e empilhados na parede aos fundos. Para onde quer que se olhe, não se escapa aos frascos e às caixas que predominam no ambiente, bem como à repetitiva aparição de uma mesma imagem que os estampa, tendo sua presença multiplicada às milhares: o rótulo do refrigerante Coca-Cola.

Com base em fotografias e declarações⁵⁶, essa é uma possível e aproximada descrição do cenário que o público encontrou ao chegar à Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1970, na abertura da exposição “A nova crítica”. Organizada pelo crítico Frederico Moraes, a mostra sucedia uma sequência de três individuais de curta duração de uma série intitulada “Agnus dei”, realizadas por Thereza Simões (22 a 29 de junho), Guilherme Magalhães Vaz (30 junho a 7 julho) e Cildo Meireles (8 a 17 julho). Mais do que um desfecho do projeto, Frederico Moraes apresentava sua exposição como uma reflexão sobre os trabalhos antes exibidos pelos artistas. O que o crítico propunha era uma *exposição-comentário* sobre as três mostras. Ou uma crítica em forma de exposição, e não mais apenas em forma de texto.

“A nova crítica” é, a meu ver, o exercício de demonstração de uma reflexão sobre as possibilidades da crítica de arte que Frederico Moraes vinha empreendendo desde o início de sua atuação como crítico no começo dos anos 1960. Uma reflexão na qual prosseguiria ao longo da década empenhado em problematizar os parâmetros judicativos e o entendimento do exercício mesmo da crítica, por reconhecer a necessidade de sua reformulação frente aos encaminhamentos de uma nova orientação artística, que aliava as linguagens experimentais e as estratégias conceituais ao

⁵⁶ Levantadas tanto na pesquisa bibliográfica quanto na pesquisa documental, esta realizada no Centro de Documentação do MAM-Rio. Essa referência terá lugar ao longo do capítulo. No caderno de imagens, constam algumas reproduções das exposições “Agnus dei” e “A nova crítica” (Fig. 27, Fig. 29 e Fig. 30).

posicionamento de contestação tanto às convenções e instituições artísticas quanto à ditadura militar e à dominação imperialista.

Ao mesmo tempo em que propõe uma crítica mais aberta e receptiva às novas conformações da arte de então, Frederico Morais passa a exercer uma atividade participativa e engajada como crítico militante e que o leva a operar um desdobramento da tradição literária da crítica — escrita, verbal e textual —, na medida em que passa a encarar a realização de eventos públicos, projetos expositivos e mesmo a criação artística como extensões todas possíveis para a atividade do crítico.

No itinerário que o leva até a proposição da mostra “A nova crítica”, Frederico Morais assimila à sua posição de crítico de arte a de curador de exposições e propostas coletivas em um período em que as designações curador e curadoria de arte, conforme já dito, não eram empregadas comumente, em especial no Brasil. Além de borrar papéis e funções antes apartados, e os quais passa a exercer conjuntamente, tensiona o que seriam os limites entre criação artística e a atividade do crítico-curador, uma vez que passa inclusive a realizar trabalhos artísticos, sobretudo os audiovisuais dos anos 1970.

Esse percurso trilhado por Frederico Morais, que a meu ver fornece um dos mais significativos antecedentes e aportes históricos para se pensar sobre as relações entre crítica, exposição e curadoria no Brasil — e mesmo em um contexto mais amplo, como veremos ao final do capítulo —, pode ser melhor compreendido à luz de alguns episódios e aspectos representativos e consequentes. Em especial no que diz respeito ao ambiente de sua atuação, o meio artístico de vanguarda e experimental do Rio de Janeiro, sendo o contexto da segunda metade dos anos 1960 e virada para os 1970 determinante para os seus posicionamentos e realizações que aqui mais nos interessam.

Dito isso, considero fundamental observar sua inscrição e envolvimento em momentos que sejam chaves — dentre os quais, veremos, estão alguns dos mais significativos da discussão sobre a arte de vanguarda no Brasil — de modo a perceber como se posiciona e toma parte neles. Em suma, proponho abordar o seu itinerário crítico de Frederico Morais, com o objetivo de analisar os modos com que responde às contingências e orienta sua prática. Assim, espero ser possível melhor compreender como confluem e se equacionam o crítico e o curador de arte.

2.1 Posicionamento público, manifestação coletiva, situação de encontro

É na imprensa de Belo Horizonte, nos anos 1950, que Frederico Morais⁵⁷ inicia a atividade como jornalista e crítico. Seu primeiro trabalho de grande repercussão é uma série de reportagens no jornal Estado de Minas denunciando a exploração da obra de Alberto da Veiga Guignard por parte de uma elite mineira, no mesmo momento em que o artista adquiria reconhecimento como um dos grandes pintores brasileiros. Pelo trabalho jornalístico de denúncia recebeu menção honrosa no Prêmio Esso de Reportagem de 1960, esta que é a mais tradicional distinção do jornalismo brasileiro.

Antecedentes da reflexão de Frederico Morais sobre o estatuto da crítica aparecem já em 1962, como atesta um de seus textos na coluna de artes que a esta altura mantinha no mencionado jornal mineiro. Com o título “Revisão do método crítico”, parte de um debate despertado em Belo Horizonte a partir do filme “A noite” (de 1961), de Michelangelo Antonioni, em torno do que seria o caráter demasiado literário em detrimento ao específico da linguagem própria ao cinema. Frederico Morais aproveita a repercussão para levantar uma discussão, posicionando-se contra qualquer defesa pela especificidade dos meios artísticos. Inicia argumentando sua opinião sobre o filme, em um trecho que se constitui bastante rico pelas suas considerações:

Retruquei dizendo que a discussão sobre o específico fílmico ou o que é específico em cada arte é hoje bizantina, e como tal não tem mais sentido. **O que importa, realmente, é saber como o cineasta usa os recursos, os instrumentos de que dispõe no momento**, para revelar ao homem a sua visão de mundo, a sua filosofia, e se o faz bem. O filme como um quadro ou um poema é na mão do criador um veículo de ideias, um instrumento de compromisso com o mundo, o homem ou a sociedade que o cerca.

Discutir cinema — ou qualquer outra arte — em termos apenas de cinema é perder tempo e fosfato. É reduzir o cinema a apenas uma questão de

⁵⁷ Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936) é autodidata, tendo se tornado crítico, historiador da arte e curador independente. Em 1966, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde atua como crítico em jornais como Diário de Notícias (1966 a 1973) e O Globo (1975 a 1987). Sendo um dos fundadores da Unidade Experimental do MAM-Rio, onde também coordenaria a seção de cursos, atuou no museu até 1975. Foi professor da PUC-Rio, da UFRJ, da Santa Úrsula (no Rio de Janeiro) e da Faculdade de Educação Artística (em Niterói, RJ). Em 1984 assumiu a direção da Galeria de Arte do Banerj em Copacabana. Em 1987, assumiu a direção da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde permaneceu no cargo por pouco mais de um ano, saindo em novembro 1988. Entre 1986 e 1994 foi consultor do Instituto Itaú Cultural em São Paulo. Em 1997 foi curador da 1ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre (RS). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

artesanato ou de malabarismo técnico. E o sentido revolucionário da obra de Antonioni reside exatamente aí, isto é, seus personagens só existem em função do que têm a dizer e não como componentes de uma história, de um discurso. Considerado o filme como criação do espírito e só assim definido, tanto que lhe faz aproximação com a literatura ou com a plástica. Aliás, **é na negação do específico filmico que Antonioni elevou o cinema à categoria de arte, encarado aqui o termo no seu sentido pleno** (MORAIS, 1962, s/nº, grifo meu).

Interessante perceber como o evocado sentido revolucionário encontra eco em Walter Benjamin (2012), segundo quem a formulação das exigências revolucionárias na política da arte envolve a apropriação dos aparatos pelos sujeitos e do seu uso em favor do coletivo. Comento isso porque a questão das relações entre arte e política se fará bastante presente na atuação de Frederico Morais, resultando na formulação teórica de conceitos como *contra-arte* e *arte de guerrilha*, como veremos mais a seguir.

Na sequência da sua coluna, prossegue a discussão passando do cinema para o campo das artes plásticas. Argumenta que a especificidade é um problema para os dois tipos de crítica que à época ele designa — *conteudística* e *formalista* — e, por outro lado, relaciona a compreensão das linguagens artísticas então contemporâneas aos fatos já consumados no quadro da história da arte ao menos desde as propostas dadaístas:

Nas artes plásticas, **a discussão em torno da especificidade da pintura, escultura, desenho ou gravura já se encontra superada**, visto que nenhum crítico, perfeitamente consciente do caminho percorrido pela arte neste século, e em especial após o surgimento do dadaísmo, pode tomar como critério de valor, para efeito de julgamento da qualidade ou não da obra plástica, aqueles elementos considerados até aqui como sendo o específico de cada forma de arte (MORAIS, 1962, s/nº, grifo meu).

Como se vê, o texto de 1962 é bastante demonstrativo de como Frederico Morais já aí estabelece um comprometimento com os novos valores e concepções artísticas, posicionando-se favoravelmente às contaminações e aos atravessamentos entre meios e linguagens, algo que encontrava resistência de setores consolidados da crítica vigente. Também indica que essa orientação o leva a identificar uma exigência para a crítica de então, a alegada necessidade de revisão do método crítico.

Essa discussão não se restringe à mencionada coluna, como anota Marília Andrés Ribeiro (2011). Lembra a pesquisadora que em 1963 Frederico Morais participa

da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte publicando matérias em que discute a questão da arte de vanguarda. É um tema caro ao crítico, dado que perpassará toda a sua produção e atuação pelo menos até o fim dos anos 1970, quando chega a decretar a impossibilidade das vanguardas em um país sob ditadura militar (MORAIS, 1975). Assinala Marília Andrés Ribeiro que, nesses textos escritos por ocasião do evento na capital mineira, Frederico Morais defendeu as novas pesquisas artísticas, chamando atenção para o surgimento de uma geração que explorava as vias do experimental e de uma nova figuração⁵⁸.

Os anos de 1963 e 1964 seriam ainda marcados por outras polêmicas artísticas em torno da crítica, das quais Frederico Morais novamente toma parte em seus textos na coluna do jornal. São os casos do XVIII e do XIX Salão Municipal de Belas Artes (SMBA), promovido pela prefeitura de Belo Horizonte e que então adotara uma configuração nacional, no que diz respeito aos artistas e aos jurados.

Mário Pedrosa, José Geraldo Vieira e Clarival Valladares, críticos renomados e de fora de Minas Gerais, estiveram entre os integrantes dos júris de ambas as edições, que acabaram por exaltar os ânimos pela eliminação de grande parte dos inscritos, pela não predominância de mineiros entre os premiados e pela preferência dada a jovens artistas com propostas experimentais em lugar dos consagrados em técnicas tradicionais como pintura, desenho e escultura. Em meio a esse episódio, Frederico Morais escreve diversos textos situando o que defendia ser um momento de ruptura do modelo artístico para a capital mineira, que à época derivava das produções de Aníbal Mattos e Alberto da Veiga Guignard (RIBEIRO, 1997; VIVAS, 2015).

No encadeamento de fatos que aqui nos interessam, o momento importante a seguir se dá em 1966, quando Frederico Morais organiza a exposição “Vanguarda brasileira” na reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ao receber o convite para realizar a coletiva, o crítico exerceu um papel e uma função que hoje denominaríamos, sem reservas, como sendo do âmbito da curadoria de exposição, uma vez que na posição de organizador definiu o tema, seu recorte, o título, convidou os artistas e escreveu o texto crítico de apresentação para um catálogo.

⁵⁸ Segundo Marília Andrés Ribeiro, “os expoentes deste debate foram os artistas Nello Nuno e Jarbas Juarez, cujos trabalhos e depoimentos provocaram polêmicas no meio artístico da cidade” (2011, p. 602).

A mostra reúne artistas de uma exposição há pouco ocorrida no Rio, além de outros convidados. Os participantes são artistas situados em torno do objeto e da chamada nova figuração, entre os quais Ângelo Aquino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman⁵⁹. Dada a representatividade, o próprio Frederico Moraes reconheceria que a referida vanguarda era mais carioca do que brasileira. Em um texto posterior, ele recordaria o contexto, oferecendo também certa avaliação:

[...] a Galeria G-4, no Rio, foi inaugurada com uma coletiva denominada “Pare”, reunindo trabalhos de Dias, Gerchman, Magalhães, Vergara e Oiticica, durante a qual realizou-se o primeiro *happening* do Rio (“feijão para o povo”). A exposição lançou definitivamente o grupo. Na mesma galeria, logo em seguida, Oiticica realiza sua primeira exposição individual, a que deu o nome de “Manifestação ambiental nº 1”, que o consagrou como o mais importante artista de vanguarda depois de 22. Saído do neoconcretismo, Oiticica era, então, o elemento de ligação com a nova geração de artistas (MORAIS, 1975, p. 85).

Afora o gaúcho Pedro Escosteguy — a esta altura já vivendo e atuando no Rio — e o carioca Hélio Oiticica — em cuja trajetória já se incluíam o envolvimento com o concretismo e o neoconcretismo —, trata-se de um grupo bastante jovem à época e cuja produção se pautava pelo tom de crítica política e posicionamento contrário à ditadura militar, então perpetrada no Brasil havia dois anos⁶⁰. No sentido de tomada de consciência e posição por parte do meio artístico em relação à situação do país e às convenções e ao sistema artístico vigentes, é importante pontuar que a exposição de 1966 em Belo Horizonte ocorre entre duas emblemáticas mostras do período, “Opinião 65”⁶¹ e “Nova objetividade brasileira” (1967)⁶², ambas no MAM-Rio⁶³.

⁵⁹ Conforme já citado em nota antes. Ver nota nº 25.

⁶⁰ Ao depor o presidente João Goulart, eleito democraticamente, o golpe militar foi instaurado em 1º de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985, sob comando de generais que se sucederam no governo.

⁶¹ Com organização da jornalista Ceres Franco e do marchand e galerista Jean Boghici, a exposição ocupou o MAM-Rio entre agosto e setembro de 1965, apresentando pesquisas recentes em torno do objeto e das novas figurações. Entre os artistas, Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee.

⁶² Sobre a mostra, ver nota nº 2.

⁶³ Entre outras exposições relevantes desse período deve-se destacar também “Propostas 65” e “Propostas 66”, apresentadas na FAAP, em São Paulo; além de “Opinião 66”, no MAM-Rio.

Assim como outros episódios da trajetória de Frederico Morais, a exposição “Vanguarda brasileira” é um dos que ele revisitará posteriormente, emprestando novos sentidos e chaves de interpretação. Dos que importam aqui, está a compreensão retroativa que ele fornece às experiências passadas, percebendo em sua atuação enquanto crítico relações e desdobramentos com a de curador e mesmo de criador. Um exemplo desse tipo de autorrevisão é uma entrevista de 2008, concedida ao pesquisador argentino Gonzalo Aguilar e publicada sob o título “Frederico Morais, o crítico-criador”. A respeito da mostra “Vanguarda brasileira”, afirma:

Eu era bastante novo, mas comecei a perceber — foi uma primeira luz, um primeiro lance — que **eu não queria ser somente um crítico de arte, que faz uma crítica que confere valores, mas um companheiro de aventura do artista**. Essa primeira experiência da crítica como criação e não como julgamento mudou minha maneira de perceber as coisas. **A partir daí, tentei teorizar sobre o caráter novo de crítica. A crítica tradicional não podia perceber as características novas da arte e era necessário uma crítica mais participativa** (MORAIS, 2008, s/nº, grifo meu).

Esse entendimento em Frederico Morais — de pensar a crítica não apenas como julgamento mas como criação, e como uma atividade que se dá em proximidade com os artistas — é fundamental para a orientação da trajetória que o conduz a extrapolar o texto crítico em modos de manifestação que considera igualmente possíveis e válidos dentro da atividade crítica, a exemplo da curadoria de exposições, compreensão que, como já dito, dá-se desde sua problematização a respeito da crítica.

Ainda no que concerne aos aspectos curatoriais, “Vanguarda brasileira” traz um componente importante, que constitui um aporte histórico para práticas de colaboração entre artistas e curadores. Impedido de ir a Belo Horizonte, Hélio Oiticica consentiu que o seu trabalho fosse montado sem a sua presença. Era um dos “Bólides”, as caixas iniciadas em 1963 contendo diferentes artefatos e materiais como pigmentos coloridos, pedras, terra, carvão, plástico e cimento, convocando uma relação com o objeto que se dá pela ação e manipulação por parte do espectador. A tarefa da montagem foi assumida por Frederico Morais com ajuda de outros artistas da exposição. Em uma entrevista posterior, de 2013, o crítico assim revisita o episódio:

Para mim, essa **exposição, a primeira que organizei, significou um momento de inflexão e de arranque em minha atividade como crítico**.

Com efeito, na última hora, não podendo Hélio Oiticica comparecer à mostra e tampouco enviar seus trabalhos, eu, Gerchman e Dias **decidimos recriar seus Bólides, tendo como referência seu conceito de apropriação**. Escolhemos ovos e brita na realização dos trabalhos, matéria-prima que acabou sendo usada em um grande *happening* na noite do vernissage, no qual muitos presentes viram um ato político – contra o regime militar. Decisão que Oiticica aprovaria⁶⁴, ao referir-se a ela em seu texto de apresentação da mostra Nova Objetividade Brasileira⁶⁵, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. A mostra da UFMG foi simultaneamente minha despedida de Belo Horizonte e minha entrada no circuito de arte brasileira, via Rio de Janeiro (MORAIS, 2013, p. 338).

Como se pode notar, o crítico aqui se coloca de forma implicada a uma circunstância em que se dissolvem e contaminam os lugares e papéis que costumam estar determinados ao artista, de um lado, e ao crítico e curador, de outro. Com essa característica, que a meu ver configura um traço distintivo de sua atuação, Frederico Morais aponta um sentido de colaboração e compartilhamento, algo que ele refere como sendo o seu possível modo de participar da aventura criativa do artista, retomando o que foi antes dito. Outro aspecto relevante é antes perceber como ele relaciona a experiência da exposição e com os artistas ao impulso da atividade como crítico.

“Vanguarda brasileira” conta com um catálogo em formato de cartaz, trazendo o texto da exposição, intitulado “Vanguarda, o que é”⁶⁶, acompanhado de depoimentos dos artistas. Não se trata de um texto apenas de apresentação da mostra ou dos artistas. Frederico Morais desenvolve uma reflexão histórica, teórica e crítica sobre as questões que quer evidenciar com a exposição a partir das obras e dos artistas em questão.

Seu tom se assume como um tipo de manifesto, em sintonia à época e ao clima das vanguardas, mas com o diferencial de não ser nomeado coletivamente em nome de

⁶⁴ Segundo Hélio Oiticica: “Experiências tais como a que Frederico Morais realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar ‘criar’ obras de minha autoria, procurando, ‘achando’ na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de *happening*, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total” (2006a, p. 166).

⁶⁵ Frederico Morais deixou a organização da exposição pouco antes de sua inauguração, por discordar da entrada de alguns participantes. Para um depoimento do crítico a respeito do episódio, conferir Morais (2017). A respeito da exposição, ver nota nº 2.

⁶⁶ O texto apareceria em outras ocasiões sob o título “Por que a vanguarda brasileira é carioca”. Foi o caso do Seminário Propostas 66, realizado no ano seguinte à exposição “Propostas 65”, em São Paulo, com uma série de palestras de críticos de arte, artistas e intelectuais.

algum agrupamento. É um texto-manifesto assinado somente pelo crítico, com a defesa do argumento que emprestava à exposição, colocando em palavras sua sustentação e razão de ser. Visto hoje, “Vanguarda, o que é” pode muito bem ser entendido com o que poderíamos chamar de *statement* curatorial da exposição.

Nesse sentido, vale a pena convocar algumas passagens significativas. O texto começa com uma defesa do que se quer propor como vanguarda: “Antes de tudo, um comportamento, um modo de ver, um espírito aberto à pesquisa permanente do novo, do significativo. É a sistemática atualização de princípios e idéias” (MORAIS, 1978, p. 65). Frederico Moraes prossegue o argumento, estendendo a ideia de vanguarda à história do Brasil e afirmando que desde o barroco, “nossa manifestação mais autenticamente nacional”, somos “vocacionalmente modernos” (p. 65). O texto avança com uma breve cronologia da arte e da arquitetura no Brasil, em um percurso que vai de Aleijadinho a Alfredo Volpi, passando por Oscar Niemeyer. De modo que, nas palavras do crítico, a vocação moderna e construtiva seria também uma vocação antropofágica. Ele escreve: “Se a Antropofagia de 22 era uma autêntica premonição do Brasil como nação criadora que fatalmente desempenharia papel de destaque na vanguarda universal, hoje podemos nos antecipar. Cabe-nos a iniciativa” (p. 65).

Como passo seguinte, Frederico Moraes assinala uma distinção entre as proposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica em relação às querelas construtivas⁶⁷ e também entre as do concretismo⁶⁸ e do neoconcretismo⁶⁹. A partir daí, o crítico situa as características particulares que identifica no meio artístico do Rio de Janeiro, assentando

⁶⁷ O construtivismo no Brasil engloba as vertentes do movimento concretista, que esteve dividido em dois grupos ao longo dos anos 1950: o Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e o Grupo Ruptura, em São Paulo.

⁶⁸ A “Exposição Nacional de Arte Concreta” ocorreu em dezembro de 1956, no MAM-SP, e de janeiro a fevereiro de 1957, no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Entre os artistas, estavam Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Lygia Clark, Lygia Pape, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro.

⁶⁹ Vale lembrar que o neoconcretismo se organiza como dissidência do concretismo. A “I Exposição de arte neoconcreta” foi apresentada em março de 1959, no MAM-Rio. Entre os artistas participantes, estavam Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Theon Spanudis e Willys de Castro. A “I Exposição de arte neoconcreta” foi também apresentada em novembro de 1959, na Galeria Belvedere da Sé, em Salvador. Ocorreriam depois a “II Exposição de arte neoconcreta”, em 1960, no Ministério da Educação no Rio, e a “III Exposição de arte neoconcreta”, em 1961, no MAM-SP.

a justificativa de uma exposição que se intitula vanguarda brasileira estar concentrada apenas em artistas cariocas ou atuantes no Rio:

É essa liberdade, ampliada e levada às últimas consequências o que, na verdade, caracteriza o grupo de jovens que compõe esta exposição [...]. O Rio é o lugar onde todos acontecem, tudo acontece [...] a ausência de raízes e seu internacionalismo congênito é que dá ao carioca uma extraordinária receptividade para tudo o que é novo, venha de outros Estados ou países. **Esta disponibilidade para receber e dar, sem arrogância ou prepotência, é que tem permitido a renovação constante da vanguarda brasileira, no Rio, e o aparecimento de uma espécie de carioquismo em nossa arte** (MORAIS, 1978, p. 67, grifo meu).

Entre o que possa ser constatação ou deslumbre no comentário a respeito do Rio, o fato é que a exposição antecedeu a chegada de Frederico Morais à cidade, conforme há pouco mencionado em uma citação sua, cidade para onde se muda ainda em 1966, rapidamente se integrando ao meio artístico. Tanto é que tão logo ganha um espaço de artes no jornal Diário de Notícias, fazendo da coluna que manteria até 1973⁷⁰ um ponto de divulgação das discussões sobre vanguarda no meio artístico carioca, e das quais passa a tomar parte e se posicionar. Sobre o espaço que detinha no jornal, diria posteriormente: “Tinha liberdade para escrever o que bem entendesse, facilitando bastante minha ação em favor de uma arte de vanguarda” (MORAIS, 2013, p. 341).

Nas reuniões realizadas no contexto do MAM-Rio, Frederico Morais participa do grupo que redige a “Declaração de princípios básicos da vanguarda”, lançada em janeiro de 1967. Também um manifesto, desta vez coletivo, entre os outros signatários estão os artistas Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Pedro Escosteguy, Raimundo Colares, Carlos Zilio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Renato Landim. O outro crítico que assina o documento é Mário Barata, cuja orientação e posicionamentos em diversas ocasiões terão proximidade com Frederico Morais.

O tom de manifesto do texto fica evidente já na sua organização segundo tópicos, oito no total. É interessante perceber como a argumentação se conecta à discussão sobre vanguarda que Frederico Morais incitara ainda no referido artigo de

⁷⁰ A seguir, Frederico Morais manteria coluna de artes visuais no jornal O Globo. Ver nota nº 57.

1962, “Revisão do método crítico”. O acréscimo agora parece ser um caráter de consciência política mais acentuado, no que diz respeito às relações entre os artistas de vanguardas e as condições sociais e econômicas da realidade do país. Mas sem que se atrele uma ideia de vanguarda artística à de nação, o que sinaliza a desvinculação do grupo a posicionamentos artísticos tidos como nacionalistas⁷¹. Senão vejamos o item 1:

Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização do meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. **Por isso, a vanguarda assume uma posição revolucionária clara** e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem (DIAS, Antonio et al, 1978, p. 73, grifo meu).

Como se vê, o caráter de manifesto se reforça pelo tom de mobilização coletiva e de posicionamento revolucionário que o texto incita. Além do contexto da ditadura, tem como pano de fundo as polarizações entre uma arte socialmente engajada e uma arte experimental de vanguarda. Estando ligada a esta, “Declaração de princípios básicos da vanguarda” encerra a meu ver duas preocupações, em uma tentativa de conciliação: de um lado, as conquistas artísticas em relação à participação do espectador e à experiência sensorial a partir do neoconcretismo e seus desdobramentos; de outro, a necessidade de tomada de posição frente às questões éticas, sociais e políticas do país.

Entre outros aspectos relevantes ao longo do texto, o sentido de um agir revolucionário adquire um caráter de maior aproximação e comunicação com o público, tendo a rua e o espaço público como meios de encontro e contato. Escrevem eles no item 8: “Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão”.

Entendo que essa afirmação é prenunciadora de alguns dos rumos que a atuação de Frederico Moraes tomaria logo a seguir, no sentido de encarar a rua como espaço de encontro e expressão.

⁷¹ Tanto a relação como a oposição entre ideias de vanguarda e nação devem ser tomadas com cautela. Em específico, porque posteriormente Frederico Moraes passará a atrelar a ideia de vanguarda à de nação, notadamente com o acirramento da ditadura militar. Conferir Moraes (1975). Importa aqui notar que em “Declaração de princípios básicos da vanguarda” o esforço é o de desvincular a produção artística de vanguarda de uma agenda nacionalista que se colocasse em detrimento à liberdade de pesquisa e criação.

Vale lembrar que à época da “Declaração de princípios básicos da vanguarda” há uma série de acontecimentos tomando o espaço público como seu lugar de manifestação. Não mais como quando foi o caso dos “Parangolés” de Hélio Oiticica em “Opinião 65”, quando ele e integrantes da escola de samba da Mangueira, impedidos de entrar no MAM-Rio, prosseguiram em seu cortejo festivo aos jardins do lado de fora, atraindo os que lá dentro estavam. Agora, cresciam os protestos e as passeatas nas ruas e, por seu turno, o maior enfrentamento e a violência por parte do regime militar.

Vale recordar que é também em 1967 que Nelson Leirner promove em São Paulo o *happening* da “Não-exposição” por ocasião do encerramento da Rex Gallery⁷² e vai às ruas com Flávio Motta para uma exposição-evento que ganhou o nome de “Bandeiras na praça”. Impedida pelas autoridades de ter lugar em praça pública, a ação foi realizada novamente no verão de 1968, desta vez na Praça General Osório do Rio de Janeiro, reunindo outros artistas como Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Marcello Nitsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino, Petrina Checcacci e Cláudio Tozzi. Entre as bandeiras realizadas para a ocasião e penduradas em varais ou em árvores, estava a célebre “Seja marginal / Seja herói”, de Oiticica.

São dois eventos que se inserem no contexto de outros episódios marcados pelo posicionamento público do meio artístico e pela movimentação da arte em direção às ruas, aos espaços urbanos e ao encontro coletivo — encontrando, portanto, vias de acontecer e se dar fora dos museus e dos espaços convencionais⁷³.

⁷² Com breve existência (junho de 1966 a maio de 1967), o Grupo Rex teve intensa atuação em São Paulo, marcada pela irreverência e crítica ao sistema de arte. Seus mentores, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner, mantiveram um local de exposições, a Rex Gallery & Sons, e um periódico, o Rex Time, que funcionavam como espaços alternativos às galerias, museus e publicações existentes. Exposições, palestras, *happenings* e projeções de filmes foram algumas das atividades do grupo, do qual participaram também José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, alunos de Duke Lee.

⁷³ Vale assinalar que eventos assim não se restringiram ao Brasil. Apenas como exemplo, menciono a exposição “Tucumán Arde”, que teve lugar na Argentina, em 1968. Trata-se de um movimento promovido na província de Tucumán, reunindo intelectuais e sindicatos de trabalhadores em denúncia ao desemprego e à pobreza na região. Com trabalhos baseados nos problemas da população local, foi realizada uma exposição na sede do Sindicato dos Trabalhadores em Rosário. Tratava-se de uma ampla documentação visual, reunindo cartazes, faixas, fotografias, panfletos, pôsteres e filmes, entre outros. O “Tucumán Arde Manifesto” chamava artistas a participarem do contexto político e social que os cercava na Argentina, sob ditadura militar desde 1966. Levada a Buenos Aires, a mostra foi fechada pela polícia no dia da abertura.

Evoco-os porque Frederico Morais esteve ligado a esses acontecimentos, acompanhando e participando, sendo que em alguns teria grande papel de envolvimento e mesmo protagonismo enquanto crítico e agitador cultural, com uma participação muito próxima aos artistas e ao público. Ao mesmo tempo, entendo que é também a partir dessas circunstâncias que a sua atuação passa a adquirir um caráter multifacetado, deixando de se restringir ao que seria a atuação tradicional do crítico como aquele que apenas emite comentários e análises em forma de texto escrito.

Tanto é que em 1968 Frederico Morais realiza ações indicadoras de como prolonga a atuação de crítico em jornal para a de um crítico-curador que se dirige à exposição ou ao espaço aberto da rua como local de proposição coletiva, manifestação artística e encontro público. Isso se dá com duas iniciativas por ele coordenadas

A primeira delas é a exposição “O artista brasileiro e a iconografia de massa”, em abril 1968, que tem lugar na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro. A mostra tem participação de diversos artistas com quem Frederico Morais já mantinha interlocução ou proximidade quanto à produção, a exemplo de Antonio Dias, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Marcello Nitsche e Nelson Leirner, entre outros.

Como responsável pela organização da mostra — a exemplo de “Vanguarda brasileira”, ou seja, exercendo um papel que hoje chamaríamos de curadoria —, Frederico Morais concebe uma exposição multidisciplinar ao apresentar trabalhos artísticos juntamente a manifestações culturais de massa, como cinema, teatro e quadrinhos. Esse caráter se enfatiza pelo fato de a exposição contar com a realização de atividades e conferências, no que hoje poderíamos designar sem reservas como sendo um programa curatorial no âmbito da curadoria da exposição.

Acompanha a mostra um texto em que Frederico Morais discute as relações então recentes entre a produção artística brasileira de vanguarda e as manifestações da cultura popular e de massa, pontuando como esses entrecruzamentos se oporiam a uma cultura de nível superior. Sua defesa é de que a sociedade de massa corresponde a uma “sociedade policultural”. Na abertura do texto, faz uma efusiva defesa da cultura de massa, não sem atrelar a isso algum sentido político:

Qualidade, unicidade e raridade são noções convencionalmente vinculadas à cultura superior, cujas mensagens são transmitidas diretamente da “boca para o ouvido”, quase que de indivíduo para indivíduo. Antigamente nas abadias e nas cortes, atualmente nos museus, nas escolas, nas salas de conferências, enfim, ontem como hoje, em ambientes fechados, íntimos. **A cultura de massa, pelo contrário, é aberta.**

Os produtos culturais destinados à massa fundam-se numa estrutura repetitiva (de situações, fórmulas, temas: a tautologia das revistas em quadrinhos, das novelas etc.) e estandardizada e sua transmissão se faz indireta e descontinuamente pelos meios de comunicação massiva, na rua ou nos grandes auditórios. Assim, de um lado, temos quantidade, produção, materialismo, mercantilismo, grosseria, ignorância, mau gosto, consumo, distribuição, e, de outro, qualidade, criação, espiritualismo, estética, elegância, sabedoria, bom gosto, participação e difusão, como termos que se opõem (MORAIS, 1975, p. 39, grifo meu).

Sobre o que identifico como sendo o sentido crítico da proposição curatorial em “O artista brasileiro e a iconografia de massa”⁷⁴, entendo que ela consiste em tomar a exposição como circunstância fecunda para levantar uma discussão e lançar questões sobre um debate mais amplo sobre cultura. E Frederico Moraes o faz a partir de uma mostra coletiva em que apresenta um levantamento sobre temas relativos à cultura popular de massa e os modos como os artistas plásticos brasileiros vinham incorporando seus elementos em sua produção naquele momento.

Quanto ao referido texto da exposição, é interessante observar o tom de manifesto que também assume, em especial a partir da confrontação que Frederico Moraes estabelece entre cultura superior e cultura de massa. A seu ver, a diferença entre ambas não é de conteúdo, mas de método e caráter operacional. Ele escreve:

A diferença não está nela mesma, a obra, nas suas qualidades, mas na maneira como a olhamos. Ela não se define pela qualidade do produto, mas pela atitude do consumidor. O senso comum, melhor, um preconceito comum, identifica cultura à erudição, a esta a dificuldade de apreensão. Ou em outros termos, tudo o que entedia é cultural e, inversamente, o que diverte não é cultura. Assim, o interesse pela cultura de massa é diversão e facilidade. O grande público prefere, obviamente, a diversão à educação, donde se conclui que ele é imbecil e o que ele consome inferior.

Ora, se mesmo ao nível da cultura superior o pensamento discursivo não é o único veículo de apreensão do mundo, pois o pensamento pode vir, também, por imagens, sons, na maneira de andar ou vestir [...], ao nível da cultura de

⁷⁴ Para uma revisão e maior aprofundamento sobre a exposição “O artista brasileiro e a iconografia de massa”, conferir a pesquisa de Ana Claudia Salvato Pelegrini (2006) em sua dissertação de mestrado.

massa isso é mais verdadeiro. O próprio corpo é um instrumento de cultura (o esporte, o lazer, o week-end), assim como Chacrinha, a história-em-quadrinho, o romance policial, o circo e o futebol são cultura, formas de cultura (MORAIS, 1975, p. 40-41, grifo meu).

A discussão se aprofunda quanto à confrontação entre alta e baixa cultura, até que ao final do texto Frederico Morais argumenta que a emergência da cultura de massa torna relativos os valores estéticos, levando a arte a mudanças que envolvem também o julgamento estético e crítico. Menciono esse aspecto porque aqui observo mais uma vez a reflexão sobre o próprio estatuto da crítica.

Em sequência a esse argumento, Frederico Morais especula sobre os sentidos de constatação e contestação que identifica em relação aos modos como os artistas se influenciam e se deixam influenciar pela cultura popular:

A abordagem de alguns temas da cultura de massa significa um reconhecimento tácito da sua existência, ou, pelo contrário, revela o desespero do artista que se sente alienado, marginalizado ou incapaz de alcançar a mesma comunicabilidade do ídolo da massa? Ou a reação de quem vê seu modo de expressão — deslocado por outros como a TV e o cinema, julgados mais eficientes? **Qual é, portanto, a atitude do artista plástico? É de apoio ou de denúncia? Simples constatação ou contestação?**

Provavelmente ambas as coisas. O artista, como qualquer homem comum de uma sociedade urbana e de massa, está submetido às pressões do seu “meio formal”: slogans, enlatados, ídolos e idéias estereotipadas. Reage à ascensão e à queda dos ídolos — políticos, cantores, jogadores de futebol, bandidos — em todas as suas implicações. É igualmente “tocado” pelo ídolo, ícone ou produto de massa. Alguns dos trabalhos são constatações. Não contestam. Refletem mesmo admiração por alguns ídolos — Pelé, Roberto Carlos, Guevara. São uma forma de louvação.

Mas se se dissesse que o seu aproveitamento é mais plástico do que temático, não estaríamos incorrendo em erro? Outros contestam e denunciam, seja a adoração irracional do ídolo, e, por extensão, toda forma de idolatria, inclusive a religiosa, seja a solidão social, o isolamento e a incomunicabilidade do indivíduo na sociedade atual, a perda de sua intimidade, o anonimato (MORAIS, 1975, p. 42-43, grifo meu).

No conjunto, a reflexão e o ideário propostos em torno da exposição “O artista brasileiro e a iconografia de massa” — no que toca a abordar as relações e aproximações da arte brasileira de vanguarda com a cultura popular e as manifestações

de massa — deixa entrever uma mistura de posicionamento e engajamento que também permeia a segunda iniciativa de 1968 a que referi antes.

Trata-se de “Arte no aterro — um mês de arte pública”, evento que Frederico Morais promove novamente com patrocínio do Diário de Notícias⁷⁵, a exemplo de “O artista brasileiro e a iconografia de massa”. Mas agora o formato de exposição dava lugar ao de uma manifestação de caráter público e coletivo. Realizado em quatro finais de semana no Parque do Flamengo, espaço encarado pelo crítico como extensão do MAM-Rio, “Arte no aterro” consistiu em atividades artísticas no Pavilhão Japonês e ao ar livre, entre apresentações, aulas e encontros. Participam entre outros Antonio Manuel, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Ione Saldanha, Jackson Ribeiro, José Barbosa, Julio Plaza, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco e Pedro Escosteguy, artistas dos quais Frederico Morais estava bastante próximo.

Além dos espaços no jornal, “Arte no aterro” foi divulgado em volantes e folhetos distribuídos aos milhares nas ruas. Também era apresentado em uma espécie de manifesto, cujo texto assim começava:

A arte é do povo e para o povo.

É o povo que julga a arte.

A arte deve ser levada à rua (ao aterro) ou ali ser realizada.

Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante do povo, sem mistério. De preferência por todos, coletivamente.

Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte feitas (em exposições públicas) ou que estejam sendo feitas e conversar, dar palpites sobre o que se vê, diretamente com os artistas, críticos e professores.⁷⁶

Lido hoje o texto talvez se ressinta de certo tom prescritivo, arremetedor e até populista, mas correspondia a certa orientação pedagogizante e mobilizadora do meio das artes à época em sua busca por eliminar o distanciamento que reconhecia existir em relação à sociedade em geral, querendo nela se inserir com maior envolvimento e participação. Entendo que esse tom também se afina ao clima do período de chamamento a encontros coletivos no espaço público como modo de manifestação e

⁷⁵ Conforme já mencionado na nota nº 23.

⁷⁶ Uma reprodução do folheto consta no caderno de imagens (Fig. 22).

exercício das liberdades individuais e de reunião. Todavia, é inegável seu sentido democratizante, porque aberto e endereçado à participação popular e coletiva.

Quando organiza “Arte no aterro”, Frederico Moraes não apenas é um crítico que frequenta o ambiente do MAM-Rio e mantém interlocução com boa parte dos jovens artistas que ali circulam — e sobre os quais escreve em sua coluna, defendendo-os nos júris dos salões — como ainda passa a atuar nos quadros do museu, assumindo a coordenação de cursos. Na função, promove maior integração dos ateliês de pintura, gravura e escultura e vincula as aulas práticas às teóricas. Nelas desenvolve uma metodologia de ensinar história da arte a partir da projeção de *slides*, o que o levará à produção dos seus audiovisuais nos anos 1970. A atuação no museu também resulta na criação da chamada Unidade Experimental⁷⁷. Daí, portanto, o caráter multidisciplinar que empresta à sua atividade de crítico, conforme sugeri há pouco.

A presença de Frederico Moraes no MAM-Rio ainda teria seu momento de notabilização com os “Domingos da criação” em 1971⁷⁸, que nasceram como uma extensão das atividades do setor de cursos. A ideia foi levar novamente ao Aterro do Flamengo, a área externa ao museu e projetada por Roberto Burle Marx, atividades lúdico-criativas e ações artísticas experimentais e abertas à presença e participação de crianças e adultos, que eram estimulados a interagir e criar com materiais ordinários e de descarte, em uma relação bastante próxima entre artistas e público.

Ter em conta a relação de Frederico Moraes com o contexto em torno do MAM-Rio e a sua atuação na instituição nesse período é fundamental para que se compreenda o que o leva a considerar o que chama de “lado de fora do museu”, espaço que a seu ver

⁷⁷ A Unidade Experimental foi criada em 1969 por Frederico Moraes, Luiz Alphonsus, Guilherme Magalhães Vaz e Cildo Meireles, inspirada nas mudanças conceituais que envolviam as novas relações entre artista e público, em torno do objeto artístico e de experiências participativas. A Unidade Experimental foi por onde transitaram diversos artistas ligados aos conceitualismos, tais como Artur Barrio, Tunga, Ascânio MMM e Antonio Manuel. Conferir Fernanda Lopes (2013).

⁷⁸ Definidos por Frederico Moraes como manifestações de livre criatividade com novos materiais, os eventos foram realizados na área externa do museu entre janeiro e agosto de 1971, como extensão das atividades do setor de cursos, extrapolando sua dimensão pedagógica. Foram seis edições, na seguinte ordem: Um Domingo de Papel, O Tecido do Domingo, O Domingo por um Fio, Domingo Terra a Terra, O Som do Domingo e O Corpo a Corpo do Domingo. Para uma maior contextualização, conferir Jessica Gogan e Frederico Moraes (2017).

traz a potencialidade do que está textualmente manifesto nos folhetos de “Arte no aterro”. Em uma entrevista posterior já mencionada, de 2008, Frederico Morais diria:

[...] comecei a pensar o lado de fora do museu. Enquanto estive no MAM essa foi a minha máxima preocupação: o que é o lado de fora, como deve ser ativado e utilizado, como pode participar o público, como pensar a relação entre a arte e o espaço público, a arte e a rua, a arte e a vida. [...] tentei criar a possibilidade de expressão da nova situação artística no lado de fora do museu e no contexto da ditadura (MORAIS, 2008, s/nº).

Em outra entrevista também posterior, o crítico reforça que o que o movia era o sentido coletivo e público com que compreende a arte:

Nessa época eu já defendia um processo de democratização e/ou dessacralização da arte, levando à rua a criatividade plástica dos artistas. Ao mesmo tempo afirmava que todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social, situação econômica ou nível intelectual, ressaltando, porém, que nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas. Muitos não passam, na verdade, de burocratas da arte (MORAIS, 2013, p. 342).

Fica claro o sentido de abertura com que o crítico compreende e quer a arte, delegada aqui — como antes na relação entre artista e crítico-curador — a um borramento e sobreposição de papéis, agora entre as posições do criador e do espectador. Importante perceber aqui a ação do crítico em seu intento de estabelecer algo que encontra o sentido de uma partilha do sensível, nos termos de Jacques Rancière (2009), e com isso configurar novas possibilidades de subjetivação estética e política.

Ainda em 1973, Aracy Amaral afirmava que os “Domingos da criação” constituíam uma das contribuições mais significativas de Frederico Morais, “porque tenta debater ativamente o relacionamento hoje tão discutido e aparente insolúvel de artista-museu-comunidade” (1983, p. 196). Em publicação recente dedicada aos Domingos da Criação, de 2017, Jessica Gogan assinala que as seis edições realizadas entre janeiro e agosto de 1971 ampliaram não só o próprio conceito de museu, mas em especial os sentidos públicos da arte e educação com uma “atitude de liberdade antropofágica” (GOGAN, MORAIS, 2017).

Mas a orientação tomada pelo crítico ao organizar eventos artísticos ao ar livre, e de caráter público e coletivo, não foi tão bem recebida à época por parte da crítica. Diz Frederico Morais, em entrevista póstuma, que a aceitação dos críticos se deu de maneira inversamente proporcional à repercussão dos eventos nos jornais.

Domingos da Criação reviveram, de forma alegre e descontraída, boa parte da história da arte contemporânea, ou, para ser mais preciso, a passagem do moderno ao pós-moderno. Estava tudo ali: *dadá*, *fluxus*, *pop art*, arte cinética, arte conceitual, *body art*, performances, *happenings*, *earth art* etc.

É importante lembrar que, com raras exceções, **a crítica oficial fez oposição cerrada aos Domingos da Criação. De dedo em riste, a velha crítica dizia que eu estava emporcalhando e comprometendo a imagem do MAM.** Mas enquanto os críticos, encastelados em suas colunas, brandiam contra os Domingos da Criação, os jornais estampavam, na primeira página das edições de segunda-feira, lindas imagens do evento, ampliando nacionalmente sua repercussão (MORAIS, 2008, s/nº, grifo meu).

Na historiografia recente sobre curadoria realizada desde o hemisfério norte, encontramos os “Domingos da criação” sendo comentados por Terry Smith. Em seu livro “Thinking Contemporary Curating” (2012), o historiador da arte e crítico contextualiza a ação que denomina como *happenings* no contexto de ditadura e experimentalismo artístico, com notado esforço retrospectivo sobre o ambiente que antecede os eventos de 1971⁷⁹. Por ser uma visão externa que busca dimensionar a contribuição do meio artístico brasileiro para uma história da curadoria do período, creio que seja válido citar o trecho na íntegra. Em especial por reconhecer na atuação de Frederico Morais algo a que então não se designava comumente como curadoria. Escreve Terry Smith:

No Brasil, uma série de *happenings* participativos, *Domingos da criação* (*Creation Sundays*), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apresentados no auge da repressão militar em 1971, pode ser vista como um ponto de virada similar [*o autor se refere à contestação artística da América Latina*]. **Eles se seguiram aos anos de fervoroso experimentalismo entre artistas e o museu, tanto dentro das galerias como nos jardins circundantes**, projetados por Roberto Burle Marx. Na abertura da exposição *Opinião 1965* (*Opinion 1965*), Hélio Oiticica lançou seus estandartes e capas performativas, *Parangolés*. Essa performance, envolvendo pessoas da favela

⁷⁹ Como detalhe ou mesmo curiosidade, pode ser interessante observar que a fonte citada por Terry Smith é um texto de Frederico Morais traduzido para o espanhol. Aqui, fica o indício da dificuldade que a produção teórica, crítica e historiográfica realizada em língua portuguesa encontra para circular.

Mangueira, foi longe demais: foi pedido a Oiticica que se deslocassem aos jardins do museu.

Domingos, organizado pelo crítico Frederico Moraes, que era diretor de cursos do museu (o termo “curador” não era utilizado para tais atividades), capitalizou esse espírito participativo experimental e o uso efetivo dos jardins do museu, criando seis grandes eventos ao longo do curso de janeiro a julho de 1971, atraindo milhares de participantes e envolvendo muitos artistas dessa geração, incluindo agora conhecidos artistas brasileiros, como Lygia Pape, Antonio Manuel e Carlos Vergara. Enquanto os artistas continuaram a trabalhar e apresentar exposições no museu, poucos eventos com esse tipo de engajamento público ocorreram após 1971 (SMITH, 2012, p. 112, grifo meu)⁸⁰.

Se por um lado a linha criativa adotada nos “Domingos da criação” “conseguiu despertar em muita gente o prazer pela forma lúdica de arte”, como argumentou o crítico Francisco Bittencourt (2016b, p. 504), entendo que o êxito de sua proposta se deu em grande parte por retomar ideias já praticadas em “Arte no aterro”.

Dito isso, retorno ao evento de 1968. O encerramento de “Arte no aterro” se dá com a manifestação denominada “Apocalipopótese”⁸¹, que conta entre outros com as já referidas capas de Hélio Oiticica, vestidas por passistas de escolas de samba, e com as “Urnas quentes” de Antonio Manuel, as caixas de madeiras que ao serem arrebatadas revelam o seu conteúdo com textos manuscritos e imagens desenhadas em alusão a situações políticas e de violência. No filme de Raymundo Amado⁸² que registra imagens de “Apocalipopótese”, Frederico Moraes aparece vestindo o parangolé de Hélio Oiticica “Guevarcália”⁸³, que traz a imagem do guerrilheiro⁸⁴ estampada no tecido.

Na entrevista já mencionada de 2008, Frederico Moraes assim relembra:

[...] chamei o Hélio Oiticica. Ele decidiu dividir o espaço com Lygia Pape, Rogério Duarte, Antonio Manuel e Roberto Lanari, entre outros. [...] Também estavam Nildo da Mangueira, Torquato Neto e outros. O parangolé já existia, eu apenas o vesti. Ele [*refere-se a Oiticica*] sempre acentuou o

⁸⁰ Tradução minha.

⁸¹ Fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse, segundo relatos de Frederico Moraes e Hélio Oiticica.

⁸² O filme pode ser assistido no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a3sR0W978sM>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

⁸³ Uma fotografia consta no caderno de imagens anexado ao final da tese (Fig. 21).

⁸⁴ Ícone revolucionário, Che Guevara havia sido capturado e assassinado pelas autoridades bolivianas em outubro de 1967.

aspecto duplo do parangolé: visual (as cores em movimento que tem que ver com a experiência) e o tátil (tem compartimentos internos com areia, pode ser raízes de plantas, um pouquinho de brita etc.). O parangolé é tátil-visual. Quando você veste tem sensações hápticas que se ligam aos bólides. Cria mais pelas mãos que pelo visual, em uma relação bem pessoal, íntima vamos dizer. E com a dança o parangolé ganha, sobretudo, a dimensão coletiva (MORAIS, 2008, s/nº).

Trata-se de uma sensível e profunda compreensão sobre o emblemático trabalho de Hélio Oiticica, a meu ver relacionada não a um crítico avaliando a proposição ou o trabalho realizado pelo artista, mas a alguém que vestiu o parangolé e se deixou levar pela experiência, que não é passiva e sim ativa, estabelecida menos pela observação do que pela ativação e vivência dela decorrida.

Como não considerar que o disponibilizar-se e envolver-se dessa maneira tenham impacto nos parâmetros e nas concepções do crítico de arte? Ainda mais por ser “Arte no aterro” um evento emblemático de um momento em que se acirram o questionamento político e comportamental, a luta social e a criação coletiva, o experimentalismo e a expansão do campo artístico.

Voltarei à realização e participação em proposições e exposições coletivas por Frederico Morais, que a meu ver caracterizam em sua trajetória aquilo que relaciono ao que poderia ser compreendido hoje como uma das atividades próprias ao escopo de atuação do curador de arte. Antes, gostaria de discutir outros aspectos que considero também fundamentais para a orientação que sua prática crítica toma nesse período. Dizem respeito ao tensionamento quanto aos critérios e ao papel da crítica, tomando como foco de exame os salões e os júris de que tomou parte — e posição.

2.2 Artistas, críticos e a crítica da crítica no tribunal dos salões

Frederico Morais teve uma intensa participação em salões de arte integrando júris ao lado de outros reputados críticos, em uma época em que a apresentação pública da nova arte e dos jovens artistas se dava em grande parte nesses certames que então se distribuía pelo país. Dito de outro modo, os salões foram as circunstâncias em que os

critérios artísticos e de julgamento passaram a ser questionados pela produção mais recente, muitas vezes colocando críticos em contrariedade e até oposição. Entendo que situar alguns dos debates em que Frederico Morais toma parte seja importante para que se possa compreender as concepções que desenvolve e assume, no correr de uma reflexão que empreende sobre a crítica de arte e que acaba por levá-lo, como já indiquei, a extrapolar o texto escrito em busca de outros modos de manifestação.

Um significativo caso transcorre na virada para 1968, quando Frederico Morais se torna um dos protagonistas de uma das mais notáveis polêmicas entre artista e crítica na história contemporânea da arte brasileira. Trata-se do caso despertado pelo trabalho que Nelson Leirner inscreve no IV Salão de Brasília, de 1967. O artista tem sua obra aceita pelo júri, mas resolve questionar o sistema de arte e as regras dos salões exigindo que se explicitem os critérios que o júri empregara para avaliar seu trabalho intitulado “O porco”, que consiste em um porco empalhado enjaulado em uma caixa de madeira⁸⁵.

Em 21 de dezembro de 1967, Nelson Leirner publica no Jornal da Tarde a foto da obra acompanhada da pergunta: “Qual critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?”. Recorta a página de alguns exemplares e envia aos críticos do júri: Frederico Morais, Mário Barata, Mário Pedrosa, Clarival Valadares e Walter Zanini. Todos eles, ressalte-se, com certo comprometimento com a arte contemporânea, não relacionados ao que poderia ser uma crítica mais conservadora. Pelo fato de o artista ter sido aceito, seu ato posterior não é recebido senão como provocação. A situação gerada desperta um intenso debate nas páginas dos jornais.

Uma resposta de Frederico Morais vem em sua coluna no Diário de Notícias de 14 de janeiro de 1968, intitulada “Como julgar uma obra de arte: o Porco do Leirner”. Dedicava boa parte do texto a oferecer uma resposta ao ato engendrado pelo artista, argumentando que a provocação é em si a matéria da arte:

A arte é, e sempre foi, provocação. [...] O júri não aceitou o porco, tal como insinua o jornal. Considerou uma proposição digna de exame e interesse, ainda que, no título, equivocada. Tanto que seu envio não constou apenas de uma obra, mas de duas, ambas abordando o mesmo problema. Não se trata,

⁸⁵ Também intitulado como “O porco empalhado”. Originalmente, quando do salão, consistia em dois trabalhos, ambos intitulados “Matéria e forma”: um porco de verdade (empalhado), fechado em um engradado de madeira com um pernil amarrado ao pescoço, e, de outra parte, um pedaço de tronco de árvore com uma cadeira de madeira acoplada.

portanto, para o júri, do porco ou do tronco, mas de uma relação entre produtos e derivados, ou do porco e do pernil, do tronco e da cadeira. [...] **Agora, se me permite, pergunto a você: por que só colocou a questão nos jornais depois que seu trabalho foi aceito? E mais, se não fosse aceito seu porco, faria a pergunta no sentido inverso?** Antecipo minha resposta: seu porco foi cortado pelos mesmos motivos pelos quais aceitei (MORAIS, 1968, p. 3, grifo meu).

Afora tentar devolver a provocação ao artista, em um tom que acaba por corresponder à ironia em torno da proposição de “O porco”, Frederico Moraes se dedica a argumentar sobre seu entendimento a respeito da crítica de arte, oferecendo uma reflexão e um posicionamento. Suas palavras retomam argumentação semelhante à encontrada em “Revisão do método crítico”, de 1962. Mas em lugar de problematizar as especificidades das linguagens em uma explanação de caráter mais ontológico sobre a obra de arte, encaminha a discussão apontando o que seria o entendimento de abertura de uma crítica antes interessada no que o trabalho artístico propõe do que em aferir critérios de julgamento *a priori*. Diz ele:

À crítica de arte aberta, não interessa a obra em si, ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. **A esta crítica interessa o problema, a proposição e como ela foi resolvida.** Para mim tudo é válido, tudo é possível de se transformar em arte: a vida, o próprio homem. Até o porco do Leirner (MORAIS, 1968, p. 3, grifo meu).

Trata-se de um pequeno trecho, mas que encerra importantes questões, em especial por terem sido proferidas no âmbito da polêmica de um júri de salão. De início o julgamento, ou a contrariedade a essa orientação nos métodos de avaliação crítica. A seguir a obra, ou a negação ao entendimento de que a realização de uma obra uma e materialmente existente seja pressuposto da arte. Depois, a reformulação do conceito de arte e da matéria da crítica, apontando estarem relacionadas ao desenvolvimento da concepção do trabalho de arte. Por fim, o caráter aberto de criação, algo que já manifestara no contexto dos eventos coletivos e públicos como “Arte no aterro”.

Algumas semanas depois, em 11 de fevereiro de 1968, seria a vez de Mário Pedrosa responder à provocação de Nelson Leirner, no Correio da Manhã. Intitulado “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”, o artigo se tornou um dos mais célebres do crítico no seu empenho em reconhecer as mudanças artísticas, ao mesmo

tempo conferindo significado e validade a elas. Em seu conjunto, o texto constitui um estudo de caso para se refletir acerca das passagens operadas pelas linguagens artísticas à época no Brasil e no mundo, sob a ótica de um crítico que antes focalizara seu projeto intelectual na defesa da forma abstrata e da orientação construtiva como vetores do desenvolvimento de uma arte moderna no país.

Mário Pedrosa dedica o texto a contextualizar a atitude de Nelson Leirner na história da arte, relacionando-a às rupturas oferecidas desde o *ready-made* de Marcel Duchamp e as apropriações de Andy Warhol. Ele já discutira em artigos anteriores a inevitabilidade da adoção de novos critérios críticos em face às mudanças da produção artística, como em “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, de 1966, no qual lança mão da ideia de uma arte pós-moderna a partir da produção que o artista realiza nos desdobramentos do neoconcretismo. Agora, no texto dedicado à polêmica de Nelson Leirner, retoma boa parte do argumento.

Seu artigo se inicia assim: “A época contemporânea tem sido particularmente fértil em mudanças de critérios críticos, em mudanças de valores, em face das mudanças sucessivas de escolas, estilos, movimentos” (PEDROSA, 2006b, p. 207). A seguir, elabora uma alongada explanação sobre essas transformações, desenvolvendo uma narrativa histórica que parte de Édouard Manet, Paul Cézanne, Georges Seurat e Paul Gauguin para chegar ao cubismo, ao futurismo e ao construtivismo. Em seguida, Mário Pedrosa passa à reflexão sobre o papel do crítico:

O crítico planteia-se nesse tropel de movimentos, como o outro lado inevitável do artista; seria a consciência involuntária, ou não reprimida deste. **Sua função, cada vez mais incômoda, o leva ou a assumir deliberadamente um papel partidário**, ativo de um ismo, ou a ser de mais a mais uma alma dilacerada que, por dever de universalidade, testemunha impávida e viva de seu tempo, tem de relacionar os pólos, descobrir-lhes a estrutura comum em que se colocam, e dar sobre eles o depoimento de sua presença, que encerra ou deve encerrar os critérios de juízo que são os seus.

Cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução. Um episódio revolucionário após outro perfaz, numa só época, um processo. O papel do crítico é definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução mas em permanência. O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo, é o único a saber que tudo é uma só revolução. Ora, com efeito, a revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo a nossa época. **O crítico vive, pois, em revolução permanente** (PEDROSA, 2006b, p. 208, grifo meu).

Como não relacionar esse sentido revolucionário aqui evocado por Mário Pedrosa àquilo que consta também em textos de Frederico Morais ou por ele assinados conjuntamente, a exemplos de alguns dos até aqui mencionados?

A argumentação de Mário Pedrosa prossegue com referências ao abstracionismo antiobjetual de Wassily Kandinsky, ao despojamento de Kazimir Malevich, ao cinetismo de Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner e Naum Gabo e à projeção da síntese construtivista em László Moholy-Nagy. Ao retomar a discussão sobre o papel e o lugar do crítico, fala sobre a necessidade de enfrentar o “fluxo incessante dos ismos”:

[...] **o crítico tem assim de conservar a cabeça acima da corrente. A cada momento tem de acompanhar o artista nas suas investigações, na sua inquietude criadora, mas tem adicionalmente de se esforçar por, a cada momento, saber não só captá-las, mas colocá-las em situação.** Mesmo quando combate por uma ideia, por um movimento, a unilateralidade do artista, inerente, natural à personalidade do artista, não pode ser sua; pois que para explicar, defender, situar, hierarquizar, é sua obrigação ver também de outros ângulos (PEDROSA, 2006b, p. 208-209, grifo meu).

Novamente, como não relacionar esse sentido de abertura crítica e de comprometimento com os encaminhamentos da criação artística ao semelhante posicionamento que Frederico Morais oferece em seus textos?

É mais ao final do artigo que Mário Pedrosa se dirige explicitamente a Nelson Leirner e à polêmica que gerou no contexto do IV Salão de Brasília. Creio ser válido também citar o trecho em sua extensão, dado que acrescenta mais elementos à argumentação que se encontra na resposta de Frederico Morais. O que, uma vez mais, aponta para diversas afinidades de pensamento entre os dois críticos. Diz Pedrosa:

Esperava Nelson Leirner que o júri a tivesse recusado? [*ele se refere à obra*] Por que não tinha valor plástico? Por que não era “uma obra de arte”? Por que não fora “criada” ou não tinha originalidade? Mas se se trata de um “porco empalhado”, alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. É também Nelson perito nela? Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria dos *ready-made* a la Duchamp. Quereria o jovem artista que o júri fosse negar validade (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de consequências, que se bolaram desde Dadá, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? Se, porém, a objeção latente é quanto à originalidade da obra, não entenderia Leirner o que está fazendo? [...] **Tinha, porém, o júri toda autoridade para aceitá-la no**

Salão uma vez que o Porco Empalhado havia de ser para ele consequência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva (PEDROSA, 2006b, p. 210, grifo meu).

Eis aqui a menção à “arte pós-moderna” que há pouco referi, claramente relacionada à vertente da produção artística que tem lugar à época enfatizando a concepção, a proposta e o projeto, bem como o seu processo de realização. Uma renovada compreensão para um crítico maduro e vindo da arte moderna como Mário Pedrosa, a qual ele efetua pela chave dadaísta das realizações desde Marcel Duchamp.

Ainda no que diz respeito ao caso de “O porco”, é importante assinalar que boa parte dos argumentos que grifei nas citações de Mário Pedrosa aparecerão mencionados posteriormente em diversos textos ao longo da produção escrita de Frederico Morais, algumas vezes não sem reverência e tributo. Do que se atesta que Mário Pedrosa é uma de suas grandes referências entre os críticos. Menciono apenas um exemplo, “O crítico é a ‘testemunha sem repouso de cada revolução’” (2004), que Frederico Morais escreveu em 1980 quando da morte de Pedrosa, sendo o texto praticamente uma declaração da sua influência, acompanhada de diversas citações retiradas do texto “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”.

Como se sabe, a polêmica em torno do Salão de Brasília de 1967, que também gerou outras manifestações na imprensa no verão do ano seguinte, ficou conhecida como o *happening* da crítica. A ação de Nelson Leirner se une a outras proposições de questionamento e crítica ao sistema de arte que pautam a sua produção por essa época, e mesmo a dos integrantes do Grupo Rex. Como anota Glória Ferreira, a interpelação “a críticos identificados e comprometidos com a arte contemporânea, como Mário Pedrosa e Frederico Morais” aponta para “a rede complexa de agenciamentos que doravante faz parte da obra, como processo e situação” (2006b, p. 24).

O fato é que os artistas passam a operar algo como um deslizamento da crítica para o campo das práticas artísticas. Pelo menos outras duas proposições reforçam esse argumento. Uma delas é a de Antonio Manuel no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, em 1970, no MAM-Rio. O artista se inscreve com “O corpo é a obra”, trabalho em que concebe seu próprio corpo como obra, mas é recusado pelo júri — formado por

Frederico Morais, pelo artista Loio-Pérsio e a jornalista Edyla Mangabeira Unger — por não se enquadrar nas categorias do salão⁸⁶. Antonio Manuel vai à abertura da exposição na noite de 15 de maio de 1970 e, em um gesto, grita algo como: “Eu sou a própria obra de arte. É preciso que todos me vejam e me apreciem”. A seguir, tira a roupa e fica completamente nu diante do público, promovendo o que virou uma performance nas escadas do museu. A manifestação oferece um protesto tanto às convenções e instituições artísticas como à ausência de liberdade de expressão e manifestação. Depois da ação⁸⁷, que resulta no fechamento do museu pela polícia, tem lugar na imprensa uma extensa polêmica sobre o ato do artista e suas implicações⁸⁸.

A outra proposição a que me refiro é a de Artur Barrio no II Salão de Verão, no Rio, a partir de sua inscrição na categoria “Desenho”. O trabalho é composto por três cópias manuscritas de um mesmo texto, configurando um questionamento às instituições e convenções artísticas. O texto-trabalho é intitulado “Manifesto”:

Manifesto:

contra as categorias de arte
contra os salões
contra as premiações
contra os júris
contra a crítica de arte

Fevereiro de 1970 — Rio de Janeiro⁸⁹

(BARRIO, 2016, p. 3)

⁸⁶ A pesquisadora Cláudia Calirman assim detalha a controvérsia da inscrição: “O primeiro problema que surgiu foi de ordem burocrática: de acordo com as regras do Salão, não era permitida a presença de um artista durante a deliberação do júri. Antonio Manuel respondeu que ele, enquanto obra de arte, tinha o direito de permanecer no museu, juntamente com todos os outros trabalhos que haviam sido enviados, até o júri tomar sua decisão. O segundo obstáculo foi com relação à autoria: quem seria considerado o criador da obra? Quando confrontado pelo júri com esta questão, Antonio Manuel disse: ‘Eu sou a obra de arte e meu corpo quer concorrer ao prêmio final. Portanto, se eu ganhar, o prêmio deve ser dado ao autor da obra, que, neste caso, é meu pai’. No fim das contas, pesou a inviabilidade do projeto: o júri alegou que o museu não possuía condições adequadas para abrigá-lo até a abertura da exposição, muito menos alimentá-lo e mantê-lo até o dia do encerramento. O corpo é a obra foi unanimemente rejeitado e não faria parte do Salão Nacional naquele ano” (2013, p. 41).

⁸⁷ Fotografias da performance foram utilizadas por Antonio Manuel no objeto “Corpobra” (1970).

⁸⁸ Para uma revisão do episódio e da repercussão na imprensa, conferir Artur Freitas (2007, p. 263-318).

⁸⁹ Não está reproduzido aqui o breve texto, datado de 1969, que se segue ao manifesto. Conferir na mesma referência (BARRIO, 2016, p. 3).

O “Manifesto”, sabe-se, é aceito pelo júri do evento, formado pelos críticos Walmir Ayala, Antonio Bento, Roberto Pontual, Carmem Portinho e Alcídio de Souza. Em reação, Artur Barrio elabora uma nova provocação com outro manifesto⁹⁰, este em contrariedade aos críticos-jurados, intitulado “Manifesto contra o júri”⁹¹ e distribuído durante a abertura do II Salão de Verão, no MAM-Rio, em 20 de janeiro de 1970. Entre os trechos do texto, o artista afirmava:

[...] O júri, ao aceitar o Manifesto, agiu com um liberalismo paternalista e falso, tentando retirar todo o potencial do meu protesto. Mas iludiu-se, caindo numa baita contradição da qual não pode sair. Essa contradição, aliás, é a de toda crítica de arte hoje. Aceitar as críticas contidas no Manifesto é dizer que o Salão, pelo contrário, está desestimulando novos valores e revelando o que já deixou de existir há muito tempo.

A aprovação do Manifesto implicaria automaticamente na recusa de todos os trabalhos inscritos em categorias, inclusive os meus. Ou então o júri não entendeu nada. De minha parte estou contra todos os critérios. Mas o júri não pode estar porque sua função é julgar. Julgar com que critérios? [...] (BARRIO, 2016, p. 45).

Menciono essas proposições, em assumida brevidade, porque são bastante indicadoras do quanto críticos como Frederico Moraes passam a ser confrontados pelos próprios artistas que intensificavam o questionamento aos valores e critérios artísticos. A meu ver, as proposições de Antonio Manuel e Artur Barrio são exemplares de uma crítica que passa a ser elaborada desde o campo de realização e apresentação da obra. Dito de outro modo, os artistas passam a exercer uma modalidade de crítica endereçando-a a partir de suas próprias realizações.

Entendo que tal abordagem se dá pelas possibilidades abertas com as linguagens e as estratégias de viés conceitual. Como argumenta Cristina Freire, o que caracteriza a arte conceitual de um modo geral é a problematização da concepção de arte e de seus sistemas de legitimação, operando com ideias e conceitos em lugar de obras meramente objetuais. Sendo sobretudo “uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional”, os conceitualismos consistem, como anota a pesquisadora, em uma “tendência crítica”, que

⁹⁰ Artur Barrio é autor de outras proposições de questionamento à crítica de arte, aos salões e ao mercado em forma de manifesto textual, a exemplo de “O artista plástico/Divulgação do trabalho/Mercado de arte”, de 1970/74; de “Em relação aos aspectos: rótulos/escolas e possibilidades”, de 1975; e “A crítica de arte não tem o saber”, de 1974/75. Os textos constam em Artur Barrio (2016).

⁹¹ Em algumas menções, aparece com o título “Ao público”.

“abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista etc.” (FREIRE, 2006, p. 8-10).

Julguei importante dedicar alguma minúcia e detalhamento nas últimas páginas sobre o episódio em torno de “O porco” — e ao contexto de questionamento por parte dos artistas em relação aos críticos, às convenções e às instituições em forma de proposição e trabalho — porque considero que esse ambiente de transformações e debate no meio artístico levantou questões que me parecem fundamentais para compreender a reflexão — e a militância — que Frederico Morais intensificará a seguir em defesa de uma reformulação do estatuto da crítica de arte. Uma reflexão que o leva não só a propor novos critérios e definições sintonizados com os rumos tomados pela produção artística, mas também, conforme já assinali, a extrapolar o próprio regime do texto escrito a partir de uma concepção de crítica que pode encontrar outras maneiras de manifestar, sendo a realização de ações, eventos, exposições e proposições e mesmo a criação artística algumas de suas possibilidades.

Destaco um último aspecto sobre o episódio envolvendo o IV Salão de Brasília, o qual considero que seja bastante importante a ser ressaltado para a compreensão do pensamento crítico de Frederico Morais. Trata-se da aplicação de um critério de julgamento a partir de uma proposição renovadora dos estatutos de então e afinada com as conformações assumidas pela recente produção artística. Refiro-me à introdução da categoria “objeto” no regulamento por sugestão de Frederico Morais, o que na sua visão “viria a desarrumar os salões e bienais daí pra frente” (1975, p. 89).

Como já argumentou Celso Favaretto (2000), de fato a problemática do objeto é uma das questões centrais nas vanguardas artísticas brasileiras entre os anos 1950 e 60, algo que remonta desde a “Teoria do não-objeto”⁹², texto de Ferreira Gullar de 1959 subsequente ao “Manifesto neoconcreto”⁹³, passando pelas diversas teorizações que novamente Hélio Oiticica desenvolve em textos seguintes culminando no “Esquema

⁹² Publicado na edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 19-20 de dezembro de 1959.

⁹³ Publicado na edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 21-22 de março de 1959, por ocasião da “I Exposição de arte neoconcreta”, o texto foi assinado coletivamente por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

geral da nova objetividade”⁹⁴ de 1967, por fim chegando às discussões que Frederico Morais fará a seguir, inclusive retrospectivamente⁹⁵ (MORAIS, 1975).

Entendo que, ao propor a categoria “objeto”, o crítico atuou em favor da atualização de critérios frente a novos valores e concepções artísticas, exercendo assim uma função crítica porque problematizadora das bases então estabelecidas. No texto curatorial que escreve em 2001 a propósito da exposição comemorativa aos 30 anos de “Do corpo à terra”, o mesmo referenciado na abertura do primeiro capítulo, Frederico Morais diz:

Curador do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (dezembro de 1967, em Brasília), **incluí, pela primeira vez, num regulamento de um salão de arte brasileiro o Objeto como categoria.** Era uma contradição claramente assumida por mim, visto que, em novo texto, publicado naquele mesmo ano, eu reafirmava meu ponto de vista, ao dizer que “o Objeto não pode ser rotulado em qualquer meio particular de expressão. Ele corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo”.

Minha intenção, no entanto, era ampliar o debate em torno do tema. Contudo, foi Hélio Oiticica quem radicalizou, em texto e obra, o conceito. Escrevendo sobre “As instâncias do problema Objeto”, ele afirma: “O Objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como ‘obras’. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um propositor de atividades criadoras. O Objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja. Um som, um grito podem ser um Objeto”. **E foi essa noção ampla de Objeto que fundamentou os dois eventos de Belo Horizonte** (MORAIS, 2006b, 195-196, grifo meu).

Além de relacionar a problemática em torno do “objeto” como fundamental para a fundamentação conceitual da manifestação e exposição que depois organizará em Belo Horizonte, em 1970, é interessante antes perceber que o crítico também assume o seu papel no salão de 1967 como sendo o de um curador, indicando aí uma reavaliação retrospectiva de suas atividades à época. Destacar esse aspecto constitui interesse e pertinência a este estudo. Em diversas entrevistas posteriores, Frederico Morais fará

⁹⁴ Sobre a mostra, ver nota nº 2.

⁹⁵ Vale ainda lembrar que em 1965 Donald Judd publicara “Objetos específicos”, considerado o manifesto teórico do minimalismo. Guardadas as devidas particularidades e diferenças de contexto e orientações, o texto de Donald Judd pode ser aproximado às reflexões de Hélio Oiticica sobre a superação do plano em direção ao espaço tridimensional e ambiental no mesmo período ou ainda antes, como “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, de 1962, e “Côr, tempo e estrutura”, de 1960.

compreensão semelhante, reconhecendo que naquele momento já atuava como uma espécie de curador. Em entrevista de 2013, perguntado por Marília Andrés Ribeiro sobre sua atuação enquanto crítico-curador, Frederico Morais afirma:

Naquele tempo ainda não se usava no Brasil o termo “curador”, que identificava nos grandes museus o responsável pelas exposições. No Brasil o emprego do termo “curador” é recente, inicialmente aplicado às exposições organizadas por críticos de arte independentes em museus, espaços culturais e galerias. Hoje, no entanto, o termo, além de não se restringir mais às artes plásticas, encontra-se totalmente banalizado, não sendo mais uma extensão da atividade crítica e, no meu entender, de uma crítica encarada como criação.

A crítica de arte não se restringe mais ao texto, isto é, ao comentário jornalístico ou ao ensaio acadêmico, produzido nas universidades. **É cada vez menos uma atividade judicativa**, fundada em princípios rígidos, estáveis. **É cada vez mais criação.** Eu, por exemplo, **realizei diversos audiovisuais como forma de crítica de arte e até mesmo uma exposição, que denominei A Nova Crítica**, para comentar as mostras sequenciais de Cildo Meireles, Teresa Simões e Guilherme Vaz, englobadas sob o título *Agnus Dei*, realizadas na Petite Galerie em 1971 (MORAIS, 2013, p. 342-343).

O trecho é disparador de diversas questões que interessam; algumas já bastante prenunciadas, outras ao menos assinaladas. Sublinho algumas: a noção de curadoria não estrita ao museu e como uma prática já existente antes do emprego corrente do termo curador independente; a relação entre crítica e curadoria como sendo esta desdobramento daquela; e a conseqüente compreensão de uma crítica que possa se dar para além do texto, também como comentário crítico e mesmo criação artística. Cumpre observar que consta também a menção à exposição “A nova crítica”, claramente relacionada ao que identifico como seu traço-característico: o exercício de encarar a crítica não como julgamento, mas como participação e também criação.

Há pouco falei em militância crítica de Frederico Morais. Como se sabe 1968 é o ano do AI-5⁹⁶, que marca o recrudescimento da repressão e das perseguições por parte

⁹⁶ O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi um dispositivo jurídico-político tornado público pelo regime militar brasileiro no dia 13 de dezembro de 1968, no então governo do general presidente Arthur da Costa e Silva. Seus efeitos principais foram a suspensão dos direitos políticos e o fechamento do Congresso Nacional. O decreto deu ao regime militar uma série de poderes para reprimir opositores, como prender e coagir de forma arbitrária e violenta. O AI-5 vigorou até 13 de outubro de 1978.

da ditadura militar⁹⁷. Objetivamente, o regime oficializou a censura e a tortura durante uma década inteira que ficou conhecida como “anos de chumbo”, com diversos exilados e desaparecidos, entre artistas, intelectuais e políticos.

Se no começo dos anos 1960 a discussão nos meios artísticos mais experimentais e de vanguarda se concentrara na participação do espectador-público e na ativação da experiência plurisensorial (a visão estimulando outros sentidos, e vice-versa), a produção posterior enfatizaria propostas mais críticas, entre as vias de um nova figuração, das possibilidades abertas pelo objeto e das abordagens conceituais, muitas delas de engajamento e resistência, confrontando o ambiente de autoritarismo. Os já mencionados Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles são exemplos de artistas que seguem por esse viés no período, integrando uma jovem geração que Frederico Morais acompanha escrevendo sobre seus trabalhos a partir de uma relação muito próxima. O encaminhamento da produção desses artistas, bem como as questões que trazem, é a meu ver também fundamental para compreender a crítica aberta e participativa que Frederico Morais passa a defender com ainda mais veemência.

É preciso considerar que a militância a que referi também está relacionada ao contexto de repressão que recai mais fortemente sobre o campo das artes visuais no Brasil a partir do AI-5. A primeira vítima oficial⁹⁸, ainda em 1968 e poucos dias após o decreto, havia sido a II Bienal da Bahia, fechada pelo regime militar no dia seguinte à abertura sob a alegação de apresentar conteúdo erótico e subversivo, resultando na apreensão de dez obras e na prisão dos organizadores⁹⁹. Em maio de 1969, é a vez de a censura atingir a pré-Bienal de Paris, no MAM-Rio. De 160 obras inscritas, 12 representariam o Brasil no evento na França, mas a mostra é fechada pela polícia antes

⁹⁷ Importante mencionar que 1968 foi o ano da morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, assassinado por policiais militares durante um confronto no restaurante Calabouço, centro do Rio de Janeiro (28 mar.); e da Passeata dos Cem Mil, manifestação popular no Rio de Janeiro, organizada pelo movimento estudantil contra a ditadura militar no Brasil (28 jun.).

⁹⁸ Deve-se também fazer referência a um fato anterior ao AI-5. Refiro-me ao já comentado IV Salão de Brasília de 1967, que foi aberto em dezembro e acabou sendo fechado semanas depois pelos próprios organizadores em temor a ameaças de remoção de obras pelo regime por conta de “Guevara, vivo ou morto”, de Claudio Tozzi. Como já comentado em nota anterior, o guerrilheiro havia sido assassinado em outubro de 1967, portanto apenas dois meses antes do IV Salão de Brasília.

⁹⁹ Segundo a pesquisadora Claudia Calirman: “Na noite de abertura, o governador da Bahia, Luiz Vianna Filho, havia feito um discurso memorável, declarando: ‘Toda a nova arte tem de ser revolucionária... A liberdade caracteriza a arte’” (2013, p. 24).

de ser inaugurada, e a participação brasileira é cancelada. O motivo são duas obras: “A queda do motociclista da FAB” (1965), de Evandro Teixeira, e “Repressão outra vez – eis o saldo” (1968), de Antonio Manuel, na qual cortinas pretas encobrem imagens de páginas de jornais com manchetes de violência da polícia contra estudantes.

Fato é que a pré-Bienal de Paris é o estopim para um movimento internacional de boicote à X Bienal de São Paulo, que ocorreria de setembro a dezembro de 1969. O manifesto “Non à la Biennale” foi lido em Paris e teve adesão das assinaturas de centenas de artistas e intelectuais de diversos países que condenavam a realização da mostra em um país sob ditadura e censura. Em protesto, oitenta por cento dos artistas convidados, entre estrangeiros e brasileiros, recusaram-se a participar. Entre as lideranças da campanha, estavam os críticos Pierre Restany e Mário Pedrosa¹⁰⁰, este já em exílio político em Paris¹⁰¹. Países como Suécia e Noruega só voltariam a participar da bienal paulista mais de uma década depois (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004).

Sumarizo esses acontecimentos porque o AI-5 teve consequências imediatas sobre a vida cultural e política do país, repercutindo no acirramento da luta armada e nos grupos de guerrilha urbana e rural¹⁰². E no meio artístico, a uma necessidade ainda maior de tomada de consciência e posicionamento. Como periodizam diversos pesquisadores¹⁰³, pode-se considerar 1969 um divisor do período, o estabelecimento de antes e um depois, estando este mais ligado a manifestações da contracultura e mesmo do *underground* cultural. Em um texto no qual discute as manifestações do que denomina como “neovanguarda” focalizando os eventos “Nova objetividade brasileira” e “Do corpo à terra”, a pesquisadora Marília Andrés Ribeiro sintetiza a passagem:

[...] o debate em torno das questões nacionais populares que acompanharam as reformas nacionalistas do Governo Goulart (1962-1964) foi substituído

¹⁰⁰ Como presidente da ABCA, Mário Pedrosa ainda foi um dos principais redatores do texto-manifesto da entidade, “Os deveres do crítico de arte na sociedade”, publicado no Correio da Manhã em 10 de junho de 1969, sob o pseudônimo Luis Rodolfo. Cf.: PEDROSA (1995, p. 211-216.)

¹⁰¹ Para um maior detalhamento factual e contextualização documental dos acontecimentos envolvendo o episódio do boicote à X BSP, conferir Claudia Calirman (2013, p. 15-40).

¹⁰² Alguns de seus principais líderes seriam assassinados, entre eles Carlos Marighella, em 1969, e Carlos Lamarca, em 1971. Foi um período também de ousadas ações por parte da guerrilha, com sequestros de diplomatas, como foi o caso do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick em 1969.

¹⁰³ Para um aprofundamento sobre o tópico, ver Artur Freitas (2007, 2013), Cristina Freire (2006), Marília Andrés Ribeiro (1997), Otília Arantes (1983) e Paulo Reis (2005, 2006).

pela defesa das liberdades democráticas em oposição ao autoritarismo do Estado (1964-1985). Configurou-se um antagonismo radical entre as propostas das novas vanguardas e as ações do governo militar, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa, de resistência ao regime autoritário. Essa resistência colocava em xeque não somente a política autoritária do Estado, como também o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas que consideravam a importância da nova figuração, da cultura popular, dos avanços tecnológicos e buscavam a inserção da arte na vida cotidiana (RIBEIRO, 2017, p. 138).

No fim de 1969, ocorre o Salão da Bússola¹⁰⁴, no MAM-Rio, marcando a entrada em cena de uma nova geração, entre os quais alguns que há pouco referi — Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Embora não tenha sido efetivamente vitimado pela censura, a repercussão do salão é pautada pelos critérios do júri. Ou pela discussão da necessidade de novos critérios em face ao confronto com uma nova produção. No regulamento, constava que os artistas poderiam se inscrever nas “categorias de pintura, escultura, desenho, gravura etc.”. Ocorre que boa parte candidata seus trabalhos em “etc.”, interpretando-a como categoria ou mesmo por provocação, ou as duas coisas, o que desencadeia, ainda nos meses anteriores à abertura, desentendimento e divisão entre o júri, formado entre outros por Frederico Moraes, Mario Schenberg, José Roberto Teixeira Leite e Walmir Ayala. Mais uma polêmica entre artistas e críticos ganhava a imprensa, novamente nos espaços que estes mantinham ou dispunham nos jornais. Agora, a monta se fazia a partir daqueles que configuraram o setor contrariado do júri. Frederico Moraes estava no lado oposto.

Considero importante convocar mais essa polêmica — talvez outro *happening* da crítica, no limite — porque também informa sobre as contingências que a meu ver levam Frederico Moraes a encaminhar uma reflexão sobre a crítica, de modo a formular o que ele passaria a chamar de *nova crítica*. Nesse sentido, convoco algumas das opiniões do grupo contrário, de modo a perceber seus estranhamentos, reservas e

¹⁰⁴ Promovido pela agência de publicidade Aroldo Araújo Propaganda, o I Salão da Bússola foi realizado entre novembro e dezembro de 1969, no MAM-Rio. Participaram Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Anna Bella Geiger, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Artur Barrio, Ascânio MMM, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Evany Fanzeres, Guilherme Vaz, Lothar Charoux, Luiz Alphonsus, Mirian Monteiro, Nelson Augusto, Odetto Guersoni, Odila Ferraz, Raymundo Colares, Thereza Simões, Vera Motlis Roitman, Wanda Pimentel e Zaluar.

discordâncias. Em sua coluna em O Globo de 29 de outubro de 1969, José Roberto Teixeira Leite situa o tom do embate:

Durante o julgamento do Salão da Bússola, mais de uma vez ficou demonstrado que **é preciso uma reformulação do atual conceito de crítica de arte**, já que **certas produções artísticas de vanguarda geraram verdadeiros diálogos de surdos entre os jurados, negando-lhes alguns a própria condição de obra de arte — o que certamente não são, segundo os padrões tradicionais** (LEITE, 1969, s/nº, grifo meu).

Walmir Ayala dedica alguns textos à polêmica, explicitando com maior detalhe alguns dos motivos da discordância entre os críticos. Um dos artigos é o intitulado “Salão dos etc.”, no jornal do Brasil de 28 de outubro de 1969, em que discute a respeito daqueles que deliberaram se inscrever como “etc.” enquanto categoria de premiação. A tantas do texto, Walmir Ayala faz uma referência ao que seriam as características visuais e materiais dos trabalhos na sua visão:

Para que se aceitasse tranquilamente estas propostas, que no Salão da Bússola chegaram ao ponto de apresentar como obra um saco de plástico contendo um rolo de papel higiênico, teríamos de rejeitar todo o resto do mesmo salão. **Como adotar critérios que justifiquem a obra** a que antes me referi, e um quadro pintado em tela com tinta e pincel, ou mesmo uma escultura, seja ela cinética ou minimal? [...] **O que julgamos novo será justo? E o que julgamos superado merece a degolação? Concluimos com isto que o júri está obsoleto. Abaixo o júri** (AYALA, 1969, s/nº, grifo meu).

No que seria a dificuldade de julgar os trabalhos, Walmir Ayala usa como recurso lógico e causal o fim do júri. Contudo, esse fim parece mais voltado a acontecer diante de uma arte que ele não valide, do que se depreende que uma arte que ele reconheça como válida corresponda à legitimidade do júri que ele exerce. Ou seja, a inadequação é das obras, e não do crítico. Algo tamanho diferente da abertura que percebemos em Frederico Morais e em Mário Pedrosa quando do caso de “O porco” de Nelson Leirner.

Nesse sentido, ainda no texto de Walmir Ayala, é interessante notar que em sequência passa a argumentar sobre suas reservas e contrariedades às posturas e argumentos de outros dois integrantes do júri, sem nomeá-los, apesar de que fique sugestionado que se trata de Frederico Morais e Mário Schenberg, dado que se

posicionaram contrariamente ao crítico do Jornal do Brasil. Diz Walmir Ayala, novamente descrevendo os trabalhos que não nomeia:

Outro problema é dos critérios da própria categoria. **Um dos membros do júri, defensor ardoroso das novas experiências**, dizia que o saco de plástico com rolo de papel higiênico era válido e importante e que o mesmo saco de plástico com pontas de cigarro queimado até a metade não o era. **Por conhecimento pessoal dos artistas, o crítico em questão** dizia que um era criador e outro diluidor. Pergunto: como posso eu julgar, sem conhecer os artistas, e vendo exclusivamente as obras, tais arcanos de sutileza e avaliação? Como julgar objetivamente tais propostas? Impossível (AYALA, 1969, s/nº, grifo meu).

Como se nota, sua contrariedade é quanto a um dos críticos do júri se valer de sua proximidade e interlocução com os artistas como base para os critérios de julgamento. É de fato uma questão ética, talvez de conflito de interesses, que necessita por isto ser considerada em um âmbito de júri. Mas apenas reconhecê-la não significa resolvê-la, ainda mais se com isso exclui-se um trabalho porque antes, e em verdade, confronta os critérios de julgamento estabelecidos. Pelo texto se nota que Walmir Ayala define a tarefa de julgar como algo estritamente relacionado ao visual, por isto retiniano, reivindicando que é por uma materialidade visível que se acessaria a obra. Mais uma vez, compreensão distinta da de Frederico Moraes ou de Mário Pedrosa, como vimos.

O impasse em Walmir Ayala se dá notadamente pelas obras que o fazem rever os seus parâmetros, mas a sua demonstração é da não disposição em fazê-lo. Alguns parágrafos adiante, o crítico fala da obra de Antonio Manuel, “Soy loco por ti” (1969), nomeando-o e novamente posicionando-se contrariamente a outro integrante do júri:

Insurjo-me também contra a premiação de um dos trabalhos [...] do artista Antonio Manuel. Não creio que uma obra com tal feição merecesse a premiação. E digo merecesse não no sentido de não valer para premiação, mas no sentido de que considero a premiação, no caso, um ultraje para o artista e sua obra. O trabalho é macabro, antívida, perecível. **Houve outro membro do júri que, num rasgo de teorização**, disse ser a primeira obra que correspondia à fisionomia do Rio de Janeiro, sendo portanto a primeira obra carioca que ele tinha visto. Ora, a obra em questão é também anti-Rio [...]. A obra é pessimista, soturna, acuada. [...] **Culpa não do artista, mas do esforço do membro do júri para encontrar justificativas ao seu voto**. A situação é esta, o Etc. está aí, para quem quiser conferir (AYALA, 1969, s/nº, grifo meu).

Certamente os trabalhos apresentados no Salão da Bússola mereceriam uma análise mais detalhada frente aos comentários do crítico, algo que escapa, entretanto, ao foco e encaminhamento que aqui se quer. Como já deve ter ficado indicado, interessante perceber, nas polêmicas dos salões das quais Frederico Morais toma parte, as disputas estabelecidas entre setores da crítica, que neste momento exercem papel de grande influência e legitimação em um circuito artístico então ainda bastante voltado à dinâmica dos salões e à opinião avaliativa da crítica que tem lugar na imprensa.

Dito isso, insisto no que já indiquei, agora frisando. Assim como o caso envolvendo “O porco” de Nelson Leirner no IV Salão de Brasília de 1967, a discussão gerada pelo Salão dos Etc., como ficou conhecido o Salão da Bússola de 1969, é também significativa para que possamos compreender a inscrição de Frederico Morais no campo da discussão sobre o estatuto da crítica, em um período profícuo das querelas a esse respeito. São debates os quais identifico influenciarem fortemente seus posicionamentos e também sua reflexão sobre a necessidade de uma renovada compreensão sobre a atividade e o papel da crítica. Algo que a meu ver não se daria não fosse o fato de estar surgindo uma nova produção artística, que passa a trazer como exigência um alargamento da compreensão do que possa ser arte.

Como já pontuado, 1969 é um ano que transcorre em meio ao clima generalizado de medo e violência. Alguns artistas passam a desenvolver ações mais individualizadas e radicais que confrontam a supressão das liberdades individuais e as notícias de prisões, exílios, torturas e desaparecimentos. Conciliando a tomada de posição política à absorção das vertentes conceituais da cena internacional, muitos trabalham com a irreverência e o choque como forma de pensar, agir e convidar à reflexão. E para burlar a censura desenvolvem estratégias inovadoras para as artes visuais do país, como performances rápidas e intervenções momentâneas que deixam poucos rastros, além de propostas conceituais sutis que operam por meio de ironia, metáfora, alegoria e jogos de linguagem. Em suma, é uma geração que se destacaria pelo experimentalismo e radicalismo das suas propostas, geração a qual Frederico Morais não somente apoia, como com a qual estabelece uma rede de afetos.

Como anotou o crítico Francisco Bittencourt em “Dez anos de experimentação”, texto-depoimento escrito no final dos anos 1970¹⁰⁵, se o ano de 1968 foi o “divisor de águas não só dentro do contexto da criatividade como também no político-social”, levando à “radicalização artística que se seguiu”, 1969 foi o ano em que “o novo tipo de atuação artística cristalizou-se”, com o Salão da Bússola sendo aquele que “caracterizou o que ia ser a década de 70 nas artes visuais” (2016b, p. 495-496). Na opinião do crítico gaúcho, esses artistas “marcaram de forma extraordinária o período e deram-lhe um impulso e uma unidade de ação que seus colegas da década anterior, embora muito ativos e com a mesma média de talento, poucas vezes conseguiram” (2016, p. 497).

Em uma entrevista de 2013, já aqui citada, Frederico Moraes diria que se trata da “geração AI-5”, integrada entre outros por Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva e Umberto Costa Barros:

Foi essa geração, que iria se destacar pelo radicalismo de suas propostas, que eu apoiei como crítico de arte. [...] Foi no Salão da Bússola [...], do qual fui jurado, que essa geração se consolidou, criando, no âmbito da arte brasileira, um contraponto mais conceitual às duas gerações imediatamente anteriores, a de Dias e Gerchman e a dos neoconcretos (MORAIS, 2013, p. 339).

Essa manifestação de propostas conceituais, como se sabe, distinguia-se de um conceitualismo de caráter mais ontológico e mesmo tautológico, à maneira do que ganhava a cena artística internacional a partir dos EUA e da Europa¹⁰⁶. Contudo, como diversos autores já discorreram, os conceitualismos na América Latina se assumiram com compromisso ético, preocupação ideológica e ação política no contexto das ditaduras militares e do imperialismo das grandes potências. Esse é o ponto em comum desenvolvido por importantes leituras e revisões que pontuam as particularidades dessa

¹⁰⁵ Originalmente, é uma comunicação apresentada no I Encontro Nacional de Crítica de Arte em 1980, em Curitiba. O texto ganhou publicação antes, em 1978, e nos anos seguintes em diferentes versões. Aqui, tomo a versão completa, publicada conforme referência bibliográfica que se segue à citação.

¹⁰⁶ Vale lembrar que em 1969 Joseph Kosuth publica em três partes “A arte depois da filosofia” (2006a), um dos mais importantes textos de artista discorrendo teoricamente sobre o conceitual.

produção e seu contexto¹⁰⁷, uma perspectiva que estabelece tremenda afinidade com a compreensão de Frederico Morais sobre os artistas do período:

[...] muito diferentes de seus colegas europeus e norte-americanos, mais interessados em questões linguísticas, como era o caso do grupo Art Language, sediado na Inglaterra, com ramificações nos Estados Unidos. No Brasil, como nos demais países do *Cono Sur*, a arte conceitual coincide com a eclosão das ditaduras militares, deixando-se impregnar por questões políticas candentes, como se pode ver nos trabalhos realizados à época por Cildo Meireles, Antonio Manuel ou Artur Barrio. Com dificuldades para expor suas obras, sempre radicais, nos museus e no circuito de galerias, levaram suas obras para as ruas ou buscaram outras alternativas (MORAIS, 2013, p. 341).

Tendo sido o Salão da Bússola o lugar premonitório e sintomático desse encaminhamento que uma jovem produção artística estava tomando, foi assim também o episódio com que, nas palavras de Francisco Bittencourt, “inicia-se um curto período da luta de trincheiras de arte de vanguarda brasileira para se impor e firmar posição” (2016b, p. 496-497). Trincheiras que, como se viu, também colocam em lados opostos setores da crítica no Brasil. Novamente nas palavras de Francisco Bittencourt no referido texto sobre os anos 1970: “Iniciava-se ali a irremediável divisão da crítica brasileira em duas correntes — a progressista e a voltada para as novas linguagens, e a obscurantista e a serviço do mercado — cada vez mais contrárias” (p. 497).

Claramente posicionando-se favorável a um dos dois grupos que aponta, dado o tom que empresta a seu texto, Francisco Bittencourt está aqui sugerindo alguma relação com um episódio de 1971, cuja polêmica teria lugar nos jornais no verão de 1972.

Refiro-me a mais uma controvérsia da crítica da qual Frederico Morais toma parte e protagonismo. Trata-se da criação do Centro Brasileiro de Crítica de Arte (CBCA) a partir de um manifesto de dissidência da ABCA por parte de Frederico

¹⁰⁷ Em uma breve revisão podem ser considerados desde o referencial texto “Arte contemporânea colonial” (2006a), escrito por Luiz Camnitzer em 1969, até leituras posteriores, já no âmbito revisionista dos anos 1990, a exemplo de “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano” (1997), também escrito por Luiz Camnitzer, e de “Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America” (1999), da porto-riquenha Mari Carmen Ramírez, publicado em 1993 no contexto da exposição “Latin american art of the twentieth century”, no MoMA. Entre as revisões mais recentes sobre as relações entre arte conceitual e política, são nesse sentido importantes as de Alexander Alberro (2000) e Peter Osborne (2002), sendo que entre os estudos sobre as especificidades do Brasil são já referenciais os de Cristina Freire (1999, 2006) e Dária Jaremtchuk (2007).

Morais, Roberto Pontual, Mario Barata e Waldemar Cordeiro, que se posicionaram contrariamente à orientação e às diretrizes de José Roberto Teixeira Leite, Walmir Ayala e Antonio Bento no âmbito da associação brasileira de críticos de arte. Era a culminância de dissensões alimentadas ao longo dos últimos anos.

Em um artigo em O Globo de 8 de fevereiro de 1972, intitulado “Velha crítica e arte brasileira”, Frederico Moraes escreve:

[...] a velha crítica continua de dedo em riste. Milicianana. Incapacitada de dar respostas aos novos problemas colocados pela arte atual, devido justamente à caducidade de seus critérios de julgamento. Ao invés de discutir os problemas concretos sobre a situação atual da arte e da crítica de arte, tal como foram colocados no documento de fundação do Centro Brasileiro de Crítica de arte, hoje o núcleo da velha crítica tem atuado como verdadeiros milicianos, vendo em todas as tentativas de renovação atos contestatórios. Fugindo ao debate das coisas essenciais, por cegueira cultural, mas também por omissão, ficam na superfície dos acontecimentos, assustados, partindo então para acusações tolas, repetições monótonas de velhos chavões (MORAIS, 2014, p. 114).

Atravessado, como se vê, por um pensamento que se quer renovador quanto à crítica, o texto respondia a uma entrevista concedida por Antonio Bento, então presidente da ABCA, a José Roberto Teixeira Leite também em O Globo dias antes, em 2 de fevereiro de 1972, na qual o entrevistado relacionava a atitude dos dissidentes como “atos de pura contestação”, “gestos de obstrução e tumulto”. Perguntado se “existe uma crise da arte e da crítica”, Antonio Bento responde:

Existe, e uma coisa depende da outra. A arte está dia a dia mais mutável e perecível na sociedade de consumo e sua crise reflete-se sobre a AICA e seus trabalhos. Muitos críticos, temendo ser apontados como atrasados, passam a aceitar ou elogiar indiscriminadamente todas as extravagâncias, mesmo as que não são consumidas. Outros querem que o grande público passe a fazer arte na vida cotidiana. Ora, o grande público trabalha e vive dificilmente, pouco se interessando pelas artes plásticas, que sempre foram consumidas por uma minoria (BENTO, 2014, p. 113).

A discussão é bem mais ampla e seu maior exame escaparia ao nosso foco. Seja como for, as declarações convocadas são indicadoras de que, mesmo tendo vida breve, o CBCA “contribuiu para as discussões que se instalaram desde 1967 sobre o papel da crítica de arte no Brasil”, como analisa Fernanda Lopes em apresentação de um dossiê da revista Arte & Ensaios que reúne textos sobre o episódio (2014, p. 107). A meu ver, é

também o momento em que Frederico Morais já tem um pensamento sobre arte e crítica desenvolvido ao longo de uma década de experiência e reflexão.

Julguei necessário repassar alguns dos debates críticos que tiveram inscrição pública na imprensa em torno dos salões e seus júris como modo de compreender não apenas o envolvimento e posicionamento de Frederico Morais em específico, mas também de situar o plano mais geral de algumas das questões que incidiam na discussão sobre o campo da crítica.

Interessa destacar que nesse intervalo de poucos anos, entre a virada das décadas de 1960 e 70, artistas e críticos estabelecem um ambiente de profundo tensionamento dos valores e dos critérios artísticos, confrontando convenções e instituições no contexto do recrudescimento do estado de exceção e do governo autoritário perpetrados pelo regime militar no Brasil. Um contexto de ebulição criativa, comportamental e política que leva Frederico Morais a intensificar sua militância crítica. E que implicará na busca por uma crítica que se faça também criadora, encontrando no campo ampliado de apresentação da obra um potencial *espaço de crítica*.

2.3 Da *nova crítica* à criação: curadoria como proposição crítica

Até aqui, considerei importante analisar os modos como Frederico Morais alia a posição de crítico que escreve em jornal e participa de júris de salões e premiações com a posição de organizador de eventos, proposições e exposições. O que o leva a marcar a sua atuação, como sugeri, pelo sentido alargado e multidisciplinar que empresta a ela, em uma trajetória na qual faz convergir as atividades da crítica, da teoria, da historiografia, do ensino, da criação e da militância no meio cultural-artístico. E também da curadoria, como procuro argumentar.

Dito isso, um aspecto que considero fundamental deve ter ficado evidente ou ao menos indicado: a importância assumida pela exposição enquanto circunstância de apresentação, encontro e debate público sobre arte no período aqui colocado em causa. Penso exposição tanto no formato das mostras coletivas ou das proposições no âmbito dos salões à época, como em sentido mais amplo, a exemplo de eventos, ações,

apresentações e proposições artísticas realizadas em contato com o público, muitas delas em direção aos espaços ao ar livre, como aquelas que foram aqui convocadas antes.

Em sua tese na qual investiga a produção artística do Brasil entre 1965 e 1970 a partir de suas mostras e eventos, Paulo Reis afirma que a exposição de arte — em suas proposições mais ousadas de confronto com o público, a instituição artística ou o poder militar — transformou-se na mais potente arena de divulgação e inserção das idéias da vanguarda brasileira durante o período. Ao sublinhar que a experimentação formal e conceitual das novas linguagens e a problematização das instituições artísticas teve momento privilegiado na circunstância de apresentação pública, concordo com o pesquisador em seu argumento de que foi também por meio das exposições que se fizeram apresentar de uma maneira mais evidente os embates entre programas e concepções, bem como suas relações com a política. Diz Paulo Reis:

A “exposição como intervenção”, ou a discussão estética do artista com o suporte da exposição, foi especialmente evidenciada em muitas poéticas artísticas dos anos 60 e 70. **No Brasil, desde o início dos anos 60, os artistas utilizaram o meio da exposição para discutir a visibilidade de suas obras,** a autonomia do meio artístico, o mercado, a censura política e a experimentação da vanguarda (REIS, 2005, p. 167, grifo meu).

É também a partir desse enquadramento e perspectiva que identifico os antecedentes e aportes históricos que a trajetória de Frederico Morais oferece a respeito das relações entre crítica, exposição e curadoria. A meu ver, projetos como “Do corpo à terra” e “A nova crítica”, ambos de 1970, dão-se em consequência desse movimento que ele estabelece entre posições e funções até então comumente estritas e apartadas — a do crítico e a do artista —, passando a borrá-las, uma contaminando a outra, de modo a reelaborar seus limites e fronteiras. Considero que isso se relaciona às vinculações de Frederico Morais com proposições e pesquisas que passam a se orientar pelas linguagens e estratégias conceituais, produção esta que opera uma passagem dos meios tradicionais da pintura, escultura e desenho para os procedimentos multimeios do que passaríamos a designar como arte contemporânea.

Assim sendo, entendo que Frederico Morais, também ele, fará uma assimilação à crítica de arte das possibilidades trazidas pelas abordagens conceituais, ao mesmo

tempo em que problematiza a crítica em si à luz dos novos rumos apontados pela produção artística e pelas teorias que adota à época.

“Do corpo à terra” tem origem de um convite recebido por Frederico Morais, a exemplo do que ocorrera com a mostra “Vanguarda brasileira”, em 1966. Idealizadora do Salão de Ouro Preto e então diretora do setor de artes e exposições do recém-criado Palácio das Artes de Belo Horizonte, Mari’Stella Tristão, que também atuava na crítica de arte em Belo Horizonte, solicita a ele que tome parte na organização dos eventos de inauguração do espaço, que ocorreriam conjuntamente ao salão, em abril de 1970.

Como Frederico Morais relembra em texto posterior de 2001 — aquele escrito a propósito da exposição comemorativa aos 30 anos e mencionado na abertura do primeiro capítulo —, sua intervenção começa já no início, quando propõe a alteração do sistema de inscrição e premiação do salão. Sua sugestão, como lá referido também, é pela implementação da categoria “objeto”, o que de certo modo já fizera antes no IV Salão de Brasília, de 1967. Segundo Frederico Morais, até então o Salão de Ouro Preto se ocupava de uma categoria a cada ano:

Pelo sistema de rodízio, em 1970 seria a vez da escultura. Convidado por Mari’Stella a **fazer a curadoria do Salão** daquele ano, que seria realizado excepcionalmente no Palácio das Artes, **substituí a escultura pelo Objeto**, ao mesmo tempo que **incluí como área de atuação dos artistas o Parque Municipal**. Na segunda metade dos anos 1960, o objeto estava na ordem do dia. Já na apresentação da mostra Vanguarda Brasileira, que realizei na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1966, eu definia o objeto “como uma situação nova, que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades propostas pela arte pós-moderna” (MORAIS, 2006b, p. 195, grifo meu).

De um modo geral, o relato de Frederico Morais nos permite considerar que, do ponto de vista de hoje, “Do corpo à terra” se estrutura como um projeto curatorial de exposição, realizado por um curador independente trabalhando a convite de uma instituição. Nesse sentido, é relevante perceber que, outra vez aqui, Frederico Morais posteriormente designará a sua função e atividade como sendo a de curador.

Além do argumento teórico em torno da questão do objeto ser apresentado como definição conceitual do projeto expositivo, é importante considerar a proposição do crítico ao lançar aos artistas a possibilidade de realização dos trabalhos em área externa

ao invés do espaço expositivo, no espaço de passeio público do parque. Assim, estava novamente estimulando e experimentando a situação de manifestação pública e encontro coletivo em locais abertos e próximos às pessoas, o que já fizera em experiências anteriores, ao menos desde “Arte no aterro”, em 1968.

De fato, ao relacionar as manifestações artísticas em áreas externas a uma estratégia de utilizar o lado de fora da instituição, indo ao encontro das pessoas e da cidade, Frederico Morais retoma algumas de suas experiências pregressas, tanto em relação a eventos como ao fato de atuar junto às práticas artísticas. Em outras palavras, reafirma aqui seus modos de atuação como colaborador e cúmplice dos artistas. Diz ele no já referido texto da exposição comemorativa aos 30 anos de “Do corpo à terra”:

[...] **o conceito de áreas externas como extensão de museus e galerias já fora desenvolvido por mim em pelo menos duas ocasiões: no evento Arte no Aterro — Um Mês de Arte Pública**, em 1968, e na correspondência que mantive com Luciano Gusmão, a propósito da instalação Territórios, que realizou na área externa do Museu de Arte da Pampulha, em equipe com Dilton Araújo e Lotus Lobo. No primeiro caso, o **Aterro do Flamengo** foi considerado **uma extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**.

No segundo caso, uma corda amarrada a uma pedra, localizada no interior do museu, estendia-se até o jardim, funcionando, pois, como uma espécie de cordão umbilical, o que considerei “um belo achado”, na carta que enviei a Luciano, datada de 4 de fevereiro de 1970. E acrescentava: **“Hoje, só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora dos museus e galerias**. Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha, é a montanha que está próxima (MORAIS, 2006b, p. 196, grifo meu).

Ao aproximar a experiência de “Arte no aterro” ao trabalho de Luciano Gusmão, Frederico Morais aponta, a meu ver, algo além do uso e ocupação de espaços urbanos pelas manifestações artísticas, e sobre o que argumentei há pouco: a orientação conceitualista que parcela da produção artística de vanguarda toma à época, influenciando-o enquanto crítico a partir da relação que passa a estabelecer com os trabalhos dessa vertente e seus artistas. Do que se resultará uma atuação que incorpora à crítica novas concepções e práticas, rompendo barreiras entre arte, crítica e público.

Na sequência do mesmo texto, Frederico Morais descreve, também revisando a experiência, o que considera ser os seus aspectos inovadores, lançando sua compreensão

sobre as relações entre crítica e curadoria: “pela primeira vez, um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista [...] A curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista” (MORAIS, 2006b, p. 196), conforme mencionei nas páginas de abertura do primeiro capítulo¹⁰⁸.

Percebo nessa imbricação alegada por ele em “Do corpo à terra” algo bastante inovador no que diz respeito à atuação do crítico *stricto sensu*. Ao propor a categoria “objeto”, Frederico Moraes não estava atuando apenas como um crítico responsável pelas alterações de regulamento, critérios de avaliação e categorias de inscrição e premiação em âmbito de salão. Assim como fizera no IV Salão de Brasília de 1967, estava, em verdade, abrindo espaço para proposições de caráter mais experimental e, assim, estimulando artistas a dar vazão a seus projetos e trabalhos. Também passava da posição do crítico que avalia e julga para a de curador responsável pela concepção de um projeto expositivo no qual trabalha muito próximo à criação e realização das obras.

Ou seja, estava fazendo uma proposição curatorial baseada especialmente em trabalhos inéditos e de duração específica, sendo grande parte deles concebidos pelos artistas em resposta à circunstância da exposição e à especificidade de onde tomava lugar — além do Parque Municipal e a área em frente ao Palácio das Artes, intervenções ocorreriam no Ribeirão Arrudas e na Serra do Curral.

“Do corpo à terra” não se configura portanto como um projeto expositivo de apresentação de trabalhos prontos, vindos por exemplo de uma coleção ou reserva de museu, ou como foram os casos de “Vanguarda brasileira”, de 1966, e “O artista brasileira e a iconografia de massa”, de 1968, exposições que tiveram trabalhos previamente realizados. Além disso, em sua concepção definidora, “Do corpo à terra” é um projeto que agrega uma mostra e uma manifestação coletivas, como dois segmentos interligados que o estruturam: “Objeto e participação” e “Do corpo à terra”, como mencionado ainda do capítulo primeiro deste estudo¹⁰⁹.

Mais uma vez atribuindo-se o papel de curador posteriormente, Frederico Moraes assim reconta em 2008 o seu entendimento sobre a concepção do projeto:

¹⁰⁸ As mencionadas declarações de Frederico Moraes constam nas páginas de nº 45 e 46.

¹⁰⁹ Conforme já descrito na nota de nº 21.

Eu fiz (ou curei, segundo a terminologia atual) duas exposições: uma no Palácio das Artes, que eram esculturas que necessitavam desse espaço, e a outra, no parque, onde os artistas faziam obras e performances. Convidei muitos artistas do Rio, incluindo Hélio. Não tínhamos muito dinheiro, não era como agora: os artistas tinham passagem de ônibus, um hotel duas estrelas e a comida. O evento coincidia com um evento patriótico de Minas que é a data de Tiradentes e era bancado economicamente por empresas de economia mista. Os artistas tinham uma liberdade absoluta em plena ditadura (MORAIS, 2008, s/nº, grifo meu).

Novamente sob o ponto de vista do que hoje poderia ser relacionado ao âmbito da curadoria em artes visuais, podemos considerar que em “Do corpo à terra” artistas realizam trabalhos e proposições no âmbito de um projeto curatorial a convite de uma instituição. Ainda que Frederico Moraes reconheça a restrição de recursos financeiros para o desenvolvimento do trabalhos, entendo que a diretriz curatorial corresponda, em termos conceituais e de projeto, ao que hoje comumente se denomina como comissionamento de obras orientadas às especificidades materiais e simbólicas do sítio.

A passagem ainda merece um olhar mais detalhado no que toca à nossa discussão. Primeiro, pelas menções à data e ao patrocinador. “Do corpo à terra” tem sua realização concomitante às celebrações do feriado de Tiradentes, 21 de abril. É no mínimo curioso se pensarmos que o evento ocorre em meio a festejos cívicos por parte da ditadura militar, que paradoxalmente valia-se de uma data histórica que na verdade simboliza a rebelião de um setor contra o governo instituído — a dos inconfidentes mineiros que conspiram contra a coroa portuguesa¹¹⁰. Por outro lado, o evento tem como patrocinador a Hidrominas, empresa de economia mista responsável pela promoção do turismo em Minas Gerais. Atento ao contexto de repressão e insegurança, e buscando oferecer algum tipo de proteção ou ao menos salvo-conduto aos artistas, Frederico Moraes lança mão de uma estratégia. No texto de 2001, ele assim conta:

Todos os artistas que participaram do evento Do Corpo à Terra receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas, autorizando-os a realizar trabalhos no Parque Municipal. Suprema ironia: esse apoio oficial iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, “foi esta carta que permitiu aos

¹¹⁰ A data remete ao dia da morte do mineiro Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, que ocorreu em 21 de abril de 1792. Um dos líderes da Inconfidência Mineira, ele foi executado e esquartejado. O episódio é representado na emblemática pintura “Tiradentes esquartejado” (1893), de Pedro Américo.

artistas transgredir as regras”. O que, como era de esperar, provocou diversos atritos com a polícia e com funcionários do parque (MORAIS, 2006b, p. 197-198, grifo meu).

De certo modo, a estratégia pode ser entendida pela via da crítica à instituição¹¹¹, considerando que curador e artistas se valeram da anuência e envolvimento das instituições promotoras como modo de garantir alguma possibilidade de livre criação. Mesmo que o agenciamento do gesto não garantisse nem resultasse efetivamente no intento desejado, ainda assim é uma estratégia que deve ser levada em conta enquanto conceito e proposição, bem como os significados que encontram reverberações de ordem simbólica e mesmo poética. Esse é um aspecto que Francisco Bittencourt captura em seu referido texto “Dez anos de experimentação”, de 1981:

Como a firma de publicidade que criou o Salão da Bússola, a entidade do estado de Minas Gerais viu-se a braços, de repente, com algo que ultrapassava de muito sua imaginação, um desafio quase insuportável aos valores “culturais” tradicionais e às belas artes. Entraram esses patrocinadores, a contragosto, para a história da evolução da arte brasileira (BITTENCOURT, 2016b, p. 498).

No conjunto das proposições incentivadas pelo crítico enquanto curador, “Do corpo à terra” propõe novos modos de manifestação da arte, valorizando o encontro, a vivência e a abertura do processo de significação entre artista e público. Em “A geração tranca-ruas”, importante texto publicado logo após o evento, no Jornal do Brasil de 9 de maio de 1970, Francisco Bittencourt fornece uma síntese sobre alguns dos trabalhos:

As propostas foram muitas e seguiram uma linha de pobreza e despojamento quase religiosos. **Lotus Lobo** fez uma plantação de milho; **Umberto Costa Barros** ergueu construções com tijolos e material do Palácio das Artes; **Dilton Araujo** esticou corda em todo o parque e atirou pedras de cal; **Luciano Gusmão** delimitou áreas (espaços) conforme seu uso pelos diversos tipos de público; o americano **Lee Jaffe** executou um trabalho de **Hélio Oiticica**, uma trilha de açúcar na BR-3; **Luiz Alphonsus** queimou uma faixa de 30 metros; **Thereza Simões** carimbou as calçadas com frases em tupi; **Frederico Morais** fez apropriações que chamou de Equações e Homenagens; **Eduardo Ângelo** rasgou papel; **Dileny Campos** apresentou uma paisagem e

¹¹¹ Uso propositadamente crítica à instituição em lugar do termo crítica institucional por ter em conta que este se vincula mais especificamente às práticas de artistas que examinam a instituição-arte, como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green e Martha Rosler. Para uma discussão sobre o tema a partir de textos de época e revisões posteriores, conferir Alexander Alberro e Blake Stimson (2009) e Gerald Raunig e Gene Ray (2009).

uma subpaisagem; **Décio Noviello** explodiu bombas coloridas; **Cildo Meireles** fez fogueira com animais e **Barrio** jogou papel higiênico e trouxe ensanguentadas. Além disso, houve troca de informações entre artistas, exibição de slides e filmes e debates públicos (BITTENCOURT, 2016a, p. 33, grifo meu).

Por certo breve, mas significativa em sua concisão, a sumarização de Francisco Bittencourt indica que no geral as propostas eram perpassadas pelo caráter de efemeridade e precariedade dos materiais em sua realização, situando-se entre a intervenção, o *happening* e a performance, convocando assim a presença do público como testemunha e participante dos acontecimentos artísticos, que apenas restaram como registro e/ou documento. Em uma análise mais recente, Marília Andrés Ribeiro resume: “os artistas trabalharam com propostas conceituais, ambientais, ecológicas, políticas e rituais simbólicos” (2017, p. 144-145).

De fato, metáforas e mensagens políticas perpassam muitos dos trabalhos¹¹². Tanto é que a ênfase nas experimentações também encontra o radicalismo de algumas propostas pela via da denúncia e engajamento. Se por um lado “Do corpo à terra” inova os modelos expositivos e curatoriais no país convidando artistas a realizar trabalhos não perenes e diretamente no espaço urbano em contato com o público, por outro é marcada pela contundência de algumas proposições no contexto de prisões, exílios, torturas e desaparecimentos de perseguidos pelo regime ditatorial. Nesse sentido, destacam-se dois trabalhos hoje históricos de Artur Barrio e Cildo Meireles¹¹³.

Em “Situação.T/ T1.”, Artur Barrio despejou nas margens do Ribeirão Arrudas, que corta grande parte de Belo Horizonte, suas “Trouxas ensanguentadas”, os panos embrulhando detritos, ossos e carne de animais. O cenário foi encontrado na manhã do dia seguinte por curiosos que começaram a se aglomerar, atraindo a imprensa e a polícia diante do que parecia ser a desova malsucedida de cadáveres mutilados. Ao realizar o trabalho de forma anônima e escusa, Barrio burlava a censura e os meios repressores com um gesto de contrainformação que dava visibilidade

¹¹² Uma análise do conjunto de proposições e trabalhos realizados em “Do corpo à terra” escaparia ao horizonte e enfoque que aqui se quer. Para uma revisão com descrições, comentários e imagens das obras, conferir Frederico Moraes (1975, 2001, 2013), Marília Andrés Ribeiro (1997, 2017), Paulo Reis (2005) e Tamara Silva Chagas (2012), além do catálogo “Neovanguardas” (2008).

¹¹³ Uma análise mais detida sobre os dois trabalhos pode ser encontrada na tese de Artur Freitas (2007).

ao ruído. No caso, aos sumiços e assassinatos por parte da ditadura. Nas palavras da pesquisadora Ligia Canongia, embora artistas como Hélio Oiticica já houvessem realizado experiências marginais, “nada acontecera que fosse semelhante ao radicalismo das obras de Barrio” naquele período (CANONGIA, 2002, p. 195).

Cildo Meireles também realizou uma potente ação de contestação política. Em “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, o artista fixou uma estaca, amarrou nela dez galinhas vivas, jogou gasolina e ateou fogo diante do público. Com a violência do ato radical, realizou uma das mais contundentes críticas do meio das artes visuais às torturas e mortes pela ditadura.

“Do corpo à terra” tem também seu manifesto — ou texto curatorial, como entendo — assinado por Frederico Morais. Não houve catálogo da exposição. O texto foi mimeografado para distribuição, além de ter sido publicado pelo jornal Estado de Minas. Também foram entregues volantes nas ruas aos transeuntes.

Intitulado “Manifesto Do corpo à terra”, o texto condensa uma série de questões sobre as quais Frederico Morais vinha teorizando e se posicionando em anos imediatamente anteriores. Relaciona a criação à liberdade, argumenta sobre a arte ser necessidade vital do homem, aponta para a sua dimensão coletiva, assinala que todos somos criadores e afirma que é na rua que se dão as experiências fundamentais (MORAIS, 1970c). Ao longo dessas reflexões, todas relacionando arte e vida, o tom de manifesto do texto encontra uma chave poética a partir da escrita.

Destaco o trecho em que Frederico Morais se refere mais direta e explicitamente à concepção do projeto expositivo — e curatorial, conforme entendo. E no qual fica mais uma vez evidenciado o ideário já manifestado em outras ações anteriores, quanto à defesa da saída da arte às ruas e do encontro coletivo em espaços públicos. Ele escreve:

É tarefa deste Palácio das Artes (verdadeiramente um Museu de arte): mais que acervo, mais que prédio, o Museu de arte é uma ação criadora — um propositos de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu leva à rua suas atividades “museológicas”, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão, ou será apenas um trambolho. **Expor unicamente é tarefa estática — se bem que ainda útil** quando se trata de mostrar retrospectivas, mostras-temas ou propostas. Atuando sem limites geográficos

— a manifestação “Arte no Parque” é certamente o esboço de uma ação bem mais ampla — o objetivo do Museu é tornar-se invisível pelo excesso de sua presença. Plano-piloto da futura cidade lúdica, **o Museu deve ser cada vez mais um laboratório de experiências**, campo de provas visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de seu instinto lúdico (MORAIS, 1970c, s/nº, grifo meu).

Como se nota, fica evidenciada a defesa pela ênfase experimental da arte, endereçando-a para além dos limites físicos da instituição-arte. Em sequência ao texto, a questão do objeto reaparece, agora em sentido retrospectivo de contextualização e análise. Mas talvez a percepção mais original de Frederico Moraes em “Manifesto Do corpo à terra” seja sobre a presença e os usos que o corpo adquire nas linguagens artísticas contemporâneas, compreensão que também encontro na mencionada tese de Paulo Reis (2005). Como argumentei em outra ocasião (DALCOL, 2018), não se trata mais de um corpo segundo a experiência sensorial da participação do espectador decorrente das conquistas do neoconcretismo, mas de um corpo de significação mais atritiva, violenta, subversiva e mesmo radical e anárquica, em um momento em que o corpo era reprimido, censurado, perseguido e torturado, colocando-se na linha de frente do embate contra o autoritarismo e a violência de estado.

Essa passagem para um corpo mais politizado vai ao encontro do que Frederico Moraes havia escrito com maior aprofundamento um pouco antes dos eventos em Belo Horizonte, no mesmo 1970. Trata-se de um texto publicado na revista Vozes em que desenvolve uma leitura então inovadora sobre o corpo enquanto território de experimentação artística. Intitulado “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, o ensaio é articulado como um retrospecto avaliativo da produção artística brasileira dos anos anteriores. Ao comentar as experiências de Hélio Oiticica e Lygia Clark, Frederico Moraes assim pontua a importância assumida pelo corpo:

O uso do próprio corpo. Em Oiticica, como em Lygia Clark, o que se vê é a nostalgia do corpo, um retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular. [...] **Em ambos artistas brasileiros, a «obra» é frequentemente o corpo («a casa é o corpo»), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva.** À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo (MORAIS, 1970c, p. 58, grifo meu).

“Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” acaba por se constituir como um ensaio teórico no qual Frederico Morais evidencia sua faceta de crítico militante ao desenvolver conceitos como *contra-arte*, *arte de guerrilha* e *artista guerrilheiro*. Começa afirmando que “o artista é um inventor, realiza ideias”, que “obra é hoje um conceito estourado”, uma vez que a arte, “deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto (...), não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo”. Assim, “o artista não é mais o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência” (MORAIS, 1970c, p. 45-46).

Em seguida, desenvolve uma genealogia que envolve história da arte e acontecimentos no Brasil dos anos 1960, alguns já mencionados aqui, propondo uma analogia entre arte e guerrilha em suas táticas de imprevisibilidade, surpresa, improviso e precariedade. A tantas do texto, lança a ideia de uma arte de guerrilha em oposição não só às forças dominantes, mas também às convenções hegemônicas da arte:

O **artista**, hoje, é uma espécie de **guerrilheiro**. A arte uma forma de **emboscada**. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante.

Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da **guerrilha artística**, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do **artista-guerrilheiro** é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (MORAIS, 1970b, p. 49, grifo meu).

As metáforas que empresta às noções de *guerrilha artística* e *artista-guerrilheiro* se vinculam ao espírito de contestação geral à época¹¹⁴, na esteira dos

¹¹⁴ Pela mobilização do termo guerrilha, o texto ainda se relaciona a outros do período, desde a cartilha “Minimanual do guerrilheiro urbano” (de 1969/70), do guerrilheiro brasileiro Carlos Marighella; até manifestos teóricos como “Arte Povera: Notes for a Guerrilla War” (de 1967), do italiano Germano Celant; “Teoria da guerrilha artística” (de 1967), do brasileiro Décio Pignatari — este referido por Frederico Morais como homenageado em “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”; e “Guerrilha cultural?” (de 1968), do argentino Julio Le Parc.

movimentos contestatórios dos anos 1960. Ao mesmo tempo, alinham-se ao sentido de imprevisibilidade assumida pela própria pesquisa artística, a exemplo dos trabalhos e das proposições estimulados em “Do corpo à terra”.

No parágrafo seguinte, Frederico Morais estende a noção de guerrilha artística à troca de posições que já avengei anteriormente, entre artista, crítico e público. Interessante notar outro aspecto já mencionado, que diz respeito ao questionamento do estatuto convencional da crítica. A meu ver, a emboscada a que ele se refere é também aquela que a nova produção artística cria para a própria crítica, a que opera com critérios e valores estabelecidos *a priori*.

Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. **O crítico, por exemplo, julgava,** ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom, aquilo ruim, isto é válido aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto estabelecia sanções e regras estéticas (éticas).

Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador. Porque não sendo mais ele o autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. **O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa** (MORAIS, 1970b, p. 49-51, grifo meu).

Portanto, para Frederico Morais o artista não seria mais um autor de obras, mas um propositor de situações ou um apropriador de objetos. É interessante observar que, ao alinhar arte e ação de guerrilha, ele desenvolve a noção de *contra-arte* aproximando-a dos sentidos de anti-arte e anti-história que localiza desde os dadás, os futuristas e os construtivistas, até encontrar as vanguardas brasileiras dos anos 1950 e 60 e os jovens artistas recém-egressos do Salão da Bússola. Escreve o crítico:

Existe, porém, uma **história guerrilheira**, subterrânea, imprevista, que não se anuncia nem se deixa cristalizar. Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, está surgindo uma coluna central, saída da selva de ismos, a da **contra-história**. Está constituída de obras inacabadas, inconclusas, de projetos, do que foi apenas ideia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. Projuntos. **A contra-história deságua seu lodo na arte pós-moderna**, acumula entulhos no terreno baldio da **arte guerrilheira**, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores (MORAIS, 1970b, p. 51, grifo meu).

Embora empreste a essa narrativa uma orientação de etapas sucessivas e evolutivas rumo a um futuro revolucionário, deve-se reconhecer que o empenho em recusar os cânones e convenções é acompanhado de um posicionamento crítico de oposição e enfrentamento frente à realidade. Trata-se de um ambiente de contrariedade às convenções e instituições artísticas no contexto repressor da ditadura militar, somada à revolta contra a dominação imperialista e sua responsabilidade pela condição subalterna e subdesenvolvida de países periféricos como da América Latina.

Ao afirmar que a arte que importa é a *anti-arte*, Frederico Morais relaciona o sentido de guerrilha ao encaminhamento que toma a produção vanguardista que ele à época acompanha enquanto crítico e jurado: “Arte e contestação desenvolvem-se no mesmo plano: ações rápidas, imprevistas, ambas semelhantes à guerrilha. Dentro e fora dos museus e salões o artista de vanguarda é um guerrilheiro. *Avant-garde*, aliás, é um termo de guerra (se bem que de guerra convencional)” (MORAIS, 1970b, p. 56).

Ao final, “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” se encerra também em tom de manifesto, argumentando ao mesmo tempo sobre um chamamento e uma previsão: a de que o terceiro mundo se coloca contra a arte afluyente, em um posicionamento que é também de contestação, valendo-se da própria condição subalterna e subdesenvolvida como recurso e estratégia. Escreve Frederico Morais:

A contestação da arte afluyente deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso. É preciso queimar a etapa da arte afluyente, aproveitando o que ela deixou de bom e integrando os valores positivos das nações que ainda não deram o salto da nova arte. O corpo contra a máquina.

No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza. Não fazer nenhum tabu dos novos materiais e instrumentos, nem se deixar assustar. Sobretudo evitar confrontos artesanais (tecnológicos), por razões óbvias. **Sempre estaremos em posição de inferioridade.** O que importa, não custa repetir, é a idéia, a proposta. Se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo, e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a inteligência (MORAIS, 1970b, p. 59, grifo meu).

Há um inegável sentido de militância, em defesa de uma arte que não seja mera cópia ou reprodução de influências externas. Por certo, os diversos “contra” que Frederico Moraes emprega ao longo do texto estabelecem forte relação com os movimentos de contracultura do período. Esse sentido fica reforçado na mencionada entrevista concedida a Francisco Bittencourt no *Jornal do Brasil* logo após “Do corpo a terra”. Perguntado se a vanguarda atual quer ser histórica, Frederico Moraes explica:

O que chamei, em artigos, de **contra-arte**, obviamente, **tem sua contrapartida numa contracultura e numa contra-história. Uma arte e uma história marginais**, que não se construíram com ismos, estilos, que não se deixaram cristalizar em fórmulas para consumo doméstico nos manuais escolares. Vanguarda não é atualização dos materiais, não é a arte tecnológica e coisas tais. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É transformação permanente. É o precário como norma, a luta como processo de vida (BITTENCOURT, 2016a, p. 36, grifo meu).

Esse sentido de precariedade também colabora para a formulação da ideia de uma *arte pobre* que ele relaciona aos hippies e guerrilheiros. Um arte pobre que, em suas palavras, “cresce na Europa e nos Estados Unidos com a mesma força dos movimentos de contestação, e que tem no Brasil alguns de seus mais importantes participantes (Lygia Clark e Hélio Oiticica são, indiscutivelmente, dois pioneiros internacionais)” (MORAIS, 1970b, p. 57). O argumento é que a tecnologia reforça o privilégio dos materiais nobres, recolocando a questão do durável. Ao contrário dessa arte tecnológica do primeiro mundo, a arte pobre, “tropical subdesenvolvida, brasileira”, mostra que a realização do trabalho de arte está na ideia e não nos materiais.

Enquanto europeus e norte-americanos usam “computers” e raios “laser”, nós brasileiros (Oiticica, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara etc.) **trabalhamos com terra, areia, borra de café, papelão de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedras, restos, enfim, com detritos da sociedade consumista.**

A arte pobre e a conceitual aproximam-se, assim, da “estética do lixo”, herdeira da arte dos detritos (Merz) de Kurt Schwitters que empilhou entulhos fazendo a sua famosa “Merzbau” e usou tudo o que achava na rua para realizar seus quadros (rótulos, arruelas, madeira, pano, estopa, papéis) e poemas (afinal, detritos eram, também, as palavras soltas recolhidas aqui e ali no aleatório dos jornais, dos anúncios, dos rótulos), da arte precária dos neo-Dadas, como Burri, dos *happenings* realizados por Cage, Kaprow, Warhol e Lebel nas ruas, oficinas, cemitérios de automóveis, borracheiros. Nada de

materiais nobres e belos, nada além do acontecimento, do conceito (MORAIS, 1970b, p. 57, grifo meu).

Como se nota, em torno da argumentação sobre uma *arte pobre*, que prioriza a ideia e a proposição em detrimento do material, Frederico Morais estabelece uma relação que aqui interessa e já antes aventada: a arte conceitual, como ele mesmo deixa exposto. Também empresta um inegável sentido político com a orientação e posicionamento em contrariedade à chamada *arte afluyente*.

Interessante ainda notar que sua teorização se aproxima da produção que Germano Celant denominara em 1969 como *arte povera*¹¹⁵, vertente da arte italiana que também se caracterizou pelo uso de materiais precários — e pobres — no contexto vanguardista. Celant, vale frisar o que há pouco foi mencionado em uma nota de rodapé, também havia empregado a expressão *arte de guerrilha* para designar a *arte povera*, como deixa claro em “Arte Povera: Notes for a Guerrilla War”, de 1967. Em seu manifesto, Germano Celant escreve: “Abandonando as fileiras dos explorados, o artista se transforma em guerrilheiro; a mobilidade o torna capaz de escolher sua posição na batalha e atacar de surpresa, não o contrário” (CELANT, 1969).

Julguei importante dedicar uma análise com algum detalhe a “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” porque este texto, ao que aqui interessa, é fundamental na teorização que Frederico Morais desenvolve, também dando ênfase à discussão do próprio estatuto da crítica. Isso já deve ter ficado indicado em alguns dos trechos acima citados, quando comentei sobre a troca de posições que ele propõe entre artista, crítico e público nos termos da *arte de guerrilha* e da *contra-arte*.

Nesse sentido, há outro trecho igualmente importante para o avanço da discussão, aquele que Frederico Morais diz, em tom assumidamente sentencioso: “Não há mais obra. Não é possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico” (MORAIS, 1970a, p. 49).

¹¹⁵ Movimento que teve lugar desde a Itália, entre fim dos anos 1960 e começo dos 1970, a arte povera reuniu artistas como Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio. A expressão foi criada pelo crítico e curador italiano Germano Celant.

Nesse período, Frederico Morais está escrevendo diversos textos a respeito do que denomina *nova crítica*, dentre alguns os já citados até aqui. Um exemplo é “Crítica e críticos”, publicado na revista GAM – Galeria de Arte Moderna, em 1970, no qual afirma a sua busca por uma crítica que fosse ela mesma criadora, que partisse desde dentro da arte, em parceria com os artistas:

[...] como dizia recentemente em um debate público Mário Pedrosa, os críticos não conseguem, com seus critérios caducos, acompanhar o processo da arte atual. O panorama atual parece ser o seguinte: de um lado temos a crítica judicativa, firmando critérios, de outro, **a nova crítica, abrindo o processo, buscando fazer da crítica, um ato criador** (MORAIS, 1970a, s/nº, grifo meu).

No empenho em propor uma renovação da crítica, com o intuito de atualizar sua função e torná-la mais apta ao diálogo com a arte contemporânea dos anos 1960, Frederico Morais questiona a crítica de arte interessada apenas no essencialismo da ideia de arte, nos critérios universais e atemporais de julgamento, e nos aspectos formais da obra. Essa orientação da crítica era vista por muitos artistas brasileiros à época como um elemento conservador e censor da liberdade criativa.

Em 1975, Frederico Morais lança um livro reunindo e aprofundando suas reflexões em anos anteriores sobre a situação da produção artística de vanguarda e também da atividade crítica. Também sistematiza a sua *nova crítica*, ao longo de um texto que agrega trechos de outros publicados antes. Já no título do livro, “Artes plásticas: a hora da crise atual”, indica que sua abordagem parte da constatação de um cenário de crise. A seu ver, trata-se de uma dupla-crise: crise da compreensão da obra de arte e, por extensão, da crítica de arte.

Frederico Morais tem em conta não só as novas práticas e estratégias artísticas, a partir dos desdobramentos do neoconcretismo e da manifestação das vertentes conceitualistas, que a seu ver demandavam uma revisão da abordagem crítica, mas também a neutralização do exercício da liberdade criadora e de expressão no contexto de censura, repressão e violência perpetrado pela ditadura militar no Brasil. Além disso, discute o papel de maior peso assumido pelo mercado na determinação dos valores artísticos e nos processos decisórios de reconhecimento, inserção e legitimação dos artistas, em um sistema da arte cada vez mais profissionalizado e institucionalizado.

Um trecho da introdução do livro dá uma boa medida de seu empenho, explicitando sua insurgência contra o caráter meramente judicativo da crítica:

Como crítico, confesso que estou muito pouco interessado em julgar obras de arte, ou por outra, não quero exercer uma crítica judicativa e autoritária. Pelo contrário, quero envolver-me no processo criador do artista e só depois, ou como resultado, revelar em cada obra sua, os múltiplos sentidos, sua trama e/ou rede de significados. Não julgar para fechar, mas participar para abrir novas possibilidades. As belas-artes tinham seu correlato na “bela crítica”. O fiador da arte-pela-arte era o crítico-juiz, condenando tudo o que não estava conforme seus critérios aprioristicamente criados e hoje caducos. A bela-crítica vive de dedo em riste, daí seu êxito atual. Arte nova exige uma crítica nova (MORAIS, 1975, p. 9-10, grifo meu).

O que aqui está dito se relaciona ao que ele já havia argumentado no texto sobre a polêmica de “O porco”, de Nelson Leirner. Refiro-me ao sentido de uma crítica aberta e interessada na proposição artística e nas questões que apresenta.

Nas páginas seguintes, Frederico Moraes avança em seu argumento, apontando que a revisão da crítica corresponde a uma necessidade trazida pelos encaminhamentos da produção recente. Escreve que as pesquisas atuais no campo da arte estão a exigir um reexame das teorias artísticas e mesmo uma revisão do método crítico: “No plano da realização, o que se verifica é uma evolução rapidíssima de uma arte meramente visual (plástica) para a táctil-visual” (MORAIS, 1975, p. 13). Alguns parágrafos adiante, passa da crise da obra à crise da crítica de arte, afirmando:

À crítica cabe reconhecer as novas funções da arte, não se limitando ao julgamento acadêmico dos chamados “valores plásticos”. Analisar o tipo de problema proposto e a maneira como foi solucionado, ou, ainda, captar e revelar o pensamento que percorre toda a obra. Não se pode mais aceitar a arte como mero prazer visual, a provocar êxtases místicos ou vãs satisfações masturbatórias” (MORAIS, 1975, p. 13-14, grifo meu).

Frederico Moraes aponta uma crise na crítica vigente pelo fato de operar com critérios fixados *a priori* e externamente ao trabalho artístico, no que identifica uma espécie de despotismo do crítico concentrado apenas na análise das qualidades formais da obra e que impunha sua escrita sobre a fala do artista e o papel do espectador no processo criativo. Recusa essa tradição crítica por considerá-la autoritária na atribuição de uma hierarquia de valores absolutos e imutáveis. Em lugar, defende uma crítica

aberta ao diálogo e que busque a multiplicidade e o transitório, aceitando a relatividade e a obsolescência de valores, uma vez que “quanto menos judicativa e parcial, mais criadora é a crítica de arte” (MORAIS, 1975, p. 48).

Assim, é pelo viés de confrontação ao estatuto da crítica que Frederico Morais delinea o que chama de *nova crítica*. Cito um trecho que considero basilar do que venho tentando argumentar até aqui:

Inúmeras vezes, no calor dos debates travados com outros componentes de júris em salões de arte, afirmei que a arte é por excelência contradição e o papel do crítico devia ser o de agravar estas contradições.

[...] **sempre fui um crítico engajado — e para mim a crítica é militância, envolvimento total. Toda boa crítica é parcial, tem seu *parti pris*, pois ela é também uma visão de mundo.** Assim pensava Baudelaire, um dos pioneiros da crítica moderna. Como hoje pensam Ragon, Argan, Pedrosa ou Barthes. **O crítico, ao se deixar envolver pela obra, objeto de sua reflexão, acaba por se tornar um parceiro do artista,** ou um comparsa, à medida que ele acrescenta novos significados. E que nunca são definitivos. [...] E aprofundando na criação alheia, **vai ele próprio tornando-se um criador. Um artista** (MORAIS, 1975, p. 52, grifo meu).

Assim, ao ser colocada em oposição às convenções hegemônicas da arte, a *nova crítica* encontraria seu fundamento na abertura oferecida pelo próprio ato criador. Sob essa perspectiva, o artista propõe com sua obra apenas uma estrutura inicial, cuja ativação depende da vontade de participação do crítico e do espectador, vistos como participantes, constituindo-se, portanto, também como cocriadores.

Interessante notar que Frederico Morais relaciona a sua postura engajada e militante à de outros críticos por ele nomeados no trecho acima — Michel Ragon, Giulio Carlo Argan, Mario Pedrosa e Roland Barthes. Em seus textos também faz ainda referências, seja favoráveis ou contrárias, a nomes da crítica francesa como Pierre Restany e da crítica latino-americana como Jorge Romero Brest, Marta Traba e Néstor García Canclini. Aqui, deve ser observada uma constatada não menção a importantes nomes da crítica àquele momento, como os norte-americanos Clement Greenberg e Harold Rosenberg, do que se pode depreender que não eram referências suas — seja em concordância ou discordância. O mesmo deve ser observado em relação a um crítico como Leo Steinberg, que na virada para os anos 1970 escreve textos criticando

duramente o formalismo, a exemplo de “Outros critérios”, apresentado como comunicação em 1969 e publicado em 1972.

Posto isso, percebo que Frederico Morais se relaciona mais propriamente com a chamada crítica militante, nos termos com que Giulio Carlo Argan a denomina a partir de Charles Baudelaire, lembrando que para este a crítica “deve ser ‘parcial, apaixonada, política’, feita de um ponto de vista ‘exclusivo’, mas de modo a abrir ‘os mais largos horizontes’” (*apud* ARGAN, 1988, p. 136). De fato, Charles Baudelaire é uma das diversas menções a críticos e seus postulados na sistematização da *nova crítica* por Frederico Morais, além das citações a Mário Pedrosa, Lionello Venturi, John Dewey e do próprio Argan (MORAIS, 1975, p. 44-50). Mas é Roland Barthes e sua teoria que têm maior presença na teorização de Frederico Morais em sua *nova crítica*.

Entre 1963 e 1966, Barthes publica uma série de ensaios discutindo a crítica literária a partir do sentido de criação, reunidos no livro “Crítica e verdade”. Afirma que cabe à crítica descobrir validades e não verdades; que sua função não é descobrir algo escondido, mas cobrir esse algo; e que a ideia de deciframento deve dar lugar à de reconstituição. Claramente alinhado às teorias pós-estruturalistas, o teórico francês também argumenta sobre o que chama de nova crítica, delegando a ela não a função de traduzir, mas de engendrar os sentidos da obra, os quais ajuda a duplicar e intensificar (BARTHES, 1970). Seus apontamentos encontram tremenda ressonância na *nova crítica* de Frederico Morais, alguns em forma de supracitação:

[...] a crítica [...] é uma atividade transformadora, criadora de simulacros, uma “atividade estrutural”, no dizer de Barthes “toda crítica da obra é crítica de si mesma. Não é uma tábua de resultados ou um campo de julgamento, mas essencialmente atos intelectuais perfeitamente engajados na existência histórica e subjetiva de quem a exerce. Não pretende explicar o texto, prefere explicitá-lo”. Vale dizer, abri-lo e não fechá-lo. **Criar um novo texto. O crítico passa à condição de artista** (MORAIS, 1975, p. 49, grifo meu).

A meu ver, essa dimensão criadora da crítica nos termos de Frederico Morais encontra eco em outro autor, ainda que não citado por ele: Walter Benjamin. Antes, mencionei o filósofo alemão quanto à sua formulação das exigências revolucionárias de politização da arte, relacionando-as às questões entre arte e política que envolvem a atuação de Frederico Morais. Agora, penso em outro Benjamin, o de “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão”. Nesse estudo, sua tese de doutorado, Walter

Benjamin convoca a teoria romântica da reflexão enquanto desdobramento infinito de modo a definir a obra de arte não como objeto, mas como um *medium*; e a crítica, como a reflexão no *medium da arte*. A correspondência que identifiquei com Frederico Morais também se daria na medida em que o filósofo argumenta não ser nem a obra nem a crítica conclusivas, mas marcadas pela “incompletude da infalibilidade” (BENJAMIN, 2011, p. 60). Nas suas palavras:

A tarefa da crítica de arte é o conhecimento no medium-de-reflexão da arte. [...] **Crítica é então como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma.** [...] Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra (BENJAMIN, 2011, p. 74, grifo meu).

Assim como Frederico Morais com sua *nova crítica*, Walter Benjamin lançou mão do conceito de *medium-de-reflexão* com o intuito de revitalizar a crítica de arte de sua época. Embora não explicitado por Benjamin, percebo no trecho acima também um sentido de crítica enquanto criação — ou no sentido de uma obra de reflexão.

Na sua defesa pela urgência de uma atualização da crítica, Frederico Morais aproxima-a do ato criador, como já argumentei, colocando-se nessa posição não apenas como crítico e teórico ou mesmo curador, mas como artista. Nesse movimento, passa a atuar criativa e poeticamente, realizando crítica textual, mas também criando exposições e trabalhos de arte como comentários críticos sobre projetos e ações de artistas. Na entrevista de 2008, Frederico Morais revisaria essa sua orientação, mais uma vez entendendo-a como curadoria:

A idéia era que a crítica não é só texto. Era uma crítica aberta que poderia continuar com outros textos e outras exposições. [...]

A curadoria (termo que nessa época não se usava) deve ser para mim uma extensão da tarefa crítica-criativa, deve ter características semelhantes a uma obra de arte com uma leitura visual que deve ser tão sedutora como a mesma obra de arte. [...]

Eu me comportava como artista tentando mergulhar no processo criador, o que enriqueceu meu trabalho de crítico. A partir daí, fiz algumas intervenções audiovisuais e o meu primeiro trabalho foi como comentário crítico-visual à exposição Agnus Dei (MORAIS, 2008, s/nº, grifo meu).

Essa formulação passou da teoria à prática em propostas realizadas por Frederico Morais que o levaram a constituir um campo crítico e ao mesmo tempo de criação, seja em ações-propositivas e exposições-comentário, seja na realização de audiovisuais. Entre os que constituem interesse para esta tese, um dos projetos mais emblemáticos é o já convocado “Do corpo à terra”, de 1970. Na análise da proposição expositiva em páginas anteriores, assinalo que entendo que Frederico Morais alcançou a curadoria enquanto extensão de sua atividade e reflexão crítica, sendo que este desdobramento também o levou à criação e proposição artística em si.

Quando ele afirma, no texto de 2001, que “pela primeira vez um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista” (MORAIS, 2006b, p. 196), está se referindo a “Quinze lições sobre arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações”, uma proposição artística que realizou em “Do corpo à terra”. Distribuído na área aberta do parque, o trabalho consistiu em uma articulação de 15 fotografias do espaço urbano de Belo Horizonte, acompanhadas de comentários do crítico-criador em referência à arte, à história da arte e a artistas, entre os quais André Breton, Marcel Duchamp, Kazimir Malevich e Piet Mondrian¹¹⁶. As 15 composições foram instaladas em formato de placas em diversos locais do Parque Municipal de Belo Horizonte, onde a manifestação “Do corpo à terra” teve lugar.

Revisitando a experiência na entrevista de 2013, relaciona a proposta à metodologia que empregava em suas aulas:

¹¹⁶ Os textos das 15 placas são os seguintes: 1. ARQUEOLOGIA DO URBANO – escavar o futuro; 2. ARTE CINÉTICA: “não é o que se move, mas a consciência da instabilidade do real”; 3. A ARTE NÃO DEIXA TRAÇOS; 4. HOMENAGEM A BACHELARD: “imaginar é sempre maior que viver”. Imagino, logo, existo; 5. HOMENAGEM A BRANCUSI – coluna infinita; 6. “KITSCH” = RESÍDUO DA ARTE = Arte – resíduo de “kitsch”; 7. ARTE TOTAL = inespecificidade de todas as artes; 8. HOMENAGEM A BRETON – Desarrumar o cotidiano com a “fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho”, com a “missão de retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem”; 9. HOMENAGEM A DUCHAMP – “O homem sério nada coloca em questão. Por isso ele é perigoso. É natural que se faça tirano”. “A inconseqüência é a fonte de tolerância”; 10. HOMENAGEM A SCHWITTERS – estética do lixo e do precário; 11. ARTE = TENSIONAR O AMBIENTE. Tensionar o ambiente – treinar a percepção. Arte = exercícios perceptivos; 12. CONTRA-ARTE/CONTRA-NATUREZA – Onde a arte? Onde a natureza?; 13. HOMENAGEM A MALEVITCH: “o mundo branco da ausência dos objetos”; 14. HOMENAGEM A TIRADENTES: “Arte = liberdade”: inscrição na parede externa do MAM do Rio; e 15. HOMENAGEM A MONDRIAN: quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida é a vida da arte. Arte = vida.

“Quinze lições sobre arte e história da arte” foi outra novidade do evento, não só por estarem as fotos na rua, mas, também, porque **nele o curador, que é um crítico de arte, participa como artista**. Foi o **primeiro trabalho que realizei como artista**, mesmo tratando de temas da história da arte. De certa maneira, **foi um desdobramento de minhas aulas de história da arte**, nas quais, como relatei anteriormente, levava meus alunos para supermercados, praias ou áreas industriais para, mediante confrontos, analisar movimentos artísticos como a *pop art*, a *minimal art* e a *earth art*. Trazer a história da arte para o nosso cotidiano, para a rua. Passar do texto à imagem (MORAIS, 2013, p. 351, grifo meu).

Como já argumentei antes, entendo que é ao se valer das possibilidades das estratégias conceituais aplicadas à prática da crítica de arte — neste caso os procedimentos de citação e apropriação e a articulação entre imagem e texto — que Frederico Morais desenvolve “Quinze lições sobre arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações”. A proposição apresentada resultou também no audiovisual com o mesmo título, composto por 33 diapositivos em cores que registram o seu processo de realização e apresentação em “Do corpo à terra”¹¹⁷.

Se os primeiros audiovisuais do crítico-criador Frederico Morais se inscrevem no escopo de suas proposições dentro da *nova crítica*, constituindo-se como comentários críticos que partem dos trabalhos de outros artistas¹¹⁸, logo a seguir ganham autonomia como trabalhos. Ao longo da década de 1970, Frederico Morais teria uma extensa incursão pelos audiovisuais, apresentando-os em exposições, ao mesmo tempo em que manteria paralelamente sua atuação crítica escrevendo em jornais e organizando exposições.

Em 1973, no texto intitulado “Frederico Morais: Audiovisuais”, o crítico Mário Schenberg escreve sobre essa confluência entre crítica e criação. Destaca o engajamento do colega pela arte de vanguarda e a sua “influência considerável sobre os jovens ligados às várias tendências da arte conceitual”. Nas palavras de Mário Schenberg:

¹¹⁷ Para uma descrição detalhada dos dois trabalhos, conferir a dissertação de Tamara Silva Chagas (2012, p. 117-122), que os pesquisou no acervo do Museu de Arte da Pampulha. Em seu estudo, a pesquisadora lembra que o audiovisual seria premiado no II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte.

¹¹⁸ São os casos de audiovisuais realizados também em 1970, como “Memórias da paisagem”, sobre trabalhos de Luís Paulo Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser apresentados no MAM-Rio, e “O pão e o sangue de cada um”, em que comenta um trabalho de Artur Barrio. Conferir Frederico Morais (1975) e Marília Andrés Ribeiro (1997).

A razão mais profunda do “*engagement*” de Frederico foi revelada posteriormente, quando se manifestaram as suas notáveis qualidades de artista criador nos seus audiovisuais. **Esse novo desenvolvimento da sua personalidade fez também com que se despisse de um intelectualismo anterior, substituído por uma vivência mais profunda e visceral dos problemas fundamentais da nossa época e do seu reflexo na arte.**

A realização dos audiovisuais conduziu a uma interação muito benéfica entre a atividade crítica de Frederico Morais e o seu desenvolvimento artístico, permitindo um equilíbrio dinâmico e dialético entre as suas qualidades intelectuais e intuitivas. Hoje ele adquiriu uma admirável compreensão das afinidades profundas que podem existir entre manifestações artísticas muito diferentes quanto à sua forma e à sua linguagem, por vezes até maiores do que as existentes entre as que empregam a mesma forma de expressão (SCHENBERG, 1973, s/nº, grifo meu).

Também em um texto escrito em 1973 dedicado a Frederico Morais, o já citado “Da crítica militante à criação”, Aracy Amaral argumenta que sua atividade interdisciplinar e militante o situa fora de qualquer conceituação então corrente sobre a função da crítica, sendo o entrosamento entre o crítico, o professor, o organizador e o criador as marcas de sua personalidade atuante, “no sentido de estímulo às artes de vanguarda e mesmo na contestação e tentativa de reformulação do fazer artístico” (1983, p. 195). Nesse mesmo texto — escrito no contexto da exposição “Expoprojeção”¹¹⁹, de 1973, da qual Frederico Morais participa como artista —, Aracy Amaral se refere às facetas de crítico-criador e artista-crítico como extensões do agir do crítico, argumentando que os audiovisuais são a tentativa de uma nova linguagem para a interpretação crítica dos trabalhos de arte. Diz a historiadora da arte:

No caso específico de Frederico Morais, ele passou não apenas a interpretar por escrito as manifestações que vê à sua volta, como a estimulá-las, a ele próprio realizar propostas. Essa sua posição já o vemos tomando, como receptor e projetista de situações, seja de forma altamente estimulante no meio artístico do Rio, seja em Belo Horizonte, onde organizou e participou da manifestação “Do corpo à terra”, em 1970 (AMARAL, 1983, p. 195).

¹¹⁹ Com organização de Aracy Amaral, a mostra “Expoprojeção” foi realizada em junho de 1973, na sede do GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais). A exposição apresentou trabalhos em novas mídias, destacando audiovisuais com slides, filmes em super-8 e 16 mm, além de obras sonoras. Esta exposição é considerada a primeira iniciativa curatorial a reunir esta produção então ainda desconhecida no país. Entre os artistas participantes, estavam nomes como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Pignatari, Antonio Dias, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Manuel, Artur Barrio, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Luis Alphonsus, Claudio Tozzi, Iole de Freitas, Mario Cravo Neto e Marcelo Nietsche.

Além da realização de “Quinze lições sobre arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações” no contexto da manifestação “Do corpo à terra”, a segunda ação que aqui nos interessa — por, a meu ver, se configurar como curadoria enquanto extensão da crítica — é a exposição “A nova crítica”, em 18 de julho de 1970. E assim reencontramos a abertura deste capítulo.

Como já dito lá, a mostra deu sequência a três exposições de uma série intitulada “Agnus dei” e ocorridas imediatamente antes na Petite Galerie do Rio. Ao invés de escrever uma crítica textual sobre as mostras e os trabalhos dos artistas, Frederico Morais resolveu fazer o seu comentário em forma mesmo de exposição.

Em sua individual, Thereza Simões apresentara uma proposição com telas totalmente brancas, acompanhadas de títulos que aludiam a situações a que teriam sido submetidas antes de irem à galeria. Uma das telas fora instalada na Estação Central do Brasil, retornando praticamente intacta. A artista também entrevistou com os seus carimbos no ambiente da exposição, marcando as paredes com palavras.

Em sua exposição-comentário “A nova crítica”, Frederico Morais se apropria dos carimbos de Thereza Simões, escrevendo frases como “Brasileiros, retornem”, com a proposta de que fossem usados para correspondências com destino ao exterior, em nítida alusão ao slogan da ditadura “Brasil, ame-o ou deixe-o” e aos que estavam exilados fora do país. Também aborda as telas em branco da artista, decidindo levá-las a outros lugares para expô-las depois. Na entrevista de 2008 a Gonzalo Aguiar, o crítico detalha sua proposição:

Thereza Simões fez umas telas brancas e uma dessas foi pendurada na Central do Brasil onde passam 6.000 pessoas por dia. A tela voltou totalmente branca, limpinha e eu pensei: alguma coisa está errada. Então, distribuí telas brancas pelos mictórios públicos com uma tinta pilot para que as pessoas fizessem o que quisessem. Uma primeira tela, que estava no bairro da Lapa, que era nesse tempo marginal, foi roubada. Outra, que coloquei num bairro classe média de certo poder aquisitivo e com um núcleo de famílias militares, foi simplesmente pisoteada — uma vez que apareceu o primeiro palavrão. A terceira, que estava no espaço de crítica consentido como Ipanema, não só pintaram toda a tela mas também todo o mictório (MORAIS, 2008, s/nº).

Guilherme Magalhães Vaz havia feito uma proposição ainda mais conceitual que as telas brancas de Thereza Simões. Sua individual consistiu em um documento por ele assinado, afixado na parede da galeria, com o qual propunha a apropriação do público visitante. Em “A nova crítica”, Frederico Morais aborda o trabalho redigindo um segundo documento, com o qual propõe a desapropriação do público antes apropriado pelo artista. Em sua dissertação de mestrado sobre a *nova crítica* em Frederico Morais, a pesquisadora Tamara Silva Chagas cita o conteúdo do documento:

Eu, Frederico Morais, brasileiro, crítico de arte, criador da Nova Crítica, por este ato, desaproprio todas as pessoas apropriadas radicalmente por Guilherme Magalhães Vaz (por terem lido o comunicado que expôs na Petite Galerie), o objetivo deste ato é fazer com que todos aqueles que foram anteriormente apropriados pelo artista em questão pensem nas pessoas que, no período de sua exposição, permaneceram do lado de fora da galeria. O presente ato de crítica revolucionária é válido para todo o território nacional. Rio de Janeiro, 18 de junho, Era de Aquário, 1970 (MORAIS *apud* CHAGAS, 2012, p. 107)¹²⁰.

Em sua individual, Cildo Meireles apresentara fotografias da ação “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, realizada três meses antes em “Do corpo à terra”, juntamente aos resíduos do poste de madeira incendiado durante a ação com queima das galinhas. Completavam a exposição três garrafas integrantes do seu “Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola”, contendo a frase “Yankees, go home”. Como bem se sabe, o trabalho consiste em interferências nas garrafas do refrigerante em serigrafia com frases impressas em tinta branca, tal qual o rótulo da bebida.

Essas mensagens de crítica à repressão, à censura e ao imperialismo correspondiam a uma estratégia do artista em fazer veicular conteúdos subversivos, na medida em que circulavam com os frascos retornáveis e somente podiam ser melhor percebidas e lidas quando os mesmos eram novamente preenchidos com o líquido escuro do refrigerante para serem devolvidos ao consumo. Ao fim, o ato se configurava duplamente subversivo, uma vez que Cildo Meireles se apropriava também do próprio sistema de circulação de produtos, intervindo a partir de sua lógica mercadológica para criar um circuito de contrainformação. Foi também nessa individual, segundo a

¹²⁰ Segundo a pesquisadora, a fonte é um DVD que consta no acervo do Museu de Arte da Pampulha com o audiovisual de 42 slides realizado por Frederico Morais no contexto das exposições na Petit Galerie.

pesquisadora Claudia Calirman, que pela primeira vez que o artista apresentou o trabalho “Introdução a uma nova crítica”, de 1970, “sua sinistra escultura da cadeira forrada com pregos” (2013, p. 133)¹²¹.

O comentário de Frederico Morais sobre a individual de Cildo Meireles é o aspecto mais contundente, a meu ver, de “A nova crítica”. Em resposta às imagens da queima de galinhas sacrificadas, o crítico apresenta uma sequência de fotografias de um monge vietnamita ateando fogo no próprio corpo em um ato de autoimolação, no momento em que a Guerra do Vietnã simbolizava o imperialismo norte-americano. Essas imagens eram ainda acompanhadas de textos bíblicos: “sobre Abrão e o sacrifício do filho e que tinha nesse tempo dimensão política e religiosa” (MORAIS, 2008, s/nº).

Mas o ponto alto, como já deixei sugerido ainda na abertura deste capítulo, foi o comentário sobre “Projeto Coca-Cola”. Juntamente às 15 mil garrafas do refrigerante cobrindo o chão e empilhadas na parede aos fundos do espaço expositivo da galeria, Frederico Morais coloca em uma mesa duas unidades com as inscrições segundo o projeto de Cildo Meireles. E em uma parede junto à instalação que concebera, afixa a mensagem: “15 mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas, em 650 engradados, por Coca-Cola Refrescos S.A.”¹²². Ainda no que toca à exposição, a expografia tinha nas paredes trechos de textos escritos por Frederico Morais em anos recentes nos quais teoriza sobre a *nova crítica*.

Em relação ao trabalho de Cildo Meireles, a exposição-comentário-crítico de Frederico Morais consistia em demonstrar como a marca Coca-Cola era capaz de se impor, evidenciando, assim, a diluição da potencialidade da estratégia do artista em face à força ideológica do sistema mercadológico que direciona a percepção dos consumidores ao apelo do rótulo e da marca. Novamente na entrevista que concederia em 2008, Frederico Morais argumenta que seu comentário sobre o trabalho de Cildo Meireles consistia no questionamento da ação artística em face ao sistema dominante:

¹²¹ Em seu livro, a autora ainda descreve uma ação de Antonio Manuel com as garrafas de Coca-Cola: “Em reação à resposta que Morais dera a Meireles, Antonio Manuel também interveio na exposição “A nova crítica”, urinando numa das garrafas de Coca-Cola na Petite Galerie. Mais tarde, a intervenção de Antonio Manuel tornou-se a obra “Isso é que é” (1975), uma fotografia em que o artista é visto urinando na tal garrafa de Coca-Cola ao lado de Mário Pedrosa e Jackson Ribeiro (CALIRMAN, 2013, p. 134).

¹²² No caderno de imagens, constam algumas reproduções (Fig. 29 e Fig. 30).

Qual era o comentário que eu fiz? Eu consegui que a Coca-Cola, com sede no Rio de Janeiro, me emprestasse 15.000 garrafas de Coca-cola que eles transportaram até a galeria. Com as garrafas, eu ocupei todo o chão uma vez terminada a exposição. Eu fiz um tapete de Coca-Colas e levantei uma coluna com as três garrafas de Cildo e uma papeleta branca que dizia: “Quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos SA?” [*a frase está incompleta, mas não altera a ideia*]. Essa era minha crítica. **O conceito era que o sistema Coca-Cola era suficientemente forte como para encampar a própria crítica do Cildo. A idéia era que o circuito não era afetado, além de que eu considerava a obra dele estupenda** (MORAIS, 2008, s/nº).

O depoimento acima evidencia alguns aspectos importantes. Como já referi antes, a meu ver a proposição de Frederico Morais comentando o trabalho de Cildo Meireles — assim como os dos outros artistas de “Agnus dei” — encontra possibilidade de assim se manifestar em “A nova crítica” pela chave aberta com as linguagens e estratégias conceituais, as quais ele incorpora a seu modo na formulação de uma crítica que seja também criadora, em lugar de apenas julgadora.

O outro aspecto são os artistas e suas obras. Se até aqui tenho argumentado que Frederico Morais chega à curadoria como um prolongamento de sua atuação enquanto crítico, bem como de sua reflexão sobre o estatuto da crítica de arte em si, também entendo que esse movimento foi possível pelo estímulo advindo dos artistas com que passara a se relacionar e influenciar. Dentre os quais estão os participantes de “Agnus dei”, cujas obras constituem a base motivadora e o princípio disparador para “A nova crítica”, como sua origem e razão de ser. Afinal, a exposição-comentário está assentada na relação de diálogo entre crítico e artistas, fundamentando-se no entendimento de que a uma crítica aberta cabe participar do trabalho de arte a que se dirige, intensificando e prolongando a sua rede de significados e implicações, sem se impor ou rivalizar. Entendimento que é também o de que uma obra se desdobra em outras, constituindo-se e amplificando-se em uma rede mais ampla de significações, e ao mesmo tempo embaralhando limites entre funções, papéis e lugares do artista, do crítico e do público.

Tendo durado apenas um dia, na verdade algumas horas, “A nova crítica” é a meu ver a demonstração do exercício de Frederico Morais em manifestar a sua reflexão sobre o estatuto da crítica em uma estrutura e conformação que se dessem além-texto, encontrando a sua veiculação em forma de uma crítica poética em uma exposição-

instalação-comentário. Concebendo a crítica como exercício e atuação, Frederico Morais funda um espaço crítico de experimentação que reelabora as relações entre artista, crítico e espectador, e, ao mesmo tempo, suscita novas questões. Ao compreender o trabalho de arte não mais sob o conceito de obra, mas como processo contínuo e indissociável da participação do espectador, propõe uma crítica aberta ao diálogo que buscasse a multiplicidade e o transitório, tirando potência da relatividade e da obsolescência de valores, bem como do caráter parcial, nada isento e não definitivo do discurso crítico.

No já mencionado texto “Dez anos de experimentação”, Francisco Bittencourt assim captura a proposição de Frederico Morais:

Essa exposição-comentário que adotava as mesmas táticas dos artistas criticados foi muito mais do que a simples tentativa de inaugurar uma nova crítica, pois **o crítico estava ali não como opressor do artista, mas em pé de igualdade com ele, levantando de forma inteligente e sensível as barreiras que sempre existiram entre as duas classes.** Mais do que o crítico, ali estava o colega de luta, atuante e irreverente, capaz de se utilizar de qualquer arma para chegar ao melhor entendimento do fenômeno artístico (BITTENCOURT, 2016b, p. 502, grifo meu).

Por outro lado, houve também contrariedades quanto à recepção da exposição-comentário. Foi o caso de Antonio Bento, que quando da polêmica da dissidência da ABCA e criação do CBCA, referida páginas atrás, disse o seguinte na entrevista concedida a José Roberto Teixeira Leite em 1972, antes mencionada:

Em relação ao crítico mais avançado do Brasil, creio que continua sendo o nosso velho amigo Mario Pedrosa, e não qualquer dos dissidentes. **Lamentamos muito, mas não podemos considerar, por exemplo, como nova modalidade de crítica uma exposição de caixas de Coca-Cola. Seria quando muito uma manifestação promocional e nunca uma nova concepção de crítica** (BENTO, 2014, p. 113, grifo meu).

Assim como em relação a outros episódios de sua biografia, Frederico Morais também compreenderá “A nova crítica” como um experimento de curadoria enquanto extensão da crítica. É o que declara, por exemplo, na publicação resultante do seminário Curadoria em Artes Visuais, promovido pelo Santander Cultural Porto Alegre em 2017, em entrevista conduzida por Fernanda Albuquerque e Gabriela Motta:

Desde que se começou a falar sobre curadoria sempre achei [...] que era um função ligada à atividade crítica. **As primeiras curadorias que fiz, as primeiras exposições das quais fui organizador — porque não havia esse nome curador — foram desenvolvidas como um desdobramento da minha atividade de crítico de arte.** Hoje, ao contrário, o termo se popularizou e há uma banalização do conceito de curadoria. [...]

Penso que o trabalho de curadoria [...] é uma extensão, um desdobramento da atividade crítica. Acho que não se pode partir para um trabalho curatorial se o sujeito não tem informação com crítico de arte. E, por sua vez, o crítico tem que ter conhecimento de história da arte. A curadoria, a sua maneira, é um texto imagético. **Considero a curadoria uma extensão do conceito de crítica de arte. Uma crítica não mais textual** (MORAIS, 2017, p. 15-17, grifo meu).

Assim como percebo, e o próprio Frederico Moraes reconhece, o seu caso é o de um crítico que passa a somar a função que seria a de um curador de artes visuais. Ou seja, como extensão à sua atividade. Em “A nova crítica”, isso se dá pela tarefa de se lançar a realizar uma exposição-comentário em forma de proposição, que a meu ver se configura crítica — pelo partido curatorial capaz de gerar questões e incitar debate — e ao mesmo tempo poética — na medida em que o gesto parte dos valores e significados próprios à constituição conceitual das obras, desdobrando-as em sua rede mais ampla de significados e implicações. Em outras palavras, pela capacidade crítica de reposicionar nossa compreensão sobre a arte, seus problemas e processos.

Daí, portanto, colocar-se como uma referência para se pensar nas possibilidades da curadoria enquanto extensão de um projeto teórico e de um itinerário crítico. Assim, entendo que a atuação de Frederico Moraes é exemplar pelo fato de gerenciar o que já denominei antes como campo ampliado de apresentação da obra. É também nesse sentido que considero a sua trajetória aqui colocada em causa como caracterizada pela formulação de *espaços de crítica*, conforme o conceito que proponho nesta tese, uma vez que as posturas, gestos e ações resultam em atos que intervêm nas bases sedimentadas e normalizadas pela ordem do consensual e instituído.

Em um texto de 2017 intitulado “Por uma revisão dos estudos curatoriais”, integrante do já mencionado dossiê sobre curadoria da revista *Poiésis*, Lisette Lagnado argumenta sobre a necessidade de historiografarmos nossas próprias histórias da curadoria e das exposições. E o faz pontuando a importância de Frederico Moraes:

É urgente incluir, na história das exposições, o trabalho de Frederico Morais com “Do corpo à terra” (1970) e “Domingos da criação” (1971). Escrever a trajetória da curadoria no Brasil sem estes dois marcos revela o quanto o meio artístico carece de perspectiva histórica, reiterando apenas as iniciativas do presente, como se não houvesse pensamento curatorial antes da globalização desta atividade (LAGNADO, 2015, p. 87).

Ao se reconhecer a importância da trajetória de Frederico Morais para uma história das exposições e da curadoria no Brasil, parece-me importante levar em conta a relevância que suas ideias e ações adquirem frente a um contexto mais amplo. Uma narrativa historiográfica desenvolvida em décadas recentes desde o hemisfério norte sobre histórias das exposições e da curadoria (ALTSCHULER, 1998; BIRNBAUM, 2005; CELANT, 2013; FOWLE, 2007; HEINICH, 1995; OBRIST, 2010; O’NEILL, 2007, 2012; VOORHIES, 2017) vem constituindo um *campo discursivo* em que são canonizados como marcos pioneiros da curadoria contemporânea e da figura do curador independente a exposição “Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)”, realizada na Suíça, em 1969, e seu curador, o suíço Harald Szeemann¹²³. E em torno dessas referências edificadas essa mesma historiografia tem destacado outros curadores com atuação no mesmo período, como os norte-americanos Seth Siegelaub e Lucy Lippard.

Assim, concordo com Cristiana Tejo, que em sua tese sobre a gênese de um campo curatorial no Brasil afirma que essa narrativa que está sendo construída na Europa e nos EUA é eurocêntrica e hegemônica. No capítulo dedicado a Frederico Morais, a pesquisadora afirma:

Por conta de ter escrito em português e de ter feito seus projetos num país periférico do capitalismo numa época em que as informações circulavam numa via de mão única (centros hegemônicos – periferia), não teve a influência e o reconhecimento que sua contraparte suíça, mas suas iniciativas datam de antes da aclamada exposição europeia. Sua adesão à arte contemporânea também é de primeira hora entre seus pares brasileiros, sendo tido por muitos como um radical (TEJO, 2017, p. 150).

¹²³ As informações já mencionadas a respeito da realização de “When Attitudes Become Form” e sobre seu curador Harald Szeemann constam nas páginas 58 e 109 e nas notas nº 30, 31 e 32.

“When Attitudes Become Form”, como costuma ser designada a exposição em sua forma abreviada, ocorre um ano antes de “Do corpo à terra” e “A nova crítica”. Sendo que estas duas são realizadas no mesmo 1970 de “Information”¹²⁴, com curadoria de Kynaston McShine no MoMA e considerada a primeira grande exposição “planetária” reunindo artistas conceituais de diversos países, incluindo aí da América Latina (ARCHER, 2001). Como se sabe, entre os artistas brasileiros estavam Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles e Guilherme Magalhães Vaz — vale notar que “Information” ocorre imediatamente depois de “Do corpo à terra” e “Agnus dei”.

Para melhor comparar o que quero sugerir aqui como um pioneirismo sincrônico de Frederico Morais e Harald Szeemann, percorrerei brevemente algumas das referências da historiografia mencionada, convocando suas passagens que interessam.

Em “Uma breve história da curadoria” (2010), livro de entrevistas com curadores conduzidas por Hans Ulrich Obrist, “When Attitudes Become Form” é definida como a primeira exposição “a reunir artistas pós-minimalistas e conceituais numa instituição europeia” (p. 103). E Harald Szeemann é apresentado como aquele que estabeleceu a atividade de curador independente¹²⁵ ao se demitir da Kunsthalle de Berna, o que faz após a polêmica desencadeada na cidade por sua inovadora exposição — que se desenvolveu a partir da ideia de estúdio de criação, promovendo o contato do público não com obras, mas com os processos artísticos em seu lócus de criação.

Quanto a esse aspecto que costuma ser apontado como inovador em “When Attitudes Become Form” — o caráter processual da exposição¹²⁶ —, percebo um inegável paralelo com o que decorre em “Do corpo à terra”. Encontro um exemplo que

¹²⁴ “Information” foi apresentada no MoMA de 2 de julho a 20 de setembro de 1970. Foram exibidos trabalhos de mais de 150 artistas de 15 países, entre os quais nomes como Vito Acconci, Carl Andre, Jan Dibbets, Walter De Maria, Dan Graham, Michael Heizer, Sol LeWitt, Richard Long, Marta Minujín, Robert Morris, Giuseppe Penone, Ed Ruscha e Robert Smithson.

¹²⁵ Em 1969, Harald Szeemann foi cofundador da International Association of Curators of Contemporary Art (IKT). A designação “curador independente” seria oficializada em 1975, com a criação do Independent Curators International (ICI).

¹²⁶ Uma descrição e análise dos trabalhos desenvolvidos escaparia aqui ao foco e ao horizonte da discussão. Uma apresentação das propostas e realizações dos artistas participantes de “When Attitudes Become Form” pode ser conferida na tese de Bettina Rupp (2010, p. 39-57). Para uma fortuna crítica e historiográfica da exposição, conferir Germano Celant (2013). E para uma revisão e aprofundamento, conferir Harald Szeemann (1996) e Nathalie Heinich (1995).

reforça essa comparação em Kate Fowle, quando escreve que a exposição organizada por Harald Szeemann “transformou a galeria em um estúdio, com artistas viajando para Berna para produzir instalações e ações que se estendiam até as ruas da cidade, reconhecendo novas formas de arte que estavam se desenvolvendo” (2007, p. 14)¹²⁷. E também identifiquei algo semelhante em Bruce Altshuler, que aponta que a partir daí “a organização de exposições se tornou esforço crítico e potencialmente experimental”, resultando na “ascensão do curador como criador” (1998, p. 236)¹²⁸.

Se por um lado “When Attitudes Become Form” e “Do corpo à terra” apresentam artistas de diferentes geografias, por outro lado se aproximam em suas abordagens. Atuando em meios artísticos distintos, um central e outro periférico, Harald Szeemann e Frederico Morais compartilham a defesa por uma arte que investe sua ênfase no processo, no emprego de materiais ordinários, na integração da arte ao cotidiano e na experimentação de novas possibilidades poéticas. Discutindo a atuação de Frederico Morais no circuito artístico brasileiro e seu diálogo com Harald Szeemann, Marília Andrés Ribeiro argumenta que ambos respondem a uma demanda da arte contemporânea no que toca ao processo de ampliação do conceito de espaço museológico. Para a pesquisadora, a especificidade de Frederico Morais é que ele “proclama a criação de um território de liberdade poética e política no Brasil frente à repressão da ditadura militar” (2011, p. 608).

Mas há uma especificidade em Frederico Morais que a meu ver é também importante e fundamental. Retomando o livro de Hans Ulrich Obrist, quanto a outros aspectos de ordem comparativa é interessante notar que no perfil de Harald Szeemann escrito como abertura da sua entrevista não há nenhuma relação ou menção à crítica de arte. Isso deixa evidente uma grande diferença em Frederico Morais, uma vez que o curador suíço não teve atuação como crítico. Harald Szeemann estudou história da arte, mas fez carreira inicialmente no teatro, como ele mesmo declara na entrevista.

Ao modo como entendo, está aí uma distinção marcada, a qual friso por ser fundamental ao argumento desta tese: enquanto Frederico Morais chega à curadoria como extensão da crítica de arte, Harald Szeemann não faz o mesmo caminho. Primeiro,

¹²⁷ Tradução minha.

¹²⁸ Tradução minha.

porque não era nem se considerava crítico de arte e, em seguida, porque se torna organizador de exposições e diretor de instituição artística em sequência ao trabalho voltado aos palcos.

Reforça esse meu argumento uma citação que encontro no texto de Ahu Antmen já referido no capítulo anterior. Ela escreve: “De acordo com o curador suíço Harald Szeemann, ‘um curador não é aquele que critica as obras, mas que deseja apresentá-las como forma autônoma como elas realmente são’” (ANTMEN, 2006, p. 67-68)¹²⁹. Do que fica evidenciado que para o curador suíço a crítica de arte não é o seu interesse, nem preocupação ou motivo mobilizador do trabalho em curadoria.

Por outro lado, no mesmo perfil de Harald Szeemann escrito por Hans Ulrich Obrist podemos encontrar aproximações. Refiro-me à cumplicidade entre curador e artistas. Ele escreve: “Szeemann é mais um conjurador que curador: ao mesmo tempo arquivista, conservador, negociador de arte, assessor de imprensa, contador, mas, acima de tudo, um cúmplice dos artistas” (OBRIST, 2010, p. 103). De fato, Frederico Morais e Harald Szeemann têm em comum as suas atuações serem igualmente marcadas e pautadas pela posição de proximidade junto aos artistas e suas práticas.

Identifico outro aspecto que aproxima os curadores na descrição que James Voorhies fornece a “When Attitudes Become Form”. Ao destacar o que seria o caráter singular e inovador do projeto de Harald Szeemann, o pesquisador norte-americano escreve: “A exposição foi organizada sem um tema geral, dando ênfase em vez à presença física dos artistas e à realização de trabalhos no local e no contexto dos espaços da cidade e do museu” (VOORHIES, 2017, p. 75-76)¹³⁰. Ora, frente a esse argumento depois do que se viu até aqui quanto a Frederico Morais, trata-se de uma descrição que caberia e se aplicaria à concepção e configuração de “Do corpo à terra”.

Algo semelhante pode ser observado no obituário de Harald Szeemann escrito por Daniel Birnbaum para a revista ArtForum em 2005. O crítico de arte sueco e diretor do Moderna Museet de Estocolmo argumenta que ele “praticamente definiu o papel do

¹²⁹ Tradução minha. Reproduzo aqui a referência da citação feita por Ahu Antmen: SZEEMANN, Harald. “Does Art Need Directors?”. In: *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art* (Carin Kuoni ed.). New York: Independent Curators International, 2001, p. 168.

¹³⁰ Tradução minha.

curador como o entendemos hoje” e que a partir de sua atuação “a figura do curador deixaria de ser vista como uma mistura de burocrata e empresário cultural” para se apresentar “como uma espécie de artista”. Daniel Birnbaum fala ainda que em seu trabalho Harald Szeemann “adotou uma espécie de improvisação, uma abordagem de laboratório”. E em relação a “When Attitudes Become Form” escreve que a exposição “marcou uma importante mudança metodológica para a prática da exposição, na medida em que os artistas estavam mais ou menos livres para contribuir com qualquer trabalho que considerassem relevante” (BIRNBAUM, 2005, s/nº)¹³¹. Novamente, entendo que são todas considerações que se aplicariam a Frederico Morais.

De modo a enfatizar as correspondências e analogias que percebo e identifico entre Harald Szeemann e Frederico Morais, cito por fim o trecho no qual Daniel Birnbaum oferece um dimensionamento da celebrada exposição de Harald Szeemann:

Como o título sugeriu [*ele se refere a “When Attitudes Become Form”*], **não se tratava de uma exposição de obras de arte, mas de “atitudes”, com a implicação de que os próprios artistas, como sujeitos criativos e personalidades excêntricas, estavam tão expostos quanto os trabalhos muitas vezes efêmeros resultantes de suas atividades.**

De fato, na introdução do catálogo da exposição, Szeemann menciona que alguns dos artistas conceituais que aparecem no catálogo não tinham obras no programa. **Hoje em dia esse tipo de abordagem é prática aceita em muitas exposições internacionais** (para melhor e, diriam alguns, para pior): **primeiro o artista é convidado, depois vem a questão de qual será o trabalho. Mas em 1969 esse método era inteiramente novo.** O novo modelo não teve menos impacto sobre o papel público do curador, que agora não era apenas um cúmplice, mas também um protagonista — a figura empreendedora responsável pela organização da exposição como um evento (BIRNBAUM, 2005, s/nº).

Como se nota, o texto explicita uma série de aspectos que novamente estabelecem aproximações e comparações entre “Do corpo à terra” e “When Attitudes Become Form”, entre Frederico Morais e Harald Szeemann. Reconheço estarem concentrados nesse trecho um tanto dos argumentos que perpassam o que antes referi como historiografia das histórias das exposições e da curadoria desde o hemisfério norte que vem estabelecendo o curador suíço e suas exposições de 1969 como marcos

¹³¹ Tradução minha.

inaugurais da figura do curador independente e da atividade em curadoria contemporânea de artes visuais.

Uma construção de narrativas oficializantes que entendo ser necessário problematizar, com o esforço de apontar revisões que questionem os cânones que são forjados e instituídos pelos grandes centros sem levar em importância o que se sucede em outras geografias artísticas. Foi o que procurei brevemente empreender ao final deste capítulo, ao menos como uma pontual contribuição a se somar a outras mais que colaborem para a descentralização das narrativas vigentes e para a ampliação de relatos outros desde o campo da pesquisa no Brasil.

3. UMA CRÍTICA QUE INCORPORA O ESPAÇO EXPOSITIVO

(ou sobre uma crítica-curadora na era da curadoria)

Quase duzentas pinturas se enfileiram lado a lado e sucessivamente, guardando poucos centímetros de afastamento umas das outras. Esse amplo conjunto de obras é apresentado ao longo de extensas paredes, posicionadas frontalmente a uma distância de seis metros. Repletas de pinturas em um sequenciamento horizontal e contínuo, essas duas superfícies verticais estabelecem um confronto que se prolonga no curso de três longilíneos corredores paralelos com cem metros de extensão. Em cada um deles, a visão é a mesma: um caminho se estendendo ao horizonte da visão, como se o espaço constituído pela junção entre obras e arquitetura se organizasse também como um arranjo geométrico de linhas em perspectiva em direção a um mesmo ponto de fuga.

Na sequência dessa possível descrição de “A grande tela”¹³², eu poderia continuar indagando sobre um sentido metafórico que percebo na configuração da expografia. Tomaria o ponto de fuga e a perspectiva renascentista como metáforas poéticas e chaves conceituais para relacioná-las a esse espaço de exposição, sondando analogias possíveis entre a pintura e a expografia. Especularia, a seguir, sobre a concepção de um espaço expositivo a partir da noção de perspectiva como construção de um espaço ilusório. E daí argumentaria que identifico uma expografia em que a noção de perspectiva é mobilizada para oferecer uma sugestão de tridimensionalidade real na relação que o observador estabelece com as obras e o espaço que lhe circunda.

Se assim fosse, minha argumentação provavelmente prosseguiria abordando as implicações desse gesto curatorial e expográfico que pautou a recepção da XVIII Bienal de São Paulo, de 1985, sob curadoria da crítica de arte Sheila Leirner. Como se sabe, a atenção despertada por “A grande tela”, que foi apenas um segmento das exposições que englobaram a mencionada edição da bienal, acabou por marcar profundamente esta edição, determinando em grande parte o que seria dito (e não dito) a respeito do projeto curatorial de Sheila Leirner. “A grande tela” é exemplar do período pelo que já nomeei

¹³² Baseada em depoimentos pesquisados e fotografias levantadas na pesquisa bibliográfica e na pesquisa documental, esta realizada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. No caderno de imagens em anexo à tese, constam reproduções de fotografias (Fig. 35 e Fig 36).

como *fenômeno da exposição e ascensão da curadoria*. Por corresponder ao que se costuma referir como “mão pesada” da curadoria, dado o papel autoral e de intervenção nos modos de expor obras de distintos artistas, também convoca questões sobre autoria em face ao entendimento da exposição como obra, trabalho de arte e mesmo gesto artístico. Em suma, tensiona as fronteiras entre criação artística e curatorial.

Ocorre que nas discussões sobre “A grande tela” não encontro análises sobre o pensamento que Sheila Leirner desenvolve antes como crítica de arte ou que relacionem seu projeto crítico à sua posterior ação curatorial. A meu ver, o percurso intelectual anterior permite identificar ideias e posicionamentos que se manifestariam depois em sua atuação e reflexão em curadoria. Entendo que analisar sua fortuna crítica seja importante para compreender os pressupostos conceituais e a fundamentação teórica do partido curatorial que ela formula nas duas BSP de que foi curadora, de 1985 e 1987.

Além de considerar que se trata de um paradigma sobre modelos expositivos e práticas curatoriais no contexto de grandes exposições como bienais, no mesmo sentido como vem sendo historiografado por diversos estudos (AMARANTE, 1989; ALAMBERT, CANHÊTE, 2004; FARIAS, 2001; LAGNADO, 2015; RUPP, 2010), entendo que “A grande tela” é também um antecedente e marco fundamental para se pensar as relações entre crítica e curadoria. Como indiquei, a responsável pela curadoria é, antes, uma crítica de arte. Sheila Leirner passa à curadoria em extensão à sua atuação como crítica na imprensa escrita. E mais: passa à prática e ao pensamento em curadoria operando um desdobramento da crítica de arte textual. Se nisso se aproxima de Frederico Moraes, conforme abordamos no capítulo anterior, Sheila Leirner particulariza seu intento endereçando-o ao espaço expositivo, explorando os modos de exibir.

Assim, neste capítulo proponho analisar o itinerário crítico de Sheila Leirner entre os anos 1970 e 1980 nos aspectos que percebo relações e mesmo desdobramentos em sua prática e pensamento em curadoria. O exame é conduzido por uma discussão em três tempos: investigo inicialmente as bases e o desenvolvimento de seu pensamento crítico; a seguir a maneira como incorpora em sua reflexão um pensamento crítico sobre curadoria, exposição, expografia e montagem; e por fim o modo como esse percurso pavimenta o caminho que a seguir a leva aos postulados e gestos curatoriais depois explicitados na BSP — especialmente em “A grande tela”.

3.1 Crítica de arte depois da arte conceitual

Em 1982, Sheila Leirner¹³³ publica “Arte como medida”, livro que reúne uma coletânea de textos seus publicados desde 1975, boa parte deles em O Estado de S. Paulo, jornal no qual passa a exercer a crítica de arte depois de marcar seu início na atividade no jornal Última Hora, em 1973. É um livro alentado, se considerarmos que suas mais de 400 páginas trazem um recorte da produção textual de uma intelectual recém deixando os 35 anos de idade. As dezenas de artigos e ensaios indicam um olhar que abarca a produção artística de diferentes tempos e de distintos artistas, de Peter Paul Rubens a Paul Cézanne, de Marc Rothko a Tunga, sendo a maior parte dos textos produzida a propósito da cobertura do circuito expositivo de São Paulo. Mas não só. Mostras em Nova York e Paris, além de edições da Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel, também figuram em seus escritos. Do que se depreende ser uma profissional da crítica atualizada, detentora de acesso e trânsito no circuito artístico internacional.

Observar esse aspecto me parece importante não apenas por informar sobre a distinção social que garante os meios e as condições para essa inserção e movimentação, mas, em particular, porque nas BSP que Sheila Leirner organizará, em 1985 e 1987, esse cosmopolitismo aparecerá fortemente relacionado à defesa de um sentido plural e universal da arte, seja no seu empenho de uma elaboração teórica própria, seja no esforço de “equiparar” o meio artístico brasileiro em relação ao cenário europeu e norte-americano. Em muitas ocasiões, a sua defesa será pela ideia de que o fenômeno artístico transcende barreiras geográficas e nacionais. Percebo que isso se relaciona a certo clima à época, de que uma aldeia global se constituía pela aceleração dos fluxos econômicos e

¹³³ Sheila Leirner (São Paulo, 1948) é crítica e curadora. Descendente de famílias judias refugiadas do Holocausto, é neta do industrial e colecionador Isaí Leirner e da escultora Felícia Leirner; filha da artista e escritora Giselda Leirner; e prima do artista Nelson Leirner. Passou por três cursos universitários que abandonou sem concluí-los (Comunicação, Ciências Sociais e Direito). No final dos anos 1960, em Paris, estudou cinema, urbanismo e sociologia da arte, esta com o historiador da arte Pierre Francastel. No retorno ao Brasil, em 1970, trabalhou como assistente de produção para o cineasta Luís Sérgio Person. Em 1973, iniciou suas atividades como crítica de arte no jornal Última Hora de São Paulo. Em 1975, tornou-se crítica de arte no jornal O Estado de S. Paulo. Foi curadora geral das XVIII e XIX edições da Bienal de São Paulo (1985 e 1987). Tem diversos livros publicados, entre eles as coletâneas “Arte como medida” (1983) e “Arte e seu tempo” (1991). Foi curadora da exposição de Julio Le Parc na II Bienal do Mercosul, em 1999. Vive e trabalha em Paris desde 1991.

territoriais, gerando uma condição diferenciada da noção de tempo e de espaço. No campo da arte e da cultura, como se sabe, a repercussão se dará em torno das teorias do pós-modernismo, do pluralismo, do multiculturalismo e do pós-colonialismo (BELTING, 2002, 2006; DANTO, 2006, 2011; FOSTER, 1996; HUYSSSEN, 2011).

Em relação ao modo de abordagem crítica que identifico em Sheila Leirner, ao acompanhar o desencadeamento cronológico de seus textos percebo que inicialmente, nos anos 1970, ela se centra mais em artistas e suas obras isoladamente. Observo que é no avançar de seu itinerário crítico, mais precisamente em torno da virada para os anos 1980, que ela gradativamente incorpora às suas análises considerações sobre o espaço expositivo mobilizando aspectos de montagem e curadoria, ao mesmo tempo em que passa a comentar sobre obras e artistas no contexto das interrelações propiciadas por mostras coletivas e suas expografias. Comento isso porque considero importante assinalar esse aspecto, o qual será melhor discutido nas duas próximas seções. E também para sinalizar que antes, nesta primeira seção do capítulo, pretendo tratar da crítica de arte em Sheila Leirner para a seguir ir ao encontro das exposições e da curadoria, guiando-me pela cronologia de seu itinerário crítico.

Retomando o livro “Arte como medida”, além de textos que tratam de artistas individualmente, nele também se destacam escritos dedicados a reflexões sobre o estatuto da crítica de arte, sendo que o tema é mobilizado mesmo em alguns dos artigos monográficos dedicados a artistas. Ao longo dos anos 1970, muito da produção artística continuou, como na década anterior, questionando os parâmetros e as convenções a respeito dos valores artísticos e dos critérios de avaliação e julgamento.

Como já assinalado no capítulo anterior, ao mesmo tempo que os artistas conceituais tomaram para si a crítica, formulando um espaço de crítica, os críticos passaram a ser duplamente confrontados: pelo questionamento desses artistas à autoridade e aos critérios da crítica e, a seguir, pela decorrente necessidade de ajustar as bases de sustentação do exercício da crítica frente à nova produção, como modo também de justificar a sua função. Como anota Cristina Freire a respeito das operações conceitualistas que se desenvolvem ao longo dos anos 1970, vale lembrar que para estas vertentes o discurso é parte integrante da obra, quando não é “ele mesmo a obra”:

Os artistas reivindicam para si a responsabilidade intelectual de seus trabalhos e, não raro, acusam críticos e curadores de invadirem sua obra a partir de uma matriz pré-formulada de discurso e pensamento.

[...] **O artista passa a ser crítico de sua obra. A tradicional divisão entre quem faz e quem interpreta (críticos, curadores etc.) se desfaz com frequência.** O artista passa a falar, por ele mesmo, de sua produção, desenvolve conceitos que sustentem seu processo criativo, articula a realidade da obra à sua interpretação (FREIRE, 1999, p. 128, grifo meu).

Esse tensionamento recaiu tanto para os setores da crítica mais conservadora, notadamente resistentes a validar estratégias e poéticas artísticas desenquadradas das tradicionais categorias de estilos e meios expressivos; quanto para os setores da crítica tida como mais progressistas, estes abertos às novas concepções e orientações artísticas e geralmente favoráveis à necessidade de reformulação do método crítico.

Assim como Frederico Morais, identifico que Sheila Leirner poderia ser enquadrada nessa vertente mais aberta da crítica, ao menos no período aqui colocado em causa, uma vez que posteriormente, em diversos momentos de sua atuação, não serão poucas as vezes em que demonstrará também algo de uma orientação que acaba por ser mais conservadora. Não me aprofundarei nessa discussão, de modo a não me desviar do foco aqui. Como pontuei, interessa-me argumentar sobre uma etapa da trajetória intelectual de Sheila Leirner, decorrida entre os anos 1970 e 1980, de modo a observar como o seu entendimento sobre a crítica é impactado pelas linguagens e estratégias artísticas conceituais desenvolvidas desde os anos 1960. Entendo que isso desencadeia uma reflexão que repercute em seus posicionamentos e postulados. Tal qual Frederico Morais, observo em Sheila Leirner que a arte conceitual a leva a desenvolver toda uma compreensão e defesa a respeito dos modos e dos lugares a serem assumidos pela crítica de arte, o que a levará também à criação e, em especial, à ação curatorial.

Algumas dessas questões são explicitadas em um texto dela de 1978, intitulado “Arte conceitual e uma nova crítica”. Dada a importância desse artigo para a discussão, e pelas relações que estabelece com aspectos do pensamento de Frederico Morais e outros críticos, creio que seja relevante uma análise mais detida em algumas das suas passagens mais significativas.

O texto assume um tom de constatação e alerta, já trazendo em sua abertura a situação-limite da necessidade de revisão: “Começa a chegar até nós o momento que, ou

levará a crítica de arte ao seu impasse final, ou obrigará a análise tradicional a mais uma reavaliação significativa, em profundidade, dos seus métodos e sistemas” (LEIRNER, 1982, p. 65). No parágrafo seguinte, Sheila Leirner lança o argumento de que as funções do crítico e do artista, outrora delimitadas em criar e interpretar, passaram a ser dissolvidas pelo artista conceitual. Ela escreve: “já começa a deixar de ser uma exceção o artista que elimina esta divisão, porque assume, ele mesmo, por meio das próprias proposições e conceitos, o papel da crítica”. Aqui, parece ficar evidenciado algo referido há pouco, quanto às operações artísticas que formulam elas mesmas a crítica a partir do campo de realização e apresentação do trabalho.

Na sequência de sua argumentação, Sheila Leirner não decreta a demissão da crítica diante do diagnóstico que oferece — o de que o artista conceitual tomou para si a crítica. Ao contrário, propõe uma espécie de viragem ao sugerir que a aproximação com a arte conceitual “possibilita [...] uma saída aparentemente bastante interessante para a crítica de arte”, no sentido de agir “quase que apenas como detectora de um processo artístico já existente” (p. 66). Ela endossa esse argumento recorrendo à história, lembrando que através dela podemos perceber que a linguagem e a postura críticas sempre se transformaram, pois “sempre tiveram que se adaptar, de uma forma ou de outra, às manifestações às quais se reportaram” (p. 66).

Então, no que resultaria essa nova relação entre o crítico e o artista conceitual? Nas palavras de Sheila Leirner, trata-se da necessidade de um novo posicionamento a ser assumido pela crítica:

Ora, de um lado o grande desafio de escrever sobre algo que não permite valoração nem interpretação é o estímulo ideal para a crítica contemporânea que rejeita o seu papel tradicional.

Quer dizer, é o incentivo para a crítica antipaternalista que também não aceita mais a manipulação arbitrária de dados, a retórica que facilita o pontificar teórico sobre uma obra; e que não pretende deter o poder de julgamento *a posteriori*. **Que não se propõe a acrescentar ou impor elementos inexistentes no próprio processo artístico, acionando meios que pertencem só ao artista.** Que julga ineficazes tanto o rançoso e invertebrado envolvimento subjetivo, quanto a aproximação radicalmente objetiva com a obra de arte (LEIRNER, 1982, p. 66, grifo meu).

Novamente aqui, identifico correspondências com o pensamento de Frederico Morais, no que diz respeito a uma crítica que se quer aberta, renovada e interessada em

lidar com a produção artística então mais contemporânea. Em outras palavras, reabilitada a participar da constituição de novos sentidos e valores artísticos. Essa relação que percebo com o pensamento de Frederico Morais se reforça com as citações de Sheila Leirner nos parágrafos posteriores sobre o entendimento de crítica em Roland Barthes, autor que, como vimos, é também convocado pelo crítico carioca.

Como passo seguinte no texto, Sheila Leirner ataca as concepções radicais de Joseph Kosuth “que tentam eliminar, de todo, a função da crítica” (p. 57). Citando a afirmação do artista de que a arte conceitual englobaria as funções do crítico, Sheila Leirner retruca escrevendo: “Tão ingênuo e simplista, porém, como as posições que geralmente caracterizam os movimentos revolucionários, este pensamento não chega a invalidar a atuação dos críticos simpatizantes com arte conceitual” (p. 67). Ou seja, se o artista conceitual incorporou a crítica, isso não significaria que foi sequestrada dos críticos invalidando a sua função, mas que caberia ao crítico reconhecer as renovadas possibilidades de atuação junto à produção de viés conceitual.

No ato final do texto, como que formulando uma conclusão dos problemas e das intuições colocadas, Sheila Leirner propõe um novo entendimento para o estatuto da crítica, o que envolveria uma tomada de consciência somente possível pelo advento das operações artísticas conceituais. Escreve ela:

Praticamente destituída de sua antiga missão, a crítica de arte, agora posta em xeque, parece conter a síntese da futura relação entre crítico e artista. Pois, ao invés de caminhar paralelamente à criação artística, **inclina-se à condição de sua cúmplice, em tempo simultâneo.** Tanto pela sua linguagem, como pela colocação e estruturação dentro do âmbito geral das artes visuais, a crítica contemporânea, portanto, tende a se acoplar indissolavelmente ao processo artístico. Como um instrumento finalmente insuspeito de informação (LEIRNER, 1982, p. 67, grifo meu).

O entendimento da crítica como cúmplice e testemunha já foi evocado aqui anteriormente. Na passagem que a autora sugere acima — da crítica rumo ao processo artístico —, identifico estar contida uma ideia que será posteriormente melhor desenvolvida e explicitada por ela. Refiro-me ao sentido mesmo que a crítica pode encontrar quando passa a ser encarada também como a manifestação de uma criação — no limite, como um tipo de obra. Mais uma vez, percebo aqui outro paralelo entre

Frederico Morais e Sheila Leirner, mas com encaminhamentos e reverberações distintos, como se verá logo mais no desdobramento que sua atuação crítica encontra na criação conceitual e, sobretudo, na prática e pensamento curatorial.

Ainda quanto a diálogos e aproximações com o pensamento de críticos, é importante assinalar algumas das menções nos textos de Sheila Leirner. Em “Arte e seu tempo” — seu segundo livro de coletânea, que se segue a “Arte como medida” de 1982, agora com textos entre 1982 e 1990 —, consta um breve artigo, de 1983, intitulado “Frederico Morais e a emoção da crítica”. Nele, Sheila Leirner elenca os atributos que o distinguem entre os críticos: “Criativo, questionador, inteligentemente aberto e receptivo à inovação, mas ao mesmo tempo claro e direto em seus objetivos”, além de enfatizar uma “retomada da emoção e da circunstância subjetiva do autor, em contraposição ao pretendido objetivismo, frieza e distanciamento falsamente buscado por vários tipos de crítica” (LEIRNER, 1991, p. 335-334).

Em outro texto, este escrito em 1981, encontramos uma entusiasmada reverência a Mário Pedrosa.¹³⁴ Sheila Leirner valoriza o que seria o pensamento imortal do crítico, destacando a sua “intensa, fecunda, lúcida e sobretudo honesta ação intelectual” (1991, p. 263) e lembrando que “a vida conturbada, as privações e a efervescência política por que passou o crítico pernambucano nunca o impediram de criar obras primorosas que expressassem claramente suas ideias” (p. 263-264). Reflete ainda sobre a compreensão da arte em Mário Pedrosa como “exercício experimental de liberdade”, mostrando que essa sua visão, somada à qualidade histórica e comparativa de seu pensamento, “adquiriria a responsabilidade de abrir fronteiras” (p. 265). E a seguir enfatiza: “A sua visão humana e universalista, a angulação panorâmica da qual sempre dotou suas críticas, coloca-o como o mais criativo, generoso, atento, aberto e contemporâneo dos críticos brasileiros” (p. 264).

Tanto sobre Frederico Morais quanto Mário Pedrosa, observo que as opiniões emitidas por Sheila Leirner valorizam em ambos os críticos os aspectos que com eles comunga. Ou seja, os aspectos que destaca no pensamento e na atuação dos dois colegas são estritos à aqueles que convergem com o seu próprio pensamento.

¹³⁴ A datação do texto contém apenas o ano de 1981. Mário Pedrosa falecera em 5 de novembro de 1980.

Comento isso porque no caso de Mário Pedrosa percebo um acalorado enaltecimento à sua visão universalista e ao seu entendimento de uma simultaneidade das expressões artísticas, que correspondem à visão que o crítico teorizou sobre a modernidade artística. Serão questões presentes na teorização que Sheila Leirner elaborará, tendo implicações e consequências na proposição conceitual das duas BSP de que será curadora, como se verá adiante.

Ainda com relação a correspondências intelectuais com outros críticos, Sheila Leirner também refere Ronaldo Brito em alguns textos. No mencionado livro de 1991, dedica alguns parágrafos ao crítico carioca. Afirma que ele é “talvez um dos críticos mais interessantes”, para a seguir destacar nele aquilo que, mais uma vez, converge com suas ideias e defesas. No caso, trata-se do entendimento do sentido de arte contemporânea. Sheila Leirner cita o trecho de um texto de Ronaldo Brito:

A maneira mais simples, e também a mais comum, de ignorar a arte contemporânea é perguntar o que ela significa. Ou, ainda, para que serve. Essa espécie de questão pressupõe um lugar qualquer onde se possa — de fora — interrogá-la. Esse lugar seria, naturalmente, uma “certeza” — o real, o mundo, a vida —, e são essas falsas certezas que cabe à arte justamente recusar... A arte é um modo de conhecimento (BRITO *apud* LEIRNER, 1991, p. 66-67, grifo meu).

À citação do texto de Ronaldo Brito¹³⁵, Sheila Leirner prossegue com um comentário em que se reforçam os laços das suas compreensões sobre a arte contemporânea. Também aqui percebo que ela convoca as ideias de outro crítico pelo fato de dialogarem com os seus próprios pontos de vista. Refiro-me mais precisamente à sua noção de “arte como medida”, como explicitado por ela mesma:

O Ronaldo diz ainda que “a arte contemporânea só se deixa apreender de dentro, demanda uma conversão da nossa sensibilidade”. O que ele quer dizer é mais ou menos aquilo que deixei muito claro no meu livro. Uma coisa está clara no seu título — *Arte como medida*. Para o Ronaldo Brito, é nessa atividade que é possível mediar a realidade externa com a da arte. Por isso, não existe aqui a defesa de uma arte alienada — existe a constatação de que os novos trabalhos de arte materializam em profundidade aquilo que ele chama de crise da metafísica ocidental (LEIRNER, 1991, p. 67, grifo meu).

¹³⁵ Sheila Leirner apenas informa que o texto Ronaldo Brito fora escrito para a apresentação de uma exposição em “uma galeria de arte contemporânea”, sem precisar data, local, artistas etc.

Ronaldo Brito, como se sabe, assume um importante papel na relação entre crítica de arte e a produção artística de orientação conceitual dos anos 1970, tendo exercido uma relevante atuação pública com seus textos publicados no jornal Opinião¹³⁶ e na revista Malasartes¹³⁷, da qual foi um dos editores. Com seus textos críticos, é um dos mais empenhados intérpretes e difusores da contemporaneidade artística no Brasil. Sua atuação seguirá igualmente pertinente ao longo dos anos 1980 e mesmo depois.

Uma das principais linhas de seu pensamento é o entendimento de que o processo de formação da arte contemporânea não se desvincula de seus modos de produção e consumo, na medida em que esta vertente artística se assume como consciência crítica que opera pela via da reflexão e explicitação dessas instâncias a partir do interior dos próprios trabalhos. Ou seja, que a obra passa a incorporar a discussão sobre a própria função da arte e do artista no sistema artístico e na sociedade.

Como se nota, estamos bem próximos do que foi dito há pouco, sobre o caráter crítico das vertentes conceituais. Um bom exemplo é o texto “A arte colocada a nu pelos artistas, mesmo”¹³⁸, no qual Ronaldo Brito argumenta que essa orientação crítica foi assumida pelo trabalho de arte a partir das estratégias conceituais desenvolvidas desde Marcel Duchamp. O que corresponde a “um novo espaço de investigação para a arte [...], colocando a nu o funcionamento da arte na sociedade” (BRITO, 2005, p. 34).

Avançando na análise de textos que permitem situar as bases com que Sheila Leirner funda seu pensamento crítico, o livro “Arte como medida” traz um artigo de apresentação bastante rico quanto à reflexão sobre o papel e a função da crítica.

¹³⁶ Um dos diversos veículos que integraram a chamada imprensa alternativa durante a censura da ditadura militar no Brasil, a exemplo de O Pasquim, o Opinião foi um jornal semanário brasileiro que circulou entre 23 de outubro de 1972 e 8 de abril de 1977. Seus articulistas eram em grande parte intelectuais, dentre os quais nomes como Antonio Candido, Antonio Callado, Fernando Henrique Cardoso, Darcy Ribeiro, Celso Furtado, Otto Maria Carpeaux, Paulo Francis, Millôr Fernandes e Oscar Niemeyer. Em sua história, o Opinião ainda foi alvo de um atentado a bomba, promovido pela auto-intitulada Aliança Anticomunista Brasileira, na madrugada de 15 de novembro de 1976.

¹³⁷ Embora tenha tido apenas três números entre 1975 e 1976, a Malasartes é uma das mais notáveis publicações relacionadas ao meio artístico no Brasil. Uma de suas características foi a veiculação de textos e propostas artísticas que questionavam o funcionamento do circuito de arte no Brasil e o mercado de arte que se estabelecia, discutindo o papel da cultura e do artista no sistema das artes. Seus editores eram artistas e críticos: Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas.

¹³⁸ Publicado originalmente em Opinião, em 1974, a propósito da exposição “Arte em posição crítica: prática e teoria”, organizada por Pierre Restany na Galeria Maison de France, no Rio de Janeiro.

Considerando o teor do que escreve naquele momento, em 1982, fica indicado que Sheila Leirner já possuía uma reflexão mais desenvolvida e aprofundada do que a que encontramos anteriormente em “Arte conceitual e uma nova crítica”, de 1978. Pela pertinência que sua argumentação traz ao informar sobre o seu pensamento, também considero importante repassar alguns dos trechos mais significativos.

Em primeiro lugar, fica evidente outra aproximação com Frederico Morais: o aspecto militante que Sheila Leirner toma para si enquanto crítica de arte, entendendo que a isso corresponde engajamento e ação nas páginas do jornal. Ela escreve:

Para um crítico, portanto, escrever desta maneira só pode estar explícito no sentimento do pequeno labor diário em forma de guerrilha; na vaga sensação de que se está ajudando a questionar sistemas falidos, a minar os velhos e estabelecidos valores, construir no público opiniões próprias, apresentando aos poucos o aspecto global daquilo em que também se acredita individualmente. **É ter um ponto de vista que irá determinar quais as tendências, personagens e ideias que serão apoiadas ou combatidas.**

Não se almeja a objetividade: o interesse num trabalho pode ser resultado de paixão, idiossincrasia, sorte ou temperamento. E isto só acentua a importância da visão pessoal e da liberdade das quais a crítica não deve, em hipótese alguma, se privar (LEIRNER, 1982, p. 18, grifo meu).

Ter um ponto de vista pessoal e combater em nome dele, posicionando-se em sua defesa como garantia irrestrita ao exercício da liberdade intelectual. É algo nada estranho a uma linhagem da crítica à qual se vinculam nomes como Mário Pedrosa, Frederico Morais e Ronaldo Brito. Na citação de Sheila Leirner, é ainda relevante identificar a compreensão que empresta ao tipo de relação que o crítico estabelece com o trabalho de arte, bem como o papel que assume ao tomar para si um ponto de vista. No trecho seguinte, isso fica ainda mais aclarado:

Com a necessária modéstia de quem sempre se dá a reconhecer a superioridade do objeto apriorístico e genérico da sua análise, o crítico só pode admitir que escrever assim é ser circunstancialmente, afinal, um colaborador do artista, seu mediador privilegiado. Uma espécie de xamã — que se comunica com o mundo “sagrado” da arte, análogo ao dos deuses, para trazer ao público os seus bons e maus presságios — mas que compartilha humanamente das duas realidades e está consciente dos processos pelos quais arte e vida são transformadas (LEIRNER, 1982, p. 18, grifo meu).

Interessante perceber uma certa ordem, ou hierarquia, sugerida na ideia de que a crítica não se antecipa à obra, ao contrário, sendo a obra um *a priori* para uma crítica que se faz *a posteriori*. Já a ideia do crítico como um colaborador do artista, no sentido de mediador — do xamã, como ali colocado —, é metaforizada no entendimento de que a essa dimensão comunicadora também caberia tratar dos males da contemporaneidade. A meu ver, aqui a hierarquia anterior se altera, na medida em que à crítica é concedido não exatamente um lugar *a posteriori*, mas algo como uma posição vertical e acima. Um sugerido sentido de autoridade, senão vejamos:

Ao mesmo tempo em que tenta entender ao universo das palavras as maravilhas dos criadores, ele **deve procurar alertar também contra os perigos artísticos futuros e apontar as doenças contemporâneas de forma a interferir, despretensiosamente mas positivamente, no processo da sua “cura”**. Aos críticos e observadores da crítica, é sempre importante afirmar que estas são as raízes da “antididática”, às vezes violenta, da convicção (LEIRNER, 1982, p. 18, grifo meu).

Entendo que o antididático se refere à defesa de uma liberdade crítica que se deixa temperar por subjetividade e intuição. Ou seja, a uma orientação que não se prenda a qualquer didática baseada em convenções e categorias pré-estabelecidas.

Ainda quanto ao texto de apresentação de “Arte como medida”, é nele que Sheila Leirner aprofunda a argumentação já sugerida no diálogo com Ronaldo Brito. Trata-se da ideia, antes sinalizada, do teor do significado que se quer contido no título do livro: a noção de que a crítica deve ter a arte como medida absoluta, em face à tendência de sobrepor a teoria à experiência sensível diante da arte. Nesse sentido, é importante observar um trecho em que ela aborda o significado da arte contemporânea assumidamente sob o viés dos conceitualismos, propondo mais uma vez uma relação produtiva — e positiva — entre arte conceitual e crítica:

A única maneira de ver a arte, portanto, é aquela ensinada pela própria arte. E a arte contemporânea — com a qual o crítico sempre acaba mantendo um contato mais estreito — caracteriza-se pela postura revolucionária (mesmo que os seus efeitos já não sejam revolucionários) da subversão pela ambiguidade e paradoxo. **A arte contemporânea trabalha com a paródia, ironia, metáfora, alusão; propõe a abertura da dúvida, da autocrítica, da contradição,** enfim, em que frequentemente as verdades oponentes têm o mesmo peso e direito à análise. **Logo, a crítica que anda entrelaçada até à linguagem com essa profusão de novos valores tende a mostrar-se tão**

ambígua e escorregadia quanto seu objeto de análise (LEIRNER, 1982, p. 19, grifo meu).

Como se pode perceber, a defesa é de que a crítica de arte deva se afinar à arte contemporânea, entendendo que a tarefa crítica, em seu papel de intermediária entre arte e público, é também assumir a incerteza e ambiguidade que emanam das obras. Entendo que o sentido é de perturbar os conceitos que se repetem, de modo a restabelecer o circuito e possibilitar uma reflexão que enfatize uma nova postura do espectador. Identifico aqui, mais uma vez, a sugestão de dissolução de fronteiras entre os papéis e funções do artista, do crítico e do público, a exemplo de Frederico Morais.

Além de fazer novas menções a Roland Barthes e Mário Pedrosa nesse texto, Sheila Leirner ainda cita nomes que indica serem também suas referências teóricas, a exemplo de Pierre Francastel, Susan Sontag, Harold Rosenberg e Ferreira Gullar, bem como de artistas como Paul Klee, Piet Mondrian, Ad Reinhardt e Kazimir Malevich. Estes, ela os chama de críticos-artistas, indicando aqui também a compreensão do deslizamento da crítica para o campo ampliado do trabalho de arte.

Mas, após enfileirar essa série de nomes “inspiradores”, ressalva que conhecer os mestres não torna ninguém um crítico de arte, no máximo um especialista, um erudito ou um *connoisseur*. Em suas palavras:

O verdadeiro crítico é aquele que — além de saber escrever e criar uma poética que se oponha à simples retórica, para traduzir a arte — **vive da curiosidade, da indignação e da mais ampla prática da liberdade intelectual**. O verdadeiro crítico felizmente sempre causa sérios embaraços para aqueles que integram o círculo tradicionalista e acadêmico, eternamente apoiado em falsas premissas.

Entre estas perturbações, está o dano à estrutura burocrática dos credos artísticos coletivos. Credos estes de conhecimento comum que elegem “mestres”, por exemplo, determinam “tendências” e estabelecem ilusórias relações históricas ou estéticas entre elas, criando uma tradição acadêmica mesmo para os preceitos mais revolucionários. As normas artísticas estabelecidas, que nunca resistem à menor análise, têm na consciência crítica da incerteza, então, a sua pior inimiga (LEIRNER, 1982, p. 21, grifo meu).

Fica indicado que para Sheila Leirner crítica não é apenas uma atividade ou exercício profissional, mas um modo mesmo de se colocar no mundo, e de como se

movimentar e agir a partir desse lugar. Além do posicionamento em defesa de uma crítica que atue pelas vias da militância combativa, é possível perceber um tom ao mesmo tempo de manifesto e de defesa por uma certa poética da crítica. Isso corresponde ao sentido de liberdade professado, mas também ao entendimento da impossibilidade de uma crítica que opere com parâmetros estabelecidos *a priori*. Em resumo, a meu ver o trecho parece conter um tanto do ponto de vista e das convicções de ordem ética e filosófica com as quais Sheila Leirner se engaja em sua prática crítica.

Como antes comentado, a apresentação de “Arte como medida” é bastante rica em questões sobre a crítica de arte do ponto de vista de Sheila Leirner. Evoco o trecho final do texto, na intenção de destacar aspectos que percebo depois estarem bastante presentes na sua teorização como curadora. Diz respeito à “visão humana e universalista” já comentada quando em referência às ideias de Mário Pedrosa destacadas por Sheila Leirner. Escreve ela:

O artista individual, em qualquer parte do mundo — Nova York, Berlim, Tóquio, São Paulo, Paris — confronta-se não com imposições externas, mas com a atividade ubíqua da arte e com a também constante revelação da totalidade do pensamento, fé e realização humanas, por meio da pesquisa arqueológica e antropológica. Porém, estas constatações não dão apenas o sentido de uma internacionalização da arte, por sua vez só possível, é lógico, pela inexpugnável universalidade de seus preceitos.

Elas possibilitam **uma visão mais ampla, anti-historicista, com relação à identidade do próprio homem**. O Homem e sua obra — que, na realidade, é tão anônima quanto o era nas sociedades tribais primitivas — diante de toda a série de fragmentos e ações que representa coletivamente a condição da arte em seu estado original de unidade: a Grande Obra ocidental contemporânea (LEIRNER, 1982, p. 22-23, grifo meu).

Novo humanismo, nova universalidade, coletividade da condição ocidental, anti-historicismo e grande obra são todas ideias que também serão desenvolvidas a seguir e aparecerão como pressupostos e fundamentação de ordem estética, ética e filosófica de seus projetos curatoriais na BSP. Neste ponto, importa aqui assinalar que em Sheila Leirner a reflexão sobre a crítica em si é acompanhada da formulação de um horizonte conceitual e teórico em torno dessas convicções e posicionamentos.

Outro aspecto que identifico nesse texto de apresentação de “Arte sob medida” diz respeito à compreensão da necessidade de uma atualização da crítica de arte. Já

referi isso em páginas anteriores, mas creio que um trecho do que Sheila Leirner escreve aqui explicita o que lá ficou apenas indicado. Ela diz:

Na verdade, **a crítica atual deve eliminar de vez as definições abstratas universais, tais como “qualidade”, “expressividade” e outras que sem dúvida poderiam se adaptar a qualquer obra de arte em qualquer época e lugar do mundo.** Estes resíduos dos velhos sistemas de essências têm que ser **urgentemente substituídos por análises concretas numa terminologia de ação, conflito, intenção e hipótese criativa.** “A menos que a discussão crítica adquira a escala intelectual da nossa época revolucionária”, afirmava Rosenberg, “ela não pode ser levada a sério” (LEIRNER, 1982, p. 19, grifo meu).

Não está dito, porém entendo que essa terminologia sugerida por Sheila Leirner se relaciona não apenas à arte conceitual como tenho argumentado até aqui, mas também e sobretudo ao chamado retorno da pintura nos anos 1980. Importante sublinhar que a atuação dela enquanto crítica de arte está inserida nesse contexto, sendo que fará diversos textos sobre o fenômeno que toma o circuito artístico internacional a partir da transvanguarda italiana e do neo-expressionismo alemão. Sheila Leirner não apenas escreve a respeito dessas tendências, como as aborda criticamente em “A grande tela” na BSP de 1985. Chegarei a essa discussão mais adiante.

Neste ponto, convoco algo que comentei antes, sobre a reflexão a respeito da crítica de arte em Sheila Leirner por vezes também aparecer em textos monográficos, escritos a propósito da produção individual de determinados artistas, seja para jornal ou catálogo. São casos em que fica claro que a reflexão sobre a crítica não parte só do estatuto e exercício dela, mas da relação mesma com os trabalhos de arte. Ou seja, que as obras são as disparadoras desse pensamento, e não apenas outros críticos e correntes teóricas da crítica. Um exemplo é um artigo de 1981, dedicado a José Resende. Depois dos três primeiros parágrafos em que se concentra na obra do artista, ela escreve:

O ato essencial do julgamento crítico consiste em escolher as formas estéticas, psicológicas, sociais e metafísicas de visão, que o crítico considera significativas de acordo com o trabalho artístico particular que analisa no momento. Mais importante do que conhecer a arte e o objeto dela é conhecer os processos pelos quais o artista modifica a arte e a vida.

E, a meu ver, Resende não discute apenas a arte. Já em seu momento de aparente rejeição minimalista existem os sinais de significação e representação ligados ao que lhe cerca. A sua “substância” é, antes de mais nada, a síntese de todas as categorias da experiência, passado e presente, do

fetichismo à disciplina de laboratório. Tudo isso aliado à extrema capacidade criativa do artista de individualizar essa experiência e, portanto, torná-la universal (LEIRNER, 1982, p. 171).

Além de oferecer mais premissas que informam sobre o seu entendimento e posicionamento enquanto crítica de arte, sobretudo a respeito do método e da abordagem, nesse trecho há alguns dos aspectos a que referi há pouco, sobre a compreensão de que o fenômeno artístico se caracterizaria pela sua dimensão universal.

Quanto à reflexão sobre a crítica de arte que encontro nesse mesmo texto a respeito de José Resende — a ideia lançada na abertura da citação, sobre as escolhas do instrumental de análise pelo crítico —, ela também aparece em um texto do mesmo ano, 1981, intitulado “A crítica do passado, hoje”. Nele, Sheila Leirner discute sobre as diferenças entre o crítico e o historiador da arte, afirmando que um não corresponde nem substitui o outro. Argumenta que confundir esses papéis é um erro e que ao crítico está afeiçoado o livre exercício de escolhas, defendendo acima de tudo o impulso pessoal como parte do método crítico. Liberdade que não se reverte em uma atuação capaz de captar a totalidade da expressão artística, sendo necessário, ao contrário, que se reconheça que um partido crítico é também um posicionamento de escolhas e preferências que envolvem, por conseguinte, exclusões. Ela escreve:

Por ingenuidade, oportunismo, má-fé, preconceito ou puro artificialismo teórico, o que se ignora, na verdade, é que **a definição de uma linha filosófica de atuação crítica restringe indiscutivelmente as opções estéticas, circunscreve o campo de reflexão e enfatiza, portanto, sempre poucos e significativos caminhos coletivos ou individuais.**

O que não invalida a contribuição histórica inerente a toda e qualquer atividade intelectual, mesmo que este não seja o seu objetivo primordial. E à História é sempre preferível um crítico convicto e coerente do que mil “fazedores de registro” ambiciosos por formar um painel grandioso e completo da nossa arte (LEIRNER, 1982, p. 295-296, grifo meu).

Entendo que aqui Sheila Leirner estabelece uma relação com a ideia de anti-didática antes evocada, o que se relaciona ao entendimento de uma linha de atuação que seja restrita e convicta por parte do crítico.

Além de José Resende, outro exemplo interessante da reflexão sobre a crítica a partir da obra de um artista é um texto posterior, de 1989, a respeito do trabalho de Artur

Barrio. Com o título “Uma carta a Artur Alípio Barrio”, foi escrito exatamente como se fosse uma carta¹³⁹. Novamente, vale a pena analisar alguns de seus trechos. De início, Sheila Leirner estabelece uma aproximação com os trabalhos do artista em exposição, enfatizando o nível pessoal de sua apreensão enquanto crítica-espectadora. Nessa aproximação, ela escreve:

Aqui e em toda parte, aliás, a arte parece nascer e se criar num vácuo. Por medo ou imaturidade, ela é cada vez mais sustentada por discursos radicais, desvinculados da vida e alienados do “eu” que os produz. **Artistas e críticos — mesmo os mais atentos e agudos — parecem lúcidos em relação à sua época, à contemporaneidade, à sociologia na qual ela implica.**

Há leituras plásticas e verbais aparentemente justas com vista aos “novos” fenômenos estéticos, sendo criadas para isso terminologias advindas de outras áreas, sobretudo da filosofia. Trata-se, contudo, de uma imissão no processo de criação artística. E não de um real envolvimento na turbulência dos valores nos quais a arte se origina. Não se cria independentemente, não se desafia, não se transgride, não se modifica nada (LEIRNER, 1991, p. 395, grifo meu).

Fica evidenciada novamente a compreensão de que a crítica precisa se remeter antes à arte do que a aparatos teóricos, sob o risco de perder de vista o que é próprio ao fenômeno artístico e à experiência sensível. Aqui aparece o sentido que Sheila Leirner defende, como dito há pouco, de ser a arte a medida da própria arte.

A esse respeito, vale convocar uma passagem de outro texto, que serve de apresentação ao já mencionado livro “Arte e seu tempo”. Escrito em 1991, oferece mais elementos para que possamos perceber o lugar e o papel concedidos à teoria no método crítico segundo Sheila Leirner. Destaco o trecho em que faz a defesa de que para o crítico a teoria não pode ser sobreposta ao enfrentamento com os trabalhos:

Partir da certeza de que “tudo está lá” pode parecer, moralística e academicamente, uma justificativa preguiçosa. Muito ao contrário, todavia, **observar algo e pensar livremente sobre ele é mais importante do que analisá-lo procurando referências bibliográficas, lendo tratados e estudos, perscrutando as suas relações teóricas**, engolindo o pó de uma biblioteca ou de um arquivo. Um arquivo vivo ou morto, porto de ancoragens e de partidas. E é o mais difícil. Coloca-nos diante de um vazio que é absolutamente pleno, que é a nossa vida e experiência, a nossa memória e sensibilidade (LEIRNER, 1991, p. 18, grifo meu).

¹³⁹ Originalmente publicado no catálogo de uma mostra do artista em São Paulo, na Kate Art Gallery.

Entendo que esse estar diante do vazio corresponde a um despir-se — ainda que momentaneamente e apenas como esforço — de teorias e postulados que possam se sobrepor ao embate frente à experiência com a obra. Tenho para mim que esse entendimento de Sheila Leirner corresponde a uma espécie de metodologia que ela explora, exercita e também defende a partir da escrita da crítica de arte.

A reflexão sobre o lugar da teoria avança no parágrafo seguinte, todavia agora em um movimento inverso, de conciliação com os aparatos teóricos a partir da defesa de sua necessidade para o rigor conceitual e histórico do instrumental de análise. E mesmo para a formulação de questões e problemas oferecidos pelas obras:

Não se negue a relevância de toda esta instrumentalização. Ela é absolutamente necessária a uma elaboração crítica rigorosa, plena e convicta. Sem ela, também não se pode criar, inferir ou duvidar. Sem ela não é possível contextualizar e examinar obras, nem mesmo apontar “xamanisticamente” os seus elementos. Não é possível sequer rastrear os movimentos que elas formam e as ideias que revelam (LEIRNER, 1991, p. 18, grifo meu).

Convocadas essas breves considerações sobre o lugar da teoria na crítica de arte que encontro na reflexão de Sheila Leirner, volto a “Uma carta a Artur Alípio Barrio”. Ela prossegue o texto retomando o comentário sobre a obra do artista. Logo adiante, o pensamento sobre a relação entre arte e crítica reaparece na argumentação, agora de modo a assinalar mais uma vez as transformações trazidas desde a arte conceitual:

Maturidade em arte — tanto para os críticos quanto para os artistas — **é abrir-se às milhares de formas que o processo estético adquire em interação com a nossa própria vida.** Mesmo quando o resultado dessa interação seja o próprio vácuo, como para Ad Reinhardt, o místico. A procura objetiva tradicional de justeza e propriedade, a transposição apenas intelectual da obra para o reino das palavras é hoje um resquício dos projetos morais e qualitativos dos anos 50 e 60, provavelmente fundados no Iluminismo do século XVIII.

E a possibilidade aberta pela arte conceitual da década seguinte, da qual você [*Artur Barrio*] também faz parte, **de dissolver as fronteiras entre arte e crítica, soma-se agora à oportunidade de encarar uma e outra como obras independentes,** porém pertencentes ao mesmo universo histórico e vivencial, feitas por indivíduos que representam existências complexas e únicas; dotadas dos mesmos instrumentos e até do mesmos repertórios de ação (LEIRNER, 1991, p. 395-396, grifo meu).

O trecho concentra uma série de questões que se relacionam com o desenvolvimento do pensamento crítico de Sheila Leirner, algumas das quais já mencionadas aqui, como fica evidenciado. Em especial, o sentido de abertura crítica e de possibilidades em seu contato com a produção conceitual. O argumento desenvolvido é um pouco mais extenso, e pelo seu teor a sequência do trecho merece ser aqui antes citada para que depois eu a comente. No prosseguimento do texto, Sheila Leirner diz:

Assim, o chamado compromisso do crítico com a obra do artista é tão falso quanto o compromisso do artista com a obra do crítico. Hoje, o pacto de um e outro é com o próprio trabalho e nada mais. Caro Barrio, eu não faço “apresentação de catálogo”. Posso, entre outras coisas, escrever textos. **O meu trabalho eu chamo de crítica e o seu trabalho chamo de arte. O seu trabalho contém o meu e o meu contém o seu. Quais os limites entre um e outro? O seu trabalho reflete a sua complexidade e você e ele pertencem ao mundo. O meu trabalho reflete a minha complexidade e ambos pertencemos ao mundo.** Em determinado momento, alguma parte deste mundo torna-se comum a nós dois, artista e crítico. É quando trabalhamos lado a lado (LEIRNER, 1991, p. 396, grifo meu).

Identifico nas duas citações acima uma espécie de síntese do projeto crítico de Sheila Leirner no período aqui analisado. Na primeira delas, refiro-me à dissolução de fronteiras entre arte e crítica diante de novos valores e manifestações estéticas. O dado de acréscimo sobre o que já se disse antes quanto a essa dissolução é o entendimento de que nesse borramento também a crítica pode encontrar vias de se assumir e manifestar como obra resultado de criação, “independentes” nas palavras dela. Essa argumentação prossegue na segunda citação acima, quando Sheila Leirner sugere que a independência entre as obras — a do artista e a do crítico — não seria efeito de afastamento ou separação, uma vez que uma contém a outra, e vice-versa.

Certamente, trata-se de uma visão otimista das convergências entre processos artísticos e críticos, entendimento que ela procurará manifestar em sua abordagem curatorial, mas encontrando implicações que são recebidas de forma polêmica, como decorreu em “A grande tela”. Assim, é importante aqui reter a formulação de Sheila Leirner para o que se falará adiante a respeito dos gestos autorais e artísticos que empreenderá em forma de proposição tanto artística como curatorial-expográfica, também precipitando dissolver as fronteiras que possam se colocar entre uma e outra.

Em páginas anteriores deste capítulo, falei ao menos duas vezes em crítica enquanto criação, ou mesmo como obra, a partir do pensamento de Sheila Leirner que capturo ao longo de seus textos. Na primeira vez, falei da crítica sendo encarada como criação. Na segunda vez, agora há pouco, com a crítica sendo encarada também como uma obra, e com o acréscimo de se assumir independente em relação ao trabalho artístico de que parte.

Sheila Leirner, como se viu, argumenta enfaticamente sobre a dissolução dos limites entre arte e crítica. Essa defesa chega a ultrapassar os seus escritos, quando entre 1982 e 1983 realiza uma proposição inserida no campo das práticas e estratégias conceituais. Ocorre que ela a faz na condição de uma crítica de arte que adentra o campo da criação artística, a exemplo do que se viu em Frederico Morais com “Quinze lições sobre arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações”, realizado a propósito de “Do corpo à terra”, e os audiovisuais produzidos ao longo dos anos 1970.

No caso de Sheila Leirner, o experimento explora também o vídeo, com uma performance ao vivo realizada por ela. Intitulado “Trilogia amorosa”, o trabalho possuiu três partes: “Metáfora (de arte) da crítica”, “Metáfora (poética) da crítica” e “Metáfora (crítica) da crítica”¹⁴⁰. Em cada uma delas, são estabelecidos jogos e correlações entre textos e imagens. Os textos correspondem a sentenças versando sobre arte e crítica, enquanto que as imagens são de Sheila Leirner lendo alguns desses textos, intercaladas a inserções de obras de Marcel Duchamp, Waltercio Caldas, Robert Cumming, Richard Misrach, Frederick Kiesler, Giselda Leirner e Duane Michals. Como se nota, são todos artistas e fotógrafos ligados ao campo dos procedimentos e linguagens conceituais.

Para a discussão que aqui interessa¹⁴¹, considero que a reflexão despertada em Sheila Leirner posteriormente a esse trabalho seja mais fecunda que as motivações primeiras. Nesse sentido, convoco um texto de 1990, que serve de introdução à “Trilogia amorosa”. Nas palavras dela, o trabalho que realizou no começo dos anos

¹⁴⁰ O trabalho foi gravado em conjunto com o artista de vídeo Roberto Sandoval. Sua primeira exibição se deu em 1983, na Faculdade Paulista de Medicina. No ano seguinte, foi exibido no MAM-SP. Posteriormente, passou a integrar o acervo do MAC-USP.

¹⁴¹ Não analisarei “Trilogia amorosa” em aprofundamento porque isso se estenderia escapando ao foco da discussão. Uma apresentação pormenorizada, por conta da própria Sheila Leirner, consta em “Arte e seu tempo”, com os textos e imagens reproduzidos no livro. Conferir Sheila Leirner (1991, p. 27-54).

1980 é “uma declaração de amor à crítica e à arte”, como uma “peça crítica que é também uma peça de arte” (1991, p. 28). Ela ainda escreve que é:

[...] sobretudo **um manifesto por meio do qual tento dissolver — como sempre desejei, inclusive em meus trabalhos futuros como curadora — os limites que afastam uma e outra.** É uma peça que procura, além do mais, demonstrar que os elementos comuns tanto à crítica quanto à arte, tais como paródia, ironia, metáfora, alusão, dúvida, autocrítica, hipótese, contradição, poesia, retórica — entre uma infinidade de outros —, podem ser tão absolutamente correlativos nos dois campos a ponto de conseguirem se mesclar num mesmo corpo (LEIRNER, 1991, p. 28, grifo meu).

Como se pode notar, diversas questões já comentadas aparecem aqui, como a dissolução das fronteiras entre arte e crítica e a defesa de que a crítica não só pode tomar elementos comuns à arte contemporânea, como os compartilha com ela. Ou seja, a ideia de dissolução se aprofunda, praticamente equiparando arte e crítica em seus procedimentos e operações. O argumento antes evocado sobre a independência entre uma obra e outra, obra artística e obra crítica, não aparece nesse texto. Mais importante talvez seja destacar um relevante aspecto que consta nessa revisão posterior sobre “Trilogia amorosa”, especificamente no trecho em que Sheila Leirner relaciona o sentido de dissolução também aos trabalhos posteriores em curadoria de exposição.

A apresentação de “Trilogia amorosa” nas páginas de “Arte e seu tempo” é seguida por dois textos que se relacionam a este trabalho, como que oferecendo um prosseguimento à reflexão buscada por Sheila Leirner com sua proposição conceitual, em seu flerte com a criação no exercício de dissolução dos limites entre o que possa ser do domínio da arte e da crítica.

O primeiro, intitulado “Uma palestra”¹⁴², de 1983, estabelece uma relação direta com um texto já analisado, “Arte conceitual e uma nova crítica”, de 1978. Tanto é que algumas das principais ideias reaparecem transcritas. De início, traz a sentença de que “arte conceitual colocou em xeque a crítica de arte” (1991, p. 55), acrescida do argumento de que “a ideia sempre esteve inerente ao processo criativo da arte”, sendo que no século XX “a consciência do valor da ideia foi ficando cada vez maior. E quanto maior essa consciência, mais elaborados foram se tornando esses conceitos”.

¹⁴² Corresponde ao texto de uma palestra ministrada em 1983, no MAM-SP.

“Uma palestra” prossegue com a afirmação de que a natureza da arte é essencialmente crítica, pois “o ato criativo é um ato crítico”, uma vez que trata da consciência crítica “da mesma forma que é também um exercício dessa consciência”. Cito os parágrafos seguintes, porque neles Sheila Leirner enfatiza suas ideias anteriores quanto à relação entre arte e crítica em decorrência dos conceitualismos:

O paroxismo desse processo crescente da ênfase na ideia foi, sem qualquer dúvida, a chamada arte conceitual. O ápice radical no qual a realização e a apresentação da arte estão vinculados apenas à ideia e nada mais. O que representa, afinal, a desmaterialização quase absoluta da obra de arte (LEIRNER, 1991, p. 56).

Nos dois parágrafos a seguir, ela aborda as implicações que identifica, oferecendo uma síntese do que eu venho tentando analisar e argumentar ao longo desta parte do capítulo dedicada ao seu percurso intelectual e às bases de seu pensamento crítico. Refiro-me ao argumento de que a arte contemporânea é essencialmente crítica, sendo que esse caráter seria responsável também por eliminar as barreiras entre artistas e críticos. Sheila Leirner está novamente tratando da crítica depois da arte conceitual:

Penso que foi justamente nesse momento que a crítica começou a sofrer uma verificação. Porque **a crítica**, que sempre acompanhou a arte passo a passo, **começou a perceber que a arte estava se tornando, ela mesma, crítica.** [...] **O que aconteceu foi que o crítico, a partir de então, já podia dissolver as fronteiras que o separavam da criação artística.** Não literariamente, como vinha fazendo até então. Mas artisticamente.

Por quê? Porque a mediação e a ideia passaram a ter maior importância do que o produto final. O crítico que sempre usou conceitos para falar da mediação e do produto, quer dizer, dos elementos formais do trabalho, **o crítico passou a usar ideias para falar quase apenas de ideias.** No fim, **o que o crítico estava fazendo era o mesmo que o artista. Os dois fazendo arte e fazendo crítica** (LEIRNER, 1991, p. 56-57, grifo meu).

Como se pode perceber, esse é um argumento que já apareceu antes, mas que agora ganha uma formulação sintetizada na citação acima. É o mesmo que consta no segundo texto a que referi há pouco, intitulado “Uma aula”¹⁴³, de 1983. Retomando ideias e mesmo frases também presentes em “Uma palestra”, Sheila Leirner escreve que

¹⁴³ Texto de aula ministrada em outubro de 1983 como fechamento do curso “Introdução à História da Arte no Brasil” promovido pelo MAM-SP e Funarte.

eliminar os limites entre arte e crítica é “a grande questão da nossa época. Porque a natureza da arte de nossa época é essencialmente crítica e dissolve, ela mesma, as barreiras entre artistas e crítico. Qualquer um dos trabalhos destas tendências já é, em si, um trabalho crítico” (1991, p. 68).

Ainda no texto “Uma palestra”, é relevante observar que a formulação é seguida pelo argumento que Sheila Leirner emprega para explicar o caráter parcial de sua prática, quanto ao fato de se deter apenas no trabalho de certos artistas¹⁴⁴, no que declara ser criticada por isto. Se em outros textos ela atribuía isso ao caráter subjetivo da crítica de arte, como pudemos ver antes em algumas passagens, agora a explicação por ela fornecida é o fato de se concentrar na produção de artistas que priorizam a ideia e a linguagem em detrimento ao ponto de vista formal. Ela assim escreve:

Eu me detenho grande parte das vezes nos que fazem aquilo que se chama de arte não-formalista ou que esteja perto da arte não formalista. Explico: a arte não-formalista é isso que mostrei até agora. **É a arte para qual o resultado formal, em si, não é um objetivo.** A não ser que esse resultado formal seja parte integrante da mediação, da linguagem que comunica a ideia. [...]

O meu intuito não é o poder de julgamento. Pretendo estar vulnerável às modificações e à inovação. E acho que a **crítica tem que estar aberta e livre, usando até os próprios meios que a arte lhe sugere** (LEIRNER, 1991, p. 58-59, grifo meu).

Embora sugira uma crítica aberta e receptiva às linguagens diversas sob as quais a arte possa operar, é de se supor que a compreensão que equipara o crítico ao artista não se faça de todo consensual entre os artistas. Interessante identificar que essa questão aparecerá em seus textos, sendo todos demonstrativos de seu empenho em reelaborar a compreensão das relações entre os atos criativo e crítico.

¹⁴⁴ Observando os textos de Sheila Leirner, trata-se de um grupo estrito, porém diversificado em gerações e orientações. No começo do capítulo, procurei dar uma ideia disso mencionando Peter Paul Rubens, Paul Cézanne, Marc Rothko e Tunga. Ao longo do texto, também apareceram José Resende e Artur Barrio. De modo a oferecer uma dimensão maior quanto aos artistas brasileiros abordados ao longo de seus artigos, destacaria ainda os seguintes nomes: Mira Schendel, Julio Plaza, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Waltercio Caldas, Antonio Dias, Nelson Leirner, Luiz Paulo Baravalli, Marcelo Nitsche, Ivald Granato, José Roberto Aguilar, Franz Krajcberg, Franz Weissmann, Arcangel Ianelli, Iberê Camargo, Arthur Luiz Piza, Cildo Meireles, Carlos Fajardo, Dudi Maia Rosa e Jorge Guinle.

Um exemplo relevante é também do ano de 1983 e leva o título “O dia em que artistas e críticos se deram bem...”. Sheila Leirner começa lembrando de Paul Gauguin, que “dizia que um crítico é alguém que trata de coisas que não são da sua conta”, e de Charles Baudelaire, “que acusava o artista de não ser nada além de uma criança mimada”. Rememora esses antecedentes para logo afirmar:

Há muito que o mundo da arte vem sofrendo com desabafos raivosos, profundas exasperações e acusações que marcam **um violento conflito: artista e crítico**. Sobre essa guerra civil, que hoje usa as armas do tipo “o crítico é um artista frustrado”, “todos os críticos são medíocres”, “a arte fala por si”, “o crítico depende do artista”, “artista é réu, crítico é juiz”, “crítica é censura” etc. — e na qual **os críticos não se manifestam mais como Baudelaire, preferindo o silêncio e a indiferença diante do seu estigma de figuras antipáticas e indesejáveis** —, há alguns pontos a serem abordados (1991, p. 71, grifo meu).

A sugestão de que os críticos teriam perdido seu aspecto combativo, em favor do que seria a falta de disposição ou o zelo em não se atritar com os artistas, está relacionada à defesa de que a crítica é sempre algo incômodo, relacionada a uma espécie de constrangimento — a antipatia ali referida — que muitas vezes levaria o público a identificar-se mais com os artistas do que com os críticos. A seu ver, a falta de compreensão do papel da crítica expressa um “incômodo tabu”, que muitas vezes se demonstra pelo uso de designações que “aceitam maior simpatia” em lugar de crítico, como “pesquisador de arte, historiador, curador de exposição ou diretor de museu” — importante observar que já aparece expressa a conjunção curador-exposição relacionada ao crítico. Ainda quanto à relação entre artistas e críticos, afirma que cabe ao crítico exercer a liberdade de intervir na obra questionando todo e qualquer narcisismo por parte do artista empenhado em legislar sobre a própria obra:

A objeção do artista à existência do crítico (não a algum crítico em particular ou a alguma teoria) está simplesmente na intenção de tirá-lo do rastro da arte, um rastro que o crítico pode ver e seguir, porque sabe que **a arte é questionável até a raiz**. Por quê?

Ao mesmo tempo em que a consciência crítica questiona (e portanto autentica ou não a obra de arte), está destruindo afinal a vaidade, o amor-próprio do artista e suas expectativas narcisistas de que a arte seja auto-reflexiva (o que em sua forma extrema torna-se um solipsismo — o sentido do “artista-como-deus-criando-um-mundo”). O crítico pode intervir nesse narcisismo apenas como uma presença, sem que necessariamente exprima sua opinião. Da mesma forma, porém, destrói a

possibilidade de uma relação narcisista similar por parte do público que se aproxima da arte (LEIRNER, 1991, p. 72, grifo meu).

Aqui, parece haver uma relação interessante, no sentido de apontar uma possível diferença a ser considerada entre o crítico e o curador. Afinal, não estará o curador talvez mais a “serviço” desse narcisismo do artista do que o crítico? Não se trata de uma pergunta de resposta simples. Talvez mais relevante seja perceber que ela ainda traz um paradoxo, na medida em que não raramente os artistas também manifestam certo incômodo com a presença e atuação do curador. Tal qual ou até maior que a presença do crítico, a depender de cada caso, e se considerarmos as situações em que o curador acaba definindo o lugar e o modo de apresentação da obra dentro de uma exposição, especialmente as coletivas. Seja como for, e como já argumentei antes, entendo que ao curador recai um tipo de comprometimento com o artista e seu trabalho que não é da mesma ordem que o compromisso do crítico.

Retomando a discussão, Sheila Leirner prossegue o argumento com uma citação ao crítico norte-americano Donald Kuspit, tomando dele a ideia da necessidade de “dissolver o amor-próprio” que se coloca como “primeira barreira entre artista e crítico”. Nesse trecho, interessante perceber que a rivalidade antes apontada agora é explicada por um comportamento que parte dos artistas a partir do que seria a falta de compreensão a respeito da crítica. Uma falta de compreensão porque desconsideraria que a crítica é também parte constituinte da arte. E com o equacionamento que a seguir oferece, Sheila Leirner chega novamente à complementariedade que defende entre artista e crítico. Ou à defesa da necessidade da crítica. Ela escreve:

Um inesperado subproduto desta análise é a descoberta de que, **rejeitando o crítico, o artista rejeita a si mesmo**. Está evidente que sem a claridade da consciência crítica para torná-los realmente autoconscientes, arte e artista são nulos. **A atitude niilista (própria do narcisismo) do artista contra a crítica é suicida** — age contra o próprio artista —, pois **a crítica é necessária não apenas como uma adaptação ao ponto de vista do artista com relação ao significado de sua obra, mas como uma condição para a própria criação, cuja natureza é essencialmente crítica**. O ato criativo é também um ato crítico, pois trata da natureza da consciência crítica, da mesma forma que é também um exercício dessa consciência (LEIRNER, 1991, p. 72-73, grifo meu).

Como fica claro, nesse trecho Sheila Leirner deixa bastante explicitado o seu entendimento a respeito do lugar e da função da crítica, além das interrelações e complementaridades que propõe entre obra e crítica. Em outras palavras, seu argumento equipara o ato criador e ato crítico ao nível da realização e da consciência. Algo certamente discutível, mas que revela um tanto de seu posicionamento.

No cotejamento que empreendi até aqui mobilizando textos de Sheila Leirner, considerei importante analisar algumas das pontuações do seu itinerário crítico, em especial o desenvolvido quanto à reflexão sobre a crítica de arte em suas relações com as questões evidenciadas pela arte conceitual. Como disse antes, parece-me fundamental situar sua trajetória intelectual como modo de se tentar compreender como incidirá na passagem da atuação de crítica à de curadora de exposição, notadamente em sua compreensão desta ser a extensão daquela.

Como falei na abertura deste capítulo, considerando a bibliografia pesquisada percebo que o pensamento crítico de Sheila Leirner não possui muitos intérpretes, sendo a maior parte dos estudos dedicados à “A grande tela” e às edições da BSP de que foi curadora. Stéphane Huchet é um dos autores a analisar o seu pensamento crítico. Em um texto de 2009 no qual se dedica a refletir sobre a dimensão conceitual e histórico-prática da crítica, intitulado “Partilhas no ambiente da crítica”, desdobra-a em três tipologias: crítica de legitimação, de empatia e de intervenção. Nesta última, à qual associa a “ideia de crítica militante, engajada, polêmica, combatente” (p. 78), identifica atuações como as de Aracy Amaral, Ronaldo Brito e Sheila Leirner. Em forma de parênteses: se eu fizesse um reparo, seria a não menção, por exemplo, a Frederico Morais.

Independentemente disso, convoco o texto de Stéphane Huchet, publicado em um dossiê sobre crítica pela revista Porto Arte, porque nele o autor argumenta que a atuação de Sheila Leirner deve ser destacada no âmbito daquilo que denomina como “crítica intervencionista”. Tomo as palavras do pesquisador, identificando nelas uma aproximação com a ideia de militância crítica que argumentei em páginas anteriores:

Menos lembrada hoje, **Sheila Leirner propunha nos anos 1970 críticas curtas, mas incisivas, que obedeciam a uma motivação combatente.** A introdução da coletânea destes textos, intitulada “Arte como medida”,

sintetiza bem o teor dessa crítica de intervenção¹⁴⁵. [*a seguir, Huchet cita trechos do texto*] [...] Veremos mais tarde como outros críticos, artistas, apontarão o mesmo problema do ajuste entre arte e vocabulário crítico (HUCHET, 2009, p. 78, grifo meu).

Em um texto já mencionado, aquele que serve de abertura ao livro “Arte e seu tempo”, Sheila Leirner converge com a fala de Stéphane Huchet. Do ponto de vista de quem está em 1991 observando sua trajetória progressiva, ela reconhece esse aspecto militante que correspondia ao clima dos ânimos à época:

A minha trajetória, ao lado da arte, é quase banal, ou pelo menos segue em parte o curso hegeliano das histórias. Do início do meu trabalho como crítica, em 1973, até o momento da publicação de “Arte como medida”, dez anos depois, **era evidente para mim**, assim como para a maior parte dos críticos que eu lia ou dos artistas sobre os quais escrevia, **o significado político da palavra “militância”**. Ela agora está em desuso, creio, mas o fato é que **na época “militava-se” na imprensa, nas telas, nas ruas e nas próprias instituições** (LEIRNER, 1991, p. 19, grifo meu).

No parágrafo seguinte, o raciocínio prossegue, aprofundando o caráter de meditação dos significados evocados de um passado ainda próximo àquela altura. A militância aqui converge para a guerrilha, não exatamente nos termos de Frederico Morais, mas como trabalho permanente de combate intelectual:

Em “Arte como medida” eu falava com credulidade da **crítica como “um trabalho em processo”, uma espécie de guerrilha diária por meio da qual se tinha a sensação de questionar sistemas falidos, minar os velhos e estabelecidos valores**, construir no público opiniões próprias, apresentando aos poucos o aspecto global daquilo em que também se acreditava individualmente (LEIRNER, 1991, p. 19, grifo meu).

Voltando ao texto de Stéphane Huchet, ele prossegue sua análise argumentando que os críticos próximos à categoria “crítica de intervenção”, tal qual designa Sheila Leirner, caracterizam-se pelo empenho em projetar o pensamento analítico em um âmbito de implicações “objetivadas, mais globais e afeitas a uma problematização socialmente mais voluntarista” (p. 79). Sheila Leirner volta a ser evocada no comentário, agora integrando uma lista de notáveis nomes do criticismo:

¹⁴⁵ O autor se refere ao mesmo texto introdutório de “Arte como medida” já abordado neste capítulo.

[...] **o papel desempenhado na história por certos críticos engajados**, entre, por exemplo, 1950 e 1990, exemplifica um tipo de atuação que condiz com essas tarefas. Sem entrar na questão do juízo de valor sobre tal ou tal crítico, pensamos em Clement Greenberg, Mário Pedrosa, Michael Fried, Frederico Morais, Ronaldo Brito, Pierre Restany, Aracy Amaral, Rosalind Krauss, **Sheila Leirner**, Germano Celant, Benjamin H. D. Buchloh, Douglas Crimp, Serge Daney etc. (HUCHET, 2009, p. 79, grifo meu).

É interessante observar o prosseguimento da argumentação de Stéphane Huchet. Depois de tratar dessa que seria uma vertente engajada de críticos de arte, lança um olhar mais abrangente sobre o campo da crítica, para isto convocando exposições e curadores como exemplares também de uma atitude crítica. Cito o trecho na íntegra porque oferece um olhar sobre algo que é o centro de atenção do interesse desta tese: as relações entre crítica, exposições e curadoria. Embora Stéphane Huchet lance a sentença como interrogação, entendo que a dúvida encerra também uma constatação a seu ver:

No entanto, já que a crítica de intervenção significa uma inserção clara num contexto sociocultural e político ao qual o discurso crítico é endereçado, integrando explicitamente a(s) obra(s) analisada(s) no crivo político que põe em perspectiva, **deveríamos ampliar a questão da “crítica” de maneira clara a certos curadores, agentes e agenciadores institucionais que podem transformar as exposições que organizam em tantas posições críticas acerca da arte e do mundo em geral?** Assim, acrescentaríamos à lista acima Harald Szeemann, Catherine David, por exemplo. Quem negaria que as exposições de Harald Szeemann desde 1969, de Catherine David desde os anos 1980 – “L’époque, la mode, la morale, la passion” (1987), Poetics/Politics, Documenta X (1997) –, são marcos históricos importantes da relação crítica, engajada, intervencionista e finalmente política com a arte contemporânea? Na época em que Szeemann organizava a famosa exposição “Quando as atitudes viram formas”, Bern, 1969, ou a Documenta 5, Kassel, 1972, ele introduzia nos seus breves textos de apresentação dimensões críticas primordiais. Eram exposições histórica e criticamente decisivas (HUCHET, 2009, p. 79, grifo meu).

Dito isso, creio que essa relação entre críticos e curadores engajados, nos termos de Stéphane Huchet, seja oportuna para prosseguir o exame da crítica em Sheila Leirner, agora com maior atenção às suas relações com o pensamento e a prática em exposição e curadoria que se incorporariam à sua atuação. Isso se dá como uma crítica de arte acompanhando exposições e curadorias e escrevendo a respeito e, a seguir, como uma crítica de arte que passa a fazer também ela exposições na condição de crítica-curadora.

3.2 Exposições e curadoria: objetos da crítica

A virada dos 1980 no circuito internacional é marcada por uma ampliação das geografias institucionais e artísticas em termos globais e, ao mesmo tempo, por implementações de novas estratégias e concepções expositivas na configuração de mostras coletivas e temporárias já de grande formato, a exemplo da Bienal de Veneza¹⁴⁶ e da Documenta de Kassel¹⁴⁷. No Brasil, a Bienal de São Paulo de certo modo acompanha esse movimento, adotando alterações e inovações que a levam, inclusive, a retomar prestígio dentro e fora do país como não havia mais obtido desde o boicote da edição de 1969. Em um plano geral, pode-se afirmar que é um momento marcado, como já apontado antes, pelo papel de maior importância e protagonismo que a curadoria e as grandes exposições passam a desempenhar.

Na visão de Paul O'Neill, é ao longo da década de 1980 que as exposições com assinatura curatorial se estabelecem mais amplamente, a partir dos modelos de mostras organizadas segundo temas e conceitos, em abandono a orientações históricas guiadas por critérios de ordem cronológica, biográfica ou estilística. Em seu livro "The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)"¹⁴⁸, já referenciado e citado em capítulos anteriores, o pesquisador irlandês aponta que essas transformações nos modos de expor e exibir são acompanhadas pela intensificação dos debates voltados à figura individual do curador, ao seu papel dominante em uma indústria das exposições e ao caráter autoral que imprime na realização de mostras coletivas (O'NEILL, 2012).

Esse contexto de alterações pode ser percebido e capturado em textos de Sheila Leirner referentes a esse período. Em muitos dos escritos, encontramos aspectos que indicam que ela está informada quanto às grandes mostras à época e as discussões que elas trazem, sendo que em alguns deles podemos identificar argumentos em defesa do que ela considera ser o advento de uma abordagem crítica em curadoria e organização de exposições, a partir de novas propostas de montagem e expografia.

¹⁴⁶ Mais antiga bienal do mundo, a Bienal de Veneza foi criada em 1895, na Itália.

¹⁴⁷ Considerada um dos marcos das curadorias e das exposições contemporâneas, a Documenta de Kassel foi criada em 1955, na Alemanha. Suas edições têm sido realizadas a cada quatro anos.

¹⁴⁸ "A cultura da curadoria e a curadoria da cultura(s)", tradução minha.

Um bom exemplo é um texto de 1982, que já em seu título evidencia uma visão otimista e projetiva: “Crise? No mundo, sim. Na arte, anuncia-se o futuro”. Nele, Sheila Leirner parte do relato de uma série de exposições então recentes, que a seu ver se tornaram acontecimentos da maior relevância, como a 40ª Bienal de Veneza e a Documenta 7, ambas realizadas em 1982. Também menciona a XVII BSP, a ser realizada em 1983, a segunda consecutiva a cargo da curadoria de Walter Zanini e, portanto, a se valer novamente do conceito de analogia de linguagens por ele proposto. Como se sabe, com a estratégia procurava-se eliminar da mostra o modelo de divisão geopolítica conforme espaços nacionais ocupados por representações de países, em favor de uma expografia em que as obras fossem apresentadas em suas aproximações visuais e conceituais e em relações entre suas linguagens e meios.

Retomando o texto acima referido, considero importante observar o modo com que essas grandes mostras e as novidades que trazem em termos de curadoria e expografia parecem incidir sobre o pensamento de Sheila Leirner. Em termos conceituais e teóricos, percebo que ela desenvolve esse seu pensamento amparando-se em uma visão da produção artística contemporânea como algo sincrônico e universal, com isto já apontando para a compreensão pluralista que ganhará ênfase no debate contemporâneo ao longo da década de 1980. A tantas do artigo, Sheila Leirner escreve:

As mostras europeias, opulentas de ideias, sobretudo a Documenta, apontam novas soluções e definem com maturidade o pluralismo e o caráter interdisciplinar dos meios, técnicas e linguagens, já vislumbrados na década de 1970. O mais importante, porém, é que elas vêm corroborar o enorme potencial desde sempre revelado pelo artista de cada época: o de repensar a arte e o seu universo. E, com isso, modificá-los tornando-nos ao mesmo tempo cúmplices desta transformação até pela simples maneira como passamos a observar a arte e o universo (LEIRNER, 1991, p. 84, grifo meu).

Como se nota, fica indicado o argumento de que a Documenta oferece a constatação de uma passagem na orientação artística que boa parte da produção tomara nos anos 1970, agora em direção ao alegado pluralismo e interdisciplinaridade entre meios e linguagens. Essa ideia passa a ser desenvolvida com maior ênfase ao longo de outros textos seus, a exemplo de “Uma era de ‘nova virgindade’ na arte”, também de 1982, no qual chega a propor, como bem indicado no título, o estabelecimento de uma nova era da arte. Ela escreve:

Depois de uma arte “para a cabeça” — arte conceitual, reduções estéticas da arte minimal e da arte povera italiana — , depois das salas-de-aula-para-a-sociedade de Joseph Beuys, da experimentação artística com os meios tecnológicos, depois da *body art*, performance, **esta é a simples e espontânea redescoberta do desenho e da pintura**. Que não tem nada de nostálgica ou reacionária, pois projeta-se com vigor para uma direção nunca antes pressentida (LEIRNER, 1991, p. 90-91, grifo meu).

Nesse trecho, há uma clara pontuação assinalando um antes e um depois. Um antes relacionado à arte dos anos 1970, notabilizada pela menção à proposta que Joseph Beuys realizou ao longo da década; e um depois que se seguiria à experimentação conceitual, encontrando sua manifestação na alegada redescoberta da pintura dos anos 1980. Interessante perceber que ao longo desse mesmo texto a ideia de uma nova era da arte não se restringe ao fenômeno da pintura que decorre à época, como fica indicado na citação acima, mas a uma compreensão mais ampla, no sentido de uma totalidade artística como já evocado antes, relacionada ao que seriam os aspectos plurais e interdisciplinares que teriam passado a pautar a produção artística então contemporânea. Percebo em tal formulação noções ao mesmo tempo de ruptura e retomada, como deixa indicado o trecho abaixo:

Depois da tomada de consciência do pluralismo e da interdisciplinaridade da obra de arte, do fragmentário que transformou a totalidade da arte contemporânea numa espécie de “diáspora estética”, e da grande experiência vanguardista (síntese de todas as experiências das últimas décadas), **retomam-se as linguagens abandonadas nas últimas décadas**, sob novas estruturas, em novos moldes: em vez de metáfora, a metástase (LEIRNER, 1991, p. 90, grifo meu).

Voltando ao texto anteriormente aqui convocado, “Crise? No mundo, sim. Na arte, anuncia-se o futuro”, nele também consta o argumento de que se assiste a uma nova era da arte, relacionada por Sheila Leirner a um contexto em que então não teriam mais lugar ideologias estéticas orientadas por movimentos e *-ismos* do passado. É como se ao chamado fim das utopias se seguisse o que ela denomina como um “novo humanismo pós-apocalíptico”, que envolveria “inconsciente, mitos, mística, ritos, a volta ao arcaico”. O seu enfoque passa daí à Documenta de Kassel de 1982, que teve a

curadoria de uma equipe internacional a cargo de Rudi Fuchs¹⁴⁹, sendo o crítico italiano Germano Celant um dos seus integrantes.

Foi uma edição que deu ênfase à pintura contemporânea que então ganhava o mercado e o circuito artístico — o momento costumeiramente apontado como redescoberta da pintura —, em lugar das propostas conceituais, experimentais e processuais que se evidenciaram nas Documentas dos anos 1970. Mas, mais do que isso, esta Documenta 7 se diferenciou das emblemáticas edições de 1972¹⁵⁰ e 1977¹⁵¹ também porque não teve título nem um conceito curatorial estrito. Em vez disso, Rudi Fuchs apresentou apenas metáforas poéticas, como uma “regata deslizando majestosamente”, procurando afirmar valores como “beleza” e “individualismo artístico” em detrimento à dimensão socialmente engajada que então orientava boa parcela da arte contemporânea. Rudi Fuchs selecionou principalmente — e em grande escala — pinturas e esculturas. Trabalhos conceituais e performáticos também foram exibidos, mas em presença marcadamente reduzida.

Para a nossa discussão aqui, importa observar as considerações que Sheila Leirner faz a respeito da abordagem expositiva empregada nesta Documenta 7, de 1982, a primeira da década:

Para a Documenta, o objetivo foi traçar uma espécie de corte transversal na produção artística de 1982 e também colocar em evidência as contradições que agitam a nossa época ou, em todo o caso, respeitar o seu caráter vigoroso, proteiforme, espontâneo e sintético.

A Documenta rompeu inteligentemente com a tradição das exposições temáticas, abandonando aparentemente a crítica apriorística, sem contudo renunciar à mostra teórica. Substituiu a pesquisa pelos procedimentos empíricos, cujo único critério foi a vivacidade da obra hoje (LEIRNER, 1991, p. 86, grifo meu).

¹⁴⁹ Rudolf Herman “Rudi” Fuchs (1942—) é um historiador de arte e curador holandês. Em 1975, tornou-se diretor do Van Abbemuseum em Eindhoven. Naquela época, ele era o mais jovem diretor de um museu na Holanda. Em 1982, foi um dos organizadores e diretor artístico da Documenta 7 em Kassel, na Alemanha. Entre 1987 e 1993, foi diretor do Gemeentemuseum em Haia. Entre 1993 e 2003 foi diretor do Museu Stedelijk em Amsterdã. Atualmente é professor da Universidade de Amsterdã.

¹⁵⁰ Com curadoria do suíço Harald Szeemann, sob a designação “diretor artístico”.

¹⁵¹ Com curadoria do alemão Manfred Schneckenburger, sob a designação “diretor artístico”.

Ou seja, o sentido crítico da exposição e da curadoria estaria na quebra dos modelos expositivos tradicionais. Identifico que aqui a sua contrariedade se refere a formatos expositivos cuja organização se assenta em categorias baseadas em estilos, períodos ou origem dos artistas, portanto compartimentados em categorias dadas *a priori*. Em lugar, entendo que Sheila Leirner defende outros modos de apresentação, que correspondam a critérios e concepções de agrupamento de ordem artística e curatorial, sendo estes ao mesmo tempo resultado e expressão de um pensamento de montagem que se faz a partir do contato com as obras e das possibilidades de articulação que partam do conjunto a ser colocado em exibição.

A discussão sobre o que seria uma visão crítica em curadoria de exposição ganha prosseguimento e mais elementos alguns parágrafos adiante, quando é retomada a argumentação sobre as inovações de ordem conceitual e expográfica, todas relacionadas à quebra de ordenações e reuniões segundo cronologias, correntes, gerações, individualidades ou países. Nesse sentido, argumenta que os organizadores da Documenta de 1982:

[...] **não visaram outro objetivo na montagem das obras senão o de fazê-las dialogarem entre si.** Nem que para isso os trabalhos de um mesmo autor se distribuíssem, por exemplo, por todos os museus, ou que não fosse conservada **nenhuma forma de hierarquia qualitativa, cronológica ou etária.** Ademais, são dois os catálogos magníficos que sedimentam a exposição, sendo que o primeiro traz a biografia visual dos expositores e o segundo registra a sua participação efetiva (LEIRNER, 1991, p. 86).

Além de defender a estratégia de diálogo entre as obras como critério a ser empregado nas expografias de grandes mostras, é interessante observar outra ideia que acompanha o argumento de quebra nos modelos expositivos tradicionais — a de que isso resultaria também na eliminação de hierarquias, quais sejam.

Observo que ter tomado conhecimento da Documenta 7 ofereceu para Sheila Leirner uma espécie de parâmetro referencial ao modo como ela analisará exposições e curadorias a partir de então, bem como ao modo como se dirigirá para as curadorias das duas BSP de que será responsável. Algo que fica indicado na sequência do mesmo texto, agora em tom de resumo:

Em suma, **a Documenta é**, como não poderia deixar de ser depois da batalhada conquista da liberdade crítica, **um ponto de vista. E como foi organizada por um pequeno grupo conscientemente sectário e que sustenta ideias comuns (mas que nem por isso se fecha à discussão), é um ponto de vista pessoal. Uma obra extremamente criativa que, ao mesmo tempo, vê e se funda em outras obras.**

Por essa razão, talvez, é que as bases teóricas da Documenta são às vezes tão ambíguas quanto a arte que ela trata, e é apenas por meio de uma linguagem cifrada e subjetiva que captamos as suas finalidades. Afinal, essa “construção de um sonho”, essa “regata vagarosa”, segundo afirma Rudi Fuchs, é na verdade **uma aula de como uma exposição deve ser feita em nossos dias.** Ou seja, de forma a tornar-se o análogo mais perfeito possível do processo da arte na qual ela acredita (LEIRNER, 1991, p. 86-87, grifo meu).

Como se pode notar, o trecho é substancioso em questões. Além do que já comentei acima, percebo uma relação do posicionamento de Sheila Leirner a respeito da crítica com o modo como o estende à curadoria de exposição. Refiro-me precisamente à ideia de que uma curadoria — no caso, a Documenta 7 — encerra também um ponto de vista, assinalando seu caráter parcial como resultado de escolhas. E, em consequência, que o caráter crítico da exposição viria justamente desse “ponto de vista”, “conscientemente sectário”. Outro aspecto importante que observo ali indicado diz respeito ao entendimento de a exposição ser uma obra “que se funda em outras obras”, no sentido do “análogo da arte” a que refere. Percebo que aqui começa a ficar indicado que a sua defesa da crítica enquanto criação, como vimos anteriormente na sua reflexão a partir da arte conceitual, passa a ser estendida também à compreensão de uma dimensão crítica da curadoria de exposição. Ou seja, de que a curadoria corresponde também à realização de uma criação, ou de uma obra.

Em outros textos críticos que escreveu a respeito e a propósito dessas grandes exposições do começo dos anos 1980, é possível perceber que Sheila Leirner estabelece um contexto de reformulação geral das relações entre produção artística, pensamento curatorial e estratégias de exibição. É como se frente ao professado pluralismo e totalidade a que, a seu ver, aspirariam a produção artística dos anos 1980, estivesse colocada também uma nova maneira de se pensar a relação entre artistas e críticos no âmbito da exposição. Se essa era uma ideia que já aparecia nos textos que antes vimos sobre a sua reflexão entre a crítica e a arte conceitual, agora o foco recai menos sobre o estatuto da crítica e mais sobre o estatuto da curadoria de exposição.

Nesse sentido, é interessante observar o comentário do que seria um contra-exemplo, que consta em um texto escrito em 1984 sobre a I Bienal de Havana¹⁵². Sheila Leirner argumenta quanto à expectativa de a mostra se opor ao chamados centros desenvolvidos, tendo a chance de propor “uma abertura que colocasse o Universo, o Homem e a Arte acima das resistências geográfico-culturais, dos jargões pseudo-sociais, dos brados regionalistas e de uma forçada auto-afirmação estética revolucionária” (1991, p. 176). Contudo, argumenta que a não menção quanto à definição de critérios que ordenariam a apresentação e a montagem da mostra teria resultado em uma exposição “de caráter absolutamente absurdo e aleatório”, dando lugar a “disputas de identidades culturais” regidas pelo “idealismo da resistência cultural” e por “ranços político-regionalistas” (p. 177-178). Seu argumento, como já podemos aqui intuir, segue a via de outro idealismo, aquele mais universalista:

Hoje, em qualquer país desenvolvido, sabe-se muito bem que o **incentivo real está mesmo, pois, na reflexão maior que nasce do confronto, da crítica**, até mesmo da posição definida de quem apresenta a arte e de tudo aquilo que constitui a essência da própria criação.

Mais do que simplesmente “promover” a produção plástica [...], é necessário compreendê-la e exibi-la com propriedade. É por isso que o papel fundamental alcançado agora pelas bienais mundiais, a duras penas, descontados os inevitáveis desvios mercadológicos, é o **confronto isento e universal de linguagens e países**, comprometido sobretudo com a arte e cujos critérios são também relativos ao espaço, circunstâncias e momento histórico com os quais ela inevitavelmente interage (LEIRNER, 1991, p. 178, grifo meu).

Novamente aqui, está a indicação de que um pressuposto crítico em exposição passa pela curadoria que investe nas relações entre linguagens artísticas como concepção de expografia, em lugar da simples e tradicional solução de organizar exposições em torno da procedência do artista, de sua filiação estilística ou de seu pertencimento geracional. É o que ela refere como “confronto”, este assentado na exibição das obras conforme uma compreensão que envolva “propriedade” sobre a arte, sendo os critérios subjacentes ao conjunto das obras e ao contexto em que a exposição

¹⁵² Criada em 1984, tem como principal objetivo priorizar artistas latino-americanos e caribenhos, embora artistas de todo o mundo apresentem obras. A primeira edição exibiu artistas apenas da América Latina e do Caribe. A segunda, de 1986, incluiu arte da África e da Ásia, tornando-se um importante ponto de encontro da arte dos países periféricos.

tem lugar. Ao não efetivar esse alegado confronto crítico, a Bienal de Havana teria, segundo o entendimento manifestado por Sheila Leirner, perdido a oportunidade de afirmar a arte latino-americana no contexto geográfico mais amplo da arte.

Nessa argumentação favorável ao confronto da produção artística internacional em termos de configuração da espacialidade da exposição, encontramos a formulação teórica do conceito de “grande obra contemporânea”, que corresponde aos sentidos de “totalidade” e “simultaneidade” já aqui referidos, e que depois ganharão ênfase nas duas edições da BSP de que se responsabilizará pela curadoria:

[...] a vitória — ou seja, a difusão, desenvolvimento e afirmação da arte latino-americana — pode estar justamente na união e não na segregação das particularidades. Pode estar no **reconhecimento prático de uma totalidade, uma grande obra contemporânea, a qual todo artista, em toda parte do mundo (que também possuiu legados específicos), ajuda a construir** (LEIRNER, 1991, p. 179, grifo meu).

Entre aquele texto em que aborda a Documenta 7, escrito em 1982, e esse texto a respeito da Iª Bienal de Havana, de 1984, Sheila Leirner participa em 1983 de um debate no âmbito da XVII BSP que resulta em um artigo intitulado “Arte na 17ª Bienal Internacional de São Paulo”. Importante assinalar que nesse momento ela passara a integrar o Conselho de Arte e Cultura desta edição da BSP, um dado que nos informa sobre sua inserção nos quadros da instituição, a mesma que a seguir a destacaria para a curadoria das duas bienais imediatamente seguintes.

“Arte na 17ª Bienal Internacional de São Paulo” concentra questões que encontramos também em outros dois textos datados do mesmo ano, os já mencionados “Uma palestra” e “Uma aula”. Esses três artigos permitem inferir relações e influências das curadorias realizadas por Walter Zanini em torno do então inovador conceito de analogia de linguagens, por ele implementado na XVI BSP, de 1981.

Portanto, quando Sheila Leirner está abordando os diálogos entre as obras propostos segundo a expografia que observa na Documenta 7, como há pouco discutido, observo que ela também tem em conta as novidades em termos de montagem propostas pelas edições de 1981 e 1983 da BSP. Com essas duas curadorias, Walter Zanini não apenas inaugurou o emprego do termo curador como substituto ao diretor ou

responsável pela organização da exposição no âmbito da BSP¹⁵³, como também introduziu efetivamente o pensamento curatorial e expográfico enquanto estrutura conceitual da mostra. Como a Documenta 7, compreendo que as duas bienais com curadoria de Walter Zanini são de grande relevância para o pensamento que Sheila Leirner desenvolve.

Nesse sentido, parece-me interessante analisar alguns comentários de Sheila Leirner que estabelecem aproximações com concepções e partidos curatoriais manifestados por Walter Zanini. E, a seguir, convocar alguns dos principais aspectos do pensamento curatorial de Walter Zanini encontrados em seus textos.

No artigo “Arte na 17ª Bienal Internacional de São Paulo”, Sheila Leirner abre o texto dizendo que não falará sobre a arte *desta* bienal, mas sobre a arte *nesta* bienal. A sutileza, como se pode pressupor, diz respeito a considerações quanto às obras observadas no contexto coletivo da mostra e não apenas em suas particularidades e individualidades. Depois de dedicar boa parte do texto a refletir sobre o significado da BSP, “sempre coberta, falada e discutida”, ela passa a tratar de questões específicas, e que aqui mais interessam, tocantes à concepção da mostra e aos modelos expositivos. Argumenta que a bienal é “um momento”, “o fragmento de uma totalidade” que se “equivale à totalidade da arte universal”, sendo “um evento que transcende seu espaço físico, seu tempo de duração, sua organização interna, suas qualificações e categorias” (1991, p. 209-210). Seu papel seria o de oferecer uma síntese do que denomina como “Grande obra ocidental contemporânea”, convocando aqui novamente as ideias de totalidade e universalidade:

Na verdade, **a Bienal** confirma essa condição que tenho constatado sempre em cada oportunidade que surge. Ela **confirma essa visão de totalidade** que explica a nossa absorção das influências de fora, não como resultado de uma mentalidade colonialista, mas como consequência natural de uma **abolição de fronteiras no tempo e no espaço** (LEIRNER, 1991, p. 210, grifo meu).

Mais uma vez, fica indicado o sentido do pluralismo que endereça à condição artística da época. A seguir, Sheila Leirner passa a argumentar favoravelmente sobre o

¹⁵³ Os organogramas das edições da BSP mostram que, antes da incorporação do termo curador, diferentes expressões foram empregadas para denominar o responsável pela exposição, tais como diretor artístico, diretor técnico e diretor-geral.

critério de analogia de linguagens empregado nas duas edições da BSP com curadoria de Walter Zanini, o que a seu ver estaria em sintonia com grandes mostras como a edição da Documenta 7. Ela trata dessa questão comentando as exposições que integram o projeto curatorial da XVII BSP, de 1983:

É por isso que a parte histórica da exposição, as exposições satélites como “Arte plumária no Brasil”, pinturas aborígenes do deserto da Austrália central, e os artistas e grupos do Núcleo II como Torsten Andersson, Flávio de Carvalho, grupo Fluxus, Brecht, Manzoni, Panamarenko, Gabriel Stupika, Edo Murtić, Bram van Velde e Svend Hansen têm uma **inegável possibilidade de diálogo e confronto com os trabalhos de artistas mais jovens** (LEIRNER, 1991, p. 210, grifo meu).

A argumentação prossegue com citações novamente a Rudi Fuchs, o já mencionado — e por ela elogiado — curador da Documenta 7, de 1982. Imediatamente após o trecho acima, Sheila Leirner escreve:

Essa parte forma uma ponte de ligação que traz os jovens valores à luz de uma nova realidade. A de que, entre outras coisas, segundo Rudi Fuchs, curador da Documenta 7 de Kassel, “a arte não é um longo traçado entre A a B, mas um complexo campo de novos e velhos artistas que trocam problemas, inspirações e impulsos”. Ainda segundo ele, “é uma ilusão pensar que a arte contemporânea tem uma história, não há história envolvida. Mesmo os artistas que vêm trabalhando há trinta ou quarenta anos, muitas vezes, são parte de uma procura contemporânea por valores artísticos. Ser jovem nunca foi uma categoria da arte” (LEIRNER, 1991, p. 210).

Nessa nova referência a Rudi Fuchs, percebo que se evidencia algo do que podemos compreender como discurso pós-histórico, na medida em que questiona a noção de evolução artística em favor, novamente, da ideia de uma simultaneidade que é plural e diversa, por isto coabitada por diferentes temporalidades.

Ainda a respeito da analogia de linguagens implementada por Walter Zanini na BSP, Sheila Leirner aponta ser este um “fator revolucionário”, por “colocar em xeque todas as exposições de arte que se fazem no Brasil”. E isso se dá, a seu ver, pelo partido crítico e conceitual da curadoria, que assumiria seu caráter parcial tal qual a crítica de arte. Nesse sentido, critica mostras que se parecem “uma feira aleatória, baseada num consenso duvidoso”, para afirmar um entendimento que constitui um importante aspecto em seu pensamento expositivo-curatorial. Ela escreve:

[...] de forma aparentemente paradoxal, **uma mostra democrática é justamente aquela que obedece a uma orientação firmemente discriminatória, crítica e inteligente. Uma orientação que crie —** assim como essa que construiu a 17ª Bienal — **correlativos críticos para o que está realmente ocorrendo no mundo da arte e que crie prerrogativas para que haja diálogo entre os trabalhos.** Lembremo-nos de que democracia em arte não é possibilitar uma participação maciça de artistas, é criar condições para que a arte seja representada de uma forma fiel à sua realidade (LEIRNER, 1991, p. 213, grifo meu).

“Correlativos críticos” e “prerrogativas de diálogo” são dois aspectos fundamentais que identifiquei nos postulados de Sheila Leirner, e os quais considero bastante pertinentes para se pensar quanto a um possível caráter crítico da curadoria de exposições a partir do que observo em seu pensamento. Aspectos os quais entendo se relacionarem diretamente à analogia de linguagens em Walter Zanini, como antes sugeri. A própria Sheila Leirner deixa isso evidenciado ao comentar a BSP de 1983:

Esta Bienal já está definitivamente marcada por esses correlativos críticos. Eles são claríssimos na nova terminologia, nas novas figuras para a linguagem crítica, criadas pelo professor Walter Zanini e pelo Comitê Internacional encarregado de montar a exposição. Figuras por meio das quais nos movimentamos agora com bastante familiaridade pelos espaços da Bienal. “Arte obsessiva”, por exemplo, é uma arte que tomou praticamente todo o primeiro andar da mostra (e que de certa forma corresponde a uma continuação da “Arte incomum”, termo criado por Zanini, na última Bienal) e é uma criação temática espontânea do comitê, a partir, é claro, de uma experiência também espontânea que, no fundo, orienta uma parte significativa da Bienal (LEIRNER, 1991, p. 213, grifo meu).

O argumento prossegue no trecho a seguir, agora singularizando o gesto contido na configuração expositiva adotada nesta mesma XVII BSP de 1983 — pautada, além da analogia de linguagens, pela disposição de diferentes núcleos de mostras que se relacionam frente à totalidade espacial da exposição:

Também aquilo que o comitê chamou de piazza ou “pulmão” da Bienal, o quadrado que contém as obras de Jorge Guinle, Baravelli, Lüpertz, Sánchez, Keith Haring, Penck, Alamón, Fabres, Alpuy e Sandro Chia, representa o fulcro das discussões mundiais em torno de uma transição — a volta, o renascimento, a “nova virgindade” da pintura e suas implicações históricas. **Núcleos, vetores, exposições satélites são termos essenciais que, na prática, permitem uma articulação entre as linguagens, um relacionamento menos restritivo — como quer Zanini — entre a arte e as**

técnicas. E isso separa definitivamente a Bienal das grandes exposições internacionais como as de Kassel, Veneza etc. (LEIRNER, 1991, p. 213).

Importante observar uma diferença apontada. Ao modo como compreendo a argumentação acima, a analogia de linguagens empregada na XVI e XVII BSP se diferenciaria dos diálogos propostos pela montagem da Documenta 7 por se apresentar como uma exposição estruturada em torno de diferentes mostras, sendo elas conceitual e visualmente interligadas e complementares.

Convocados esses trechos do texto de Sheila Leirner “Arte na 17ª Bienal Internacional de São Paulo”, considero importante, como antes falei, situar a compreensão de Walter Zanini sobre curadoria. Farei isso também destacando em seus textos algumas das questões que identifiquei pertinentes para o encaminhamento da discussão aqui. Tratarei não apenas das BSP de 1981 e 1983, mas também de aspectos decorridos imediatamente antes. Refiro-me ao período de atuação de Walter Zanini no MAC-USP¹⁵⁴, onde ao longo dos anos 1970 tem lugar em uma série de inovações que reelaboram o entendimento e a relação entre museu, público e a recente produção artística. A meu ver, trata-se de uma trajetória institucional na qual é possível identificar o desenvolvimento de uma prática e pensamento curatorial por Walter Zanini. Como já sugeri, entendo que como crítica de arte Sheila Leirner acompanha o desenrolar desses acontecimentos, em especial a partir de 1975, quando já está atuando como crítica de arte escrevendo no jornal O Estado de S. Paulo.

O período de Walter Zanini à frente do MAC-USP, entre 1963 e 1978, torna a instituição uma referência para a cena artística brasileira, ao mesmo tempo em que estabelece uma intensa rede de interlocução com artistas e instituições estrangeiras. Além de realizar mostras históricas a partir do acervo, o museu se aproxima dos jovens artistas ao abrir espaço para manifestações temporárias e incentivar a produção artística baseada em novos meios e mídias, a exemplo da performance, do *happening*, da videoarte e da arte postal. Como Cristina Freire (1999) observa, a operação do MAC-

¹⁵⁴ O MAC-USP foi criado em 1963, em decorrência da transferência do acervo do MAM-SP, criado em 1948, em regime de doação pelo casal Yolanda Penteadó e Ciccillo Matarazzo. Ato que também desencadeou a interrupção temporária do MAM-SP. Em sua origem, o acervo doado era composto, entre outras, por obras de Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Wassily Kandinsky, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Alfredo Volpi e Lygia Clark.

USP mostra que a centralidade dos acontecimentos de vanguarda artística no Brasil passa, a partir do começo dos anos 1970, a se concentrar em São Paulo.

Em um texto de 1972, intitulado “O museu e o artista”, Walter Zanini assim manifesta o seu intento de renovação dos parâmetros e protocolos museológicos:

Digamos que o **museu já começou a conhecer uma fase de transição**: se ainda permanece como uma instituição de seleção e preservação da obra tradicional, **a sua função receptiva começa a franquear lugar a uma forma revolucionária de participação ativa e direta no contexto criador**. [...] Diante da celeridade das manifestações de natureza efêmera, possuidoras de uma carga extraordinária de informação e onde são implícitas as motivações interdisciplinares, **o museu obviamente não poderá guardar o distanciamento de outrora, permanecendo como um júri meta a espera dos fatos**. A estrutura do museu **deverá contribuir com os meios para a sua realização enquanto órgão interessado no próprio ato da criatividade** (ZANINI, 2013, p. 115).

Fica bastante clara a visão renovadora pretendida com o museu. Walter Zanini prossegue o texto afirmando que entre os objetivos dessa nova visão está o de proporcionar aos artistas novos espaços de exibição e recursos para ações, gerando um ponto de encontro entre artistas, público e pesquisadores. A isso, ele atrela a possibilidade de “desmarginalização” da instituição museológica.

Em um outro texto, intitulado “Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea”, de 1974, Walter Zanini escreve algo semelhante, agora destacando a formulação do que denomina como “áreas operacionais” e relacionando a necessidade de mudanças aos rumos tomados após 1968, ano marcado no Brasil pelo AI-5 e no mundo pelas manifestações desde a França com o “Maio de 1968”:

O museu de arte moderna caracterizou-se, de certo modo, até a data recente como um órgão crítico/organizador de natureza retrospectiva. [...] Nesses últimos anos, entretanto, **passou-se a imaginar um museu que se organiza tendo em vista uma participação diretamente ativa no ato criador**. Por exemplo, por meio da instalação de áreas operacionais junto aos seus espaços reservados à exposições. [...]

As críticas à estrutura deste museu receptáculo e de propósitos inventariais, comparável no seu elitismo ao de um júri intocável em suas decisões, redobraram de intensidade depois de 1968. Reclamava-se um museu de mentalidade nova, de características menos introvertidas, **que se democratizasse por meio de uma abertura capaz de atender menos formalmente ao artista e que ao mesmo tempo fosse mais dúctil em seus**

relacionamentos culturais com o público [...] (ZANINI, 2013, p. 120, grifo meu).

Esse espaço operacional configurado no MAC do Zanini — como ficou conhecido o período que o museu o teve à frente como diretor — resultou em uma série de exposições coletivas no Brasil e no exterior¹⁵⁵, e também no ingresso de muitas obras para a coleção conceitual do museu. Dentre algumas das mostras mais significativas e referidas, estão “Prospectiva 74”¹⁵⁶ e “Poéticas visuais”¹⁵⁷, esta realizada três anos depois, em 1977. Outro marco são as exposições “Jovem arte contemporânea (JACs)”, cuja sexta edição, de 1972, ficou notabilizada por se configurar como uma exposição-em-processo. Ao invés de apenas exibir obras previamente realizadas, os participantes tiveram definidos por meio de sorteio os espaços que ocupariam para desenvolver processos artísticos ao longo das duas semanas de realização da mostra. Segundo Cristina Freire, a inovação se deu em torno de duas importantes mudanças em relação às edições anteriores: “Foi abolida a triagem para a participação na exposição, sendo adotado o sorteio e o loteamento dos espaços, e optou-se pela concessão de verba de pesquisa para premiar os artistas” (1999, p. 175).

Como se pode notar em relação a Walter Zanini, são todas ações que bem poderíamos compreender hoje como inseridas no escopo da curadoria em artes visuais dentro de uma instituição, em especial ao que se denomina como comissionamento de artistas para a realização de trabalhos e proposições de caráter processual e vivencial.

Na JAC de 1972, as exposições e atividades concentraram manifestações pautadas em boa parte pela transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais, convergindo para estratégias e operações artísticas de tendências conceituais e com ênfase no experimental. E que igualmente faziam do museu um espécie de laboratório, algo que, segundo Dária Jaremtchuk, “transferia o centro de gravidade do objeto de exposição para o seu agente propositor” (2012, p. 78).

¹⁵⁵ Para uma revisão com cronologia das exposições, conferir Cristina Freire (1999, p. 175-180).

¹⁵⁶ Realizada entre agosto e setembro de 1974. Organizada por Walter Zanini com colaboração de Julio Plaza, reuniu 150 artistas que trabalhavam com novos meios e suportes.

¹⁵⁷ Realizada entre setembro e outubro de 1977. Organizada por Julio Plaza e Walter Zanini, reuniu 201 artistas de todo mundo.

Para Walter Zanini, no já referido “Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea”, publicado em 1974, “o museu torna-se um complexo heterogêneo de ambas as coisas: de templo e de fórum” (2013, p. 122). A respeito da edição da JAC de 1972, ele enfatiza a atualização da proposta em relação às manifestações artísticas:

Alterando o regulamento anterior ao **transferir a ênfase colocada na obra para incluir o seu projeto e o seu processo**, e eliminando o princípio de seleção dos candidatos, foi sugerido aos participantes um programa de atividades que transformava o próprio museu em centro dessas atividades (ZANINI, 2013, p. 122, grifo meu).

Em um texto escrito dois anos antes, em 1972, e intitulado “Novas potencialidades”, Walter Zanini já destacara a ênfase na presença e na vivência a partir das realizações artísticas, uma vez que constatava:

[...] a densa presença de pesquisas que negam a compreensão da obra de arte como um objeto único, fechado na sua imutabilidade, e portanto definitivo, para dirigir-se no sentido das realidades efêmeras, dos processos contínuos, da possibilidade de contestação de cada resultado, da eventual impermanência material da obra. [...]

Deslocando o interesse pela obra feita para o da presença pessoal do artista no museu, provocou ao mesmo tempo uma situação moral de trabalho em comunidade em que se previa também a intervenção do público (ZANINI, 2013, p. 237, grifo meu).

Importante assinalar que a atuação de Walter Zanini no MAC-USP se dá no período da ditadura, o que aponta que a instituição ofereceu uma espécie de refúgio aos artistas. Assim, o MAC do Zanini, nas palavras de Dária Jaremtchuk, “se transformou em um agente crítico no ainda incipiente sistema das artes do país” (2012, p. 69), tornando-se “um modelo alternativo e crítico em relação ao paradigma tradicional de museu” (p. 85). E ao exibir uma produção artística “de cunho mais contestatório”, efetivou-se “como um desses lugares de resistência do período” (p. 85).

A pesquisadora também infere uma relação que aqui interessa, sobre o MAC do Zanini ter interessado à Fundação Bienal de São Paulo no exato momento em que a instituição procurava se atualizar e reposicionar no circuito artístico.

Não por acaso, quando a Fundação Bienal de São Paulo precisou reabilitar-se, após ter passado por sérias crises durante a década de 70, é ao professor

Walter Zanini que ela recorre. Afinal, seu trabalho frente ao MAC lhe deu credibilidade e respeito suficientes no meio artístico para que trouxesse de volta todos os que haviam se afastado das bienais por motivações políticas. Assim, as edições de 1981 e 1983 tornar-se-iam outro significativo capítulo das artes no Brasil (JAREMTCHUK, 2012, p. 85-86).

Aqui nos aproximamos de uma relação que antes sugeri, quando observei que tanto a Documenta de 1982 quanto as BSP de 1981 e 1983 me parecem fundamentais para se compreender as opiniões que Sheila Leirner à época desenvolve sobre exposição e curadoria, na posição de uma crítica de arte que passa também a fazer crítica de exposições de arte.

Para avançar nesse argumento, passarei às BSP com curadoria de Walter Zanini, analisando aspectos que interessam aqui à discussão. Mas antes retomo meu argumento quanto ao fato de a atuação de Sheila Leirner como crítica de arte na imprensa se dar durante o MAC do Zanini, pelo menos em seus anos finais como diretor. Tanto é que em um texto de 1976, intitulado “Multimédia e Fluxus”, encontramos referências que ajudam a especular o sentido dessa relação intelectual que percebo, bem como da influência, traduzida em reverência à atuação de Walter Zanini. Sheila Leirner escreve:

O historiador e professor **Walter Zanini, diretor do MAC, talvez seja um dos únicos intelectuais brasileiros que apoiam de maneira aberta e irrestrita e abrigam formalmente, sem paternalismos, as jovens manifestações artísticas.** É por isso que o museu recebe diariamente pelo correio o resultado das recentes pesquisas no campo da Multimédia, proveniente de todas as partes do Brasil e do mundo, que chegam a perfazer de 10 a 20 obras por semana.

Zanini, que preconiza o novo museu adaptado às necessidades e peculiaridades das recentes tendências, já criou vários setores paralelos e interdisciplinares como o de cinema, vídeo-teipe ou *happening*, que faz coexistir de maneira pacífica e altamente produtiva com a sua própria tradição representada pelo rico acervo de arte tradicional que o museu possui (LEIRNER, 1982, p. 59, grifo meu).

Assim como Dária Jaremtchuk e conforme já devo ter deixado indicado, também entendo que as BSP com curadoria de Walter Zanini são uma espécie de reflexo e extensão do que ele realiza antes no MAC-USP. A meu ver, do pensamento e da prática curatorial que ele desenvolve. Esse é também o ponto de vista de Cristina Freire,

segundo quem as ações de Walter Zanini no MAC-USP foram “retomadas ou expandidas” nas bienais de 1981 e 1983. Sobre esses vínculos, ela escreve:

São constantes: a noção de rede como princípio operativo, o espaço expositivo como lugar de criação e a apresentação e não mera representação política e ou econômica, o incentivo à atividade dos artistas no interior da instituição, a interdisciplinaridade nas práticas artísticas, além de presença de filmes, vídeo e arte postal em mostras de caráter multimídia (FREIRE, 2013, p. 74).

Passando então às BSP de que Walter Zanini foi curador, encontro nos textos dos catálogos passagens que oferecem elementos para se compreender o seu partido curatorial. Um exemplo é a “Introdução”, da XVI Bienal de São Paulo de 1981, no qual fica evidenciado o esforço da tentativa de ordenar o que ele considera ser o estado então atual da produção artística pautada pela pluralidade. Cito na íntegra o parágrafo de abertura do texto, por identificar nele o que hoje poderíamos entender como uma afirmação curatorial — o *statement* curatorial. Escreve Walter Zanini:

A idéia de expor por parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora deste início da década 80, regeu as principais intenções da XVI Bienal de São Paulo, determinada segundo três núcleos de manifestações.

A estrutura do primeiro desses setores, estabelecida para cumprir aquelas finalidades, foi pensada tendo em vista critérios de relação e analogias de linguagem, em substituição ao antigo sistema de espaços reservados às delegações de países convidados. Passava-se a uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais. Com esse caráter e amplitude, era a primeira vez que se assumia tal metodologia na Bienal.

Ao Núcleo II, por sua vez, caberiam representações de obras de “vários enfoques e de valor histórico para a arte contemporânea internacional”. Tinha-se em mente sobretudo a possibilidade de exposições que destacassem alguns artistas e movimentos de um passado de datas próximas, geradores de condições substancialmente novas. Ao Núcleo III, finalmente, estava reservada a incumbência de demarcar presença, nesse largo contexto, de aportes dos países latino-americanos, modo de atendimento às recomendações da Reunião de Consulta aos Críticos deste continente, realizada pela Fundação Bienal de São Paulo, em 1980. Em síntese, foi esse organograma montado para a XVI Bienal (ZANINI, 1981, p. 19, grifo meu).

Pelo que se pode observar, o trecho concentra uma precisa e concisa definição da abordagem e estrutura curatorial — a “metodologia” e o “organograma”, segundo as

palavras de Walter Zanini. Diversos outros aspectos também importantes podem ser identificados no restante do texto. Destacaria ao menos um que considero fundamental para a discussão aqui, que diz respeito ao critério usado para ordenar as obras segundo a analogia de linguagens: a formação de um grupo responsável pela tarefa. Ou seja, aqui a curadoria de Walter Zanini aponta para o sentido compartilhado e coletivo da montagem que implementa na BSP. Importante perceber que para ele a expografia segundo a analogia de linguagens também correspondia a um caráter crítico:

[...] considerou-se necessário, desde o início da regulamentação da mostra, a **formação de um comitê internacional encarregado de ordenar as obras em espaços e tempos adequados**. Com essa providência, a **Bienal ampliou sua responsabilidade de ordem crítica**, tendo em vista, sobretudo a leitura da mostra pelo público (ZANINI, 1981, p. 20, grifo meu).

As ideias manifestadas na afirmação curatorial que consta na “Introdução” da XVI BSP ganham extensão e prolongamento nos outros textos e catálogos da mostra. É o caso de “Artistas do Brasil na XVI Bienal”. Walter Zanini escreve:

Na escolha dos artistas do Brasil para o Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo, o pensamento de base foi o de **considerar a significação de sua contemporaneidade no complexo contexto universal de idéias que privilegia o pluralismo das atitudes**.

A atuação sincrônica das tendências artísticas, que hoje vara os diferentes mundos, transparece nos aspectos selecionados para a participação brasileira. Nessas variáveis da arte gerada no país, constata-se fortes índices de subjetividade. O produto poético, em outras palavras, é decididamente marcado por esse fator, causa da dispersão, em vários níveis, de sua organização estrutural. De outro lado, se por vezes é muito sensível o substrato ideológico das obras, com suas razões filosóficas, sociais e outras, parece-nos sobretudo evidente o empenho colocado na reflexão sobre a própria fenomenologia do ato artístico, uma característica saliente hoje em escala planetária (ZANINI, 1981, p. 30, grifo meu).

Novamente aqui, aparece a noção de uma pluralidade que pautaria as ideias e manifestações artísticas, a qual se encontraria em situação sincrônica em um horizonte comum e universal. Certamente pode-se objetar essa visão otimista, mas creio que o mais importante aqui seja perceber que a compreensão do “pluralismo de atitudes” serve para a estratégia de desmonte da expografia assentada em espaços nacionais e divisões diplomáticas. Algo que se evidencia alguns parágrafos adiante, quando Walter Zanini relaciona as participações à implementação do critério de analogia de linguagens:

Os limites naturais de uma exposição que apresenta individualmente artistas de diversas nações, pelo critério de analogias de linguagem, condicionaram numericamente a participação local. Obrigaram a opções entre algumas diretrizes marcantes dos conteúdos expressos na estrutura da exposição.

No início da tarefa, houve a preocupação de conhecer a opinião de órgãos especializados, reservando-se, porém, a Bienal, a decisão da escolha. Os resultados do trabalho mostram que o vetor B é constituído de alguns pintores e um desenhista qualificados, seja por uma decidida capacidade de investigação crítica dos procedimentos de sua expressão, seja por uma atuação mais radicalizada, enquanto os cogitados para o vetor A concentraram-se em propostas de instalações.

O elenco é composto por Antônio Dias, Carlos Fajardo, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger, Ivald Granato, Carmela Gross, Ivens Machado, Cildo Meirelles, Julio Plaza, Mira Schendel, M. C. van Scherpenberg-Katie, Eduardo Sued e Tunga (ZANINI, 1981, p. 30, grifo meu).

Todos esses argumentos e postulados curatoriais de Walter Zanini aparecerão aprofundados nos textos dos catálogos da BSP seguinte, a XVII edição, de 1983. Nesse sentido, novamente a “Introdução” do catálogo é também pertinente, ao apresentar o propósito da exposição e a compreensão do papel da curadoria na sua formulação. A meu ver, a afirmação curatorial de Walter Zanini fica ainda mais clara e pronunciada do que na “Introdução” anterior, da BSP de 1981. Agora, ele escreve:

A 17ª Bienal procura consolidar os objetivos traçados em 1981. Novamente a exposição é dividida em núcleos articulados: o primeiro deles, estruturado por analogias de linguagem, visa a captar aspectos relevantes da produção artística atual em suas múltiplas condições técnicas e expressivas. O outro destina-se a exposições de artistas e movimentos inseridos historicamente no processo criador do século XX.

A mudança foi fundamental na caracterização da mostra passada que selava o fim dos compartimentos nacionais e abria instância decisiva para uma leitura comparativa da arte que se desenvolve em diferentes áreas culturais (ZANINI, 1983, p. 5, grifo meu).

No parágrafo seguinte, argumenta que a preparação da mostra de 1981 se dera em prazo exíguo, impactando no diálogo com as delegações estrangeiras, às quais era solicitado que destacassem para o envio obras de artistas que se relacionassem com a proposta curatorial. Falando a respeito da BSP de 1983, ele relaciona o gesto curatorial pretendido a um “empenho crítico”:

Desta vez, à orientação explícita do regulamento juntaram-se com maior frequência recomendações particularizadas da curadoria, tendo em vista a qualidade e a lógica orgânica da exposição em seus Núcleos I e II. **Este empenho crítico, que se estende ao convite direto a artistas, não deixou de trazer resultados.** É evidente que se trata de processo ainda no patamar inicial e que deverá exigir muita criatividade e aplicação das futuras curadorias (ZANINI, 1983, p. 5, grifo meu).

Essa dificuldade de levar a cabo a analogia de linguagens foi observada por Frederico Morais em seu comentário publicado no jornal O Globo em 24 de outubro de 1983. No texto intitulado “Brasil e pintura são os destaques — Apesar de algumas frustrações e equívocos, a melhor Bienal”, o crítico aponta como solução não só o reforço no convite aos artistas que se deseja ter na exposição, mas também à escolha das obras mesmas a serem exibidas na BSP:

Enquanto houver convites e envios livres por parte dos países, a analogia de linguagens vai por água abaixo. Porque, **a rigor, este critério ainda não funcionou nesta Bienal.** Os envios nacionais foram fragmentados, mas a **aproximação crítica das obras não se fez. Ou foi feito numa escala muito tímida. Aproximar as obras por tendências** — temas eróticos e/ou obsessivos, aproximações etnológicas ou antropológicas, construção, nova figuração etc. — **não basta** (MORAIS, 2013, p. 147).

No entendimento de Maria Alice Millet, a importância da analogia de linguagens está na proposição de um critério conceitual que ofereceu uma contribuição decisiva para a compreensão da problemática da arte contemporânea, ao mesmo tempo desgarrando-se do modelo instituído pela Bienal de Veneza — do qual a BSP se baseou em seu início em 1951, seguindo com ele até então. Em um texto revisionista escrito no começo dos anos 2000, “Bienal: percursos e percalços”, a pesquisadora escreve que a analogia de linguagens:

Rompeu com a tirania da escolha diplomática quando não simplesmente burocrática e desconstruiu o mapa cultural (relação centro/periferia) ao **eleger conceitos e não a geografia política como critério de montagem.** Essa decisão polêmica na época recebeu logo o apoio do crítico francês Pierre Restany, que viu na iniciativa **um marco histórico, um modelo a ser seguido por outras mostras internacionais.**

Foi com Zanini que a Bienal de São Paulo recuperou o prestígio, trazendo artistas importantes que há doze anos recusavam participar do certame. Mais do que isso, o novo formato possibilitou enfatizar uma produção pouco assimilada: arte por xerox, mail art, performance, videoarte, instalações. Pela

primeira vez, a Bienal providenciou equipamento para exibição de vídeos, finalmente redimindo-se da resistência que vinha demonstrando desde 1973 em viabilizar esse meio de expressão. Enfrentando protestos, inclusive de artistas brasileiros (MILLIET, 2001-2002, p. 98).

Até aqui, nestas últimas páginas, considerei importante essa breve contextualização e análise da visão curatorial de Walter Zanini porque julgo ser fundamental para melhor compreender os antecedentes que oferecem às edições de que Sheila Leirner será curadora, em 1985 e 1987.

Para finalizar esse tópico, convoco mais duas publicações posteriores às BSP com curadoria de Walter Zanini, nas quais ele próprio oferece uma visão avaliativa das suas experiências curatoriais em torno da analogia de linguagens. Um desses textos é de 1989 e leva o título “Bienal: renovação crítica e riscos”. Nele, Walter Zanini afirma que o intento foi tornar efetiva a aproximação de realizações artísticas cuja proximidade transcende geografias. E, novamente aqui, atribui o gesto a uma atitude crítica, daí a importância dessa sua visão para nossa discussão. Ele escreve:

A função crítica desempenhada pelo curador de manifestações artísticas assume particular relevância no caso de uma exposição internacional da envergadura da Bienal de São Paulo.

O exercício crítico lhe será exigido em múltiplos e complexos aspectos. Não bastará estabelecer os conceitos que vão reger a mostra em uma determinada conjuntura do processo artístico e ter em mente ao menos parte substancial do que pretende exhibir. É preciso, ainda, que toda essa teoria encontre expressão adequada na ordenação de um imenso material. Da formação de uma **equipe harmoniosa e capacitada de curadores setoriais** e de outros diversificados colaboradores e auxiliares dependerá em muito o êxito do empreendimento (ZANINI, 2013, p. 283, grifo meu).

Pertinente observar a compreensão de Walter Zanini quanto a uma equipe curatorial, apontando para o entendimento de que curadoria, em especial em eventos da proporção da BSP, é trabalho em grupo, resultado de esforço coletivo. Outro aspecto relevante é a importância dada à difícil — e reconhecida — tarefa de como exhibir e montar uma exposição da escala de uma BSP.

Cito o trecho seguinte, porque nele Walter Zanini escreve algo que a meu ver também aponta para o sentido crítico da curadoria que interessa para a discussão aqui:

Em 1980, ao aceitarmos o convite para o preparo da 16ª Bienal, **propusemos a criação na entidade do termo curador, ou seja, a designação do profissional investido da principal responsabilidade de sua organização crítica.** Em data anterior, instituíra-se o Conselho de Arte e Cultura. **Viveu-se então uma experiência única em que a busca de fundamentos críticos tornara-se o maior imperativo para a mostra [...]** (ZANINI, 2013, p. 283, grifo meu).

Outra ocasião em que Walter Zanini oferece uma visão avaliativa das suas experiências curatoriais consta no livro “Uma breve história da curadoria”, mencionado no capítulo anterior. Walter Zanini é o único brasileiro a figurar nessa coletânea de entrevistas com curadores considerados históricos pelo seu autor, o também curador Hans Ulrich Obrist. A tantas da conversa — conduzida conjuntamente pelos curadores brasileiros Ivo Mesquista e Adriano Pedrosa —, Walter Zanini comenta que sua inspiração para as BSP de 1981 e 1983 fora a Documenta de Kassel, por perceber na mostra alemã um contraponto ao modelo da Bienal de Veneza, ainda que com uma ressalva. Walter Zanini escreve: “Mas, obviamente, deve-se considerar que a Documenta decide o que pretende exibir, com os recursos de um substancial orçamento, enquanto a Bienal de São Paulo, que não tinha um financiamento significativo, era dependente de decisões de outros países” (ZANINI, 2010, p. 196).

Mais adiante nessa mesma entrevista, Walter Zanini responde à pergunta de Hans Ulrich Obrist sobre como transformou o modelo da BSP enquanto foi curador. Como as suas declarações constam em um livro originalmente publicado em língua inglesa, e bastante referenciado em estudos e pesquisas sobre curadoria, é importante considerar que seu conteúdo encontra amplo alcance, circulação e recepção. E que portanto incide como referência na elaboração de discursos e narrativas sobre a história das exposições e da curadoria. Dito de outro modo, entendo que a entrevista que consta no livro de Hans Ulrich Obrist constitui uma versão que vigora para o entendimento de um olhar dito estrangeiro a respeito do significado da atuação curatorial de Walter Zanini. Para a discussão que aqui importa, destaco um trecho em que ele evoca novamente o sentido crítico com que compreende a curadoria. Walter Zanini diz:

Até então, a Bienal tinha sido uma exposição que consistia inteiramente em delegações de diferentes países, escolhidas através de vias diplomáticas, que ocupavam espaços determinados. [...]

A mudança decisiva consistia em eliminar as representações nacionais e organizar a instalação dos trabalhos usando critérios de analogia, quanto à linguagem, à proximidade e ao confronto com o que os trabalhos de outros países tinham em comum. [...]

E, pela primeira vez, **a Bienal pôde adotar uma atitude de responsabilidade crítica** (ZANINI, 2010, p. 202, grifo meu).

A trajetória seguida pela BSP mostra que em edições posteriores as comitativas nacionais e os espaços divididos segundo países voltariam a orientar a organização da mostra, como em 1989, com a XX edição, que se segue às duas edições com curadoria a cargo de Sheila Leirner. A ruptura posterior e definitiva com essa estrutura expográfica segundo divisões nacionais somente se efetivaria em 2006, com a XXVII BSP, sob curadoria de Lisette Lagnado, edição em que, segundo a pesquisadora Mirtes Marins de Oliveira, se “buscou outras formas de colaboração entre os agentes da mostra que não passassem pela categoria de acepção diplomática como forma de construir sua narrativa curatorial” (OLIVEIRA, 2018, p. 182).

Para avançarmos na discussão que interessa, importa reter o pensamento curatorial de Walter Zanini conforme tentei expor até aqui. Além do que já comentei quanto às relações e antecedentes que especulo influenciarem Sheila Leirner a partir do que encontro ao percorrer seus textos, observo também um aspecto igualmente importante que proponho discutir na próxima seção deste capítulo: um pensamento em curadoria que se faz crítico por meio de um discurso que se enuncia visual e espacialmente na exposição conforme o arranjo expográfico e a configuração do *display*.

3.3 Curadoria enquanto pensamento crítico e expográfico

Até aqui, procurei estudar e analisar a produção textual de Sheila Leirner imbuído do propósito de inferir aspectos de seu pensamento crítico que possam ser relacionados à sua atuação e reflexão em curadoria. Como argumentei na abertura do capítulo, durante a pesquisa não havia encontrado estudos que procurassem especular a formação de um pensamento expositivo e curatorial ao longo da sua atuação como crítica de arte, especialmente no período que antecede as edições da BSP de que será

curadora, em 1985 e 1987. Considerei a empreitada importante porque a sua atuação em curadoria se dá em sequência à atuação na crítica de arte, como agora veremos; sendo que em sua prática e reflexão curatorial identifiquei também uma discussão sobre a potencialidade crítica que a exposição pode encontrar a partir da expografia, da montagem e do *display*. Em outras palavras, a partir dos modos de expor e exibir.

Algo do que observo e identifiquei quanto a essas possíveis relações entre crítica e curadoria em Sheila Leirner foi sendo por mim pontuado ao longo da discussão nas páginas anteriores, quase sempre em sentido projetivo. Procurei com isso manifestar minhas percepções nas oportunidades oferecidas junto ao trabalho de cotejamento dos textos ora colocados em causa. Lá, procurei apontar alguns antecedentes, uma vez que entendo que suas reverberações podem ser identificadas posteriormente. Nesse sentido, alguns aspectos já assinalados deverão ser novamente aqui convocados.

Ao longo desse exame do itinerário crítico de Sheila Leirner, procurei evidenciar postulados, defesas, concepções e posicionamentos que não apenas nos informam sobre o desenvolvimento do seu pensamento crítico, como demonstram que gradativamente incorpora em seus textos críticos questões envolvendo expografia e montagem de exposições. Em outras palavras, os textos de Sheila Leirner mostram que ela passa de uma crítica de arte inicialmente voltada a obras e artistas isoladamente para uma crítica de arte a seguir interessada em obras e artistas na circunstância de apresentação em mostras coletivas. A meu ver, essa ênfase dada ao contexto de exibição e às relações entre os trabalhos a partir da expografia é incorporada ao trabalho de análise e reflexão na crítica de arte, como um dado de acréscimo a seu método e abordagem.

Como pudemos ver, a partir do enfrentamento com a arte conceitual Sheila Leirner postula a dissolução de fronteiras entre crítica e criação, o que, veremos aqui, a leva a entender a curadoria e a exposição como gestos não objetivos, porque assentados em visão pessoal e ponto de vista, portanto muito próximos do sentido subjetivo e intuitivo a que atrela à condição de liberdade do exercício crítico. O que no seu caso se manifesta no caráter autoral e de criação que imprime tanto à crítica quanto à curadoria.

Isso posto, constato nos textos analisados até aqui neste capítulo que Sheila Leirner não está apenas escrevendo artigos que correspondem ao que chamei antes de “crítico curatorial”, no sentido de uma crítica de arte que se desenvolve como

comentário opinativo sobre as obras em sua circunstância de exposição coletiva e curatorial. Está também constituindo as bases de uma reflexão sobre exposições e curadoria que a seguir seriam exercitadas e praticadas nas duas bienais que fará, na posição, conforme procuro argumentar, de uma crítica de arte que se direciona para a curadoria de exposição como extensão de sua ação e pensamento sobre a crítica.

Considerando, por exemplo, o que se evidenciou na análise dos textos que abordam a Documenta de 1982 e as edições de 1981 e 1983 da BSP, os argumentos de Sheila Leirner sobre o que seriam os modos de expor criticamente a produção artística estão relacionados a uma problematização dos modelos de organização expositiva segundo critérios estanques e pré-determinados — como estilo, período ou origem dos artistas. Relacionam-se também a uma reflexão sobre a possibilidade de o pensamento crítico em curadoria se manifestar além-texto, sendo esta potencialidade endereçada à própria espacialidade da configuração da montagem e do arranjo expositivo.

Assim, é possível perceber que é a partir das implicações de estratégias expográficas como a analogia de linguagens que Sheila Leirner intensifica um pensamento curatorial no qual alia os interesses sobre *o que* está sendo apresentado com a *maneira como* está sendo apresentado. Em outras palavras, passa a argumentar que a organização conceitual de uma mostra não se desvincula de sua organização espacial.

Para examinar o partido curatorial de Sheila Leirner à luz de seu itinerário crítico, parece-me relevante perscrutar antes e inicialmente três textos que considero serem demonstrativos e exemplares dos aspectos que comentei nesses últimos parágrafos. Em especial, porque são artigos publicados exatamente no ano de 1985, contendo, portanto, argumentações muito próximas e bastante relacionadas ao seu *statement* curatorial que podemos observar em “A grante tela”, na XVIII BSP.

Dois desses artigos envolvem uma discussão sobre o modelo expositivo perpetuado pelos salões, o que, de certo modo, remete a uma discussão levantada ainda no primeiro e segundo capítulos¹⁵⁸. No texto intitulado “A questão dos salões”, Sheila Leirner inicia com a metáfora de que os salões deveriam ser como orquestras,

¹⁵⁸ Refiro-me ao texto da artista Maria Tomaselli no contexto da repercussão despertada pelas declarações de Nelson Aguilar quando curador da IV Bienal do Mercosul. Conferir páginas 70 a 72. Também me refiro à segunda seção do capítulo que acompanha Frederico Morais. Conferir páginas 139 a 158.

compostas por diferentes instrumentos, porém acabam resultando sempre em um “amontoado dissonante e aleatório de notas”, cujo “ruído e incompreensão tornam a apresentação insuportável” (1991, p. 250). A analogia entre salões e orquestra prossegue para afirmar a ideia de que, assim como o conjunto musical, uma exposição deve ser algo resultado de uma combinação coletiva. Ela escreve: “Por melhor que seja a escolha dos trabalhos, a montagem, o repertório, a intenção de representar com abrangência e qualidade a produção artística de um lugar, qualquer salão de arte é sempre um aglomerado inócuo de fragmentado de tendências individuais” (1991, p. 250).

Fica aqui indicado o posicionamento em favor de exposições e curadorias que se voltem a pensar o conjunto composto pelas individualidades. Um repertório coletivo cuja abordagem crítica não corresponderia aos modelos de mostras panorâmicas, pelo fato de estas serem caracterizadas por amostragens aleatórias. Importante assinalar que o problema do modelo dos salões para Sheila Leirner resultaria da “ausência de uma tradição curatorial” em circuitos artísticos não suficientemente desenvolvidos, como os de países a exemplo do Brasil. Do que fica evidenciada a sua defesa da importância da atividade curatorial no âmbito da organização de exposições.

Atrelando um caráter demagógico ao modelo expositivo perpetuado pelos salões — pelo fato de se caracterizar por uma aparência democrática que acaba por se diluir em noções de individualidade e representatividade —, Sheila Leirner argumenta pela necessidade de programas críticos definidos e sistematizados na organização de exposições. Na sequência do texto, observo outros importantes aspectos que podem ser estendidos ao pensamento curatorial em si, no que toca a suas possíveis relações com o estatuto da crítica, novamente tendo em conta critérios e partidos conceituais a serem assumidos na montagem e expografia. Nas suas palavras:

É preferível a intencionalidade crítica, os critérios definidos, à indiferença pragmatista de uma pretensa objetividade. Tanto faz se uma exposição se articula por analogia de linguagens, ou se ela é montada por meio do contraponto, contradições e choque. Tanto faz se ela é neutra ou ativa, silenciosa ou espetacular. Tanto faz se os critérios forem apenas a vivacidade da obra ou a sua opacidade. **O que importa é que haja uma metodologia crítica evidente, capaz de transmitir a mostra ao público, como reflexão, e não como um passeio por uma feira de novidades** (LEIRNER, 1991, p. 251, grifo meu).

Além do entendimento de que uma exposição deva corresponder a uma reflexão que vem a público, aparece aqui muito do que vimos antes a respeito de seus posicionamentos quanto à crítica de arte e mesmo à posição exercida enquanto uma crítica de arte. Refiro-me ao ponto de vista a ser assumido pelo crítico, que se manifestaria como critério e intenção, sendo que a parcialidade contida nesse gesto seria, a seu ver, preferível a qualquer tentativa de “pretensa objetividade”.

A discussão continua no texto subsequente, “Por um novo salão”. Inicialmente, Sheila Leirner ameniza a contundência da crítica do artigo anterior, dizendo que não se quer que os salões desapareçam, mas que sua reformulação se faz urgente. Usa como argumento o fato de as BSP, ao passarem a ser organizadas por analogia de linguagens, oferecem uma experiência que deve ser observada pelos organizadores de salões. E enfatiza novamente a necessidade de um programa curatorial com critérios críticos definidos, recuperando ideias do texto anterior:

Deve haver uma metodologia crítica evidente, uma linha de pensamento capaz de transmitir a mostra ao público, como uma reflexão. Esse procedimento tem a vantagem de orientar o público, mas tem também a importantíssima função crítica de delinear ao próprio artista a sua posição diante do processo artístico [...].

Apenas com o sério trabalho científico de pesquisa e compilação, aliado ao empirismo da crítica, análise e interferência, por meio de um **programa curatorial definido e sistemático**, ter-se-ia o poder de ajudar a conhecer com abrangência e profundidade a produção artística de um país. Só aos poucos e de maneira reflexiva — nunca por meio de “panoramas” — é que se teria configurada a identidade cultural brasileira. Só com consciência histórica e crítica é que se conseguiria formar a memória artística deste país (LEIRNER, 1991, p. 252-253, grifo meu).

Aqui, o caráter crítico da curadoria e dos modos de expor aparece novamente com a defesa de que uma exposição envolveria um pensamento em torno de uma discussão, reconhecendo no público o seu destinatário. Interessante observar uma relação apontada entre artista e curador, no sentido de que este é capaz de situar aquele no conjunto mais amplo de valores e significados artísticos em que sua produção se insere. Algo já observado antes em seus textos aqui analisados, quando trata das relações entre críticos e artistas. Importante ainda perceber a formulação com que alia o “sério trabalho científico de pesquisa e compilação” ao que denomina de “empirismo da

crítica”. É como se rigor e especulação formassem duas premissas complementares sob as quais a curadoria deveria operar, manifestando-se a partir daquilo que denomina de “metodologia crítica” e “programa definido e sistemático”.

Embora esses dois textos tratem mais explicitamente dos salões, percebo que a discussão ultrapassa os modelos de exposição praticados por esse tipo de certame no Brasil, relacionando-se a um partido que Sheila Leirner passa a assumir e defender com maior veemência quanto à adoção de concepções, estratégias e procedimentos em montagem e curadoria com vistas ao que seria uma exposição crítica.

Essa defesa e posicionamento ficam bastante aclarados no terceiro texto que mencionei. Trata-se de um artigo sobre a exposição “Tradição e ruptura — síntese de arte e cultura brasileiras”¹⁵⁹, apresentada pela Fundação Bienal de São Paulo entre novembro de 1984 e janeiro de 1985. O coordenador-geral da mostra foi o arquiteto e colecionador João Marino, que assumira a diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, dado que novamente nos informa sobre posições e vinculações no âmbito institucional.

“Tradição e ruptura” é uma exposição menos comentada, inclusive na própria história oficial da instituição: no livro dos 50 anos, ela aparece evocada apenas em um depoimento de Roberto Muylaert, presidente da XVIII e XIX BSP, de 1985 e 1987 — foi ele, portanto, quem promoveu a exposição. Ainda que o que tenha declarado não esconda sua intenção de valorizar a iniciativa e conferir seu protagonismo pela realização, parece-me interessante trazer suas palavras. Destaco sua consideração quanto a “Tradição e ruptura” ter sido a seu ver mais importante que a BSP de 1985, e também o reparo que procura fazer quanto à versão vigente da historiografia da Fundação Bienal de São Paulo, reivindicando um lugar de reconhecimento à exposição. Roberto Muylaert declara:

Do ponto de vista do valor criativo, da originalidade, “Tradição e ruptura” foi mais importante que a própria bienal, esvaziou os museus do país e atraiu os estrangeiros. Afirmo até com perplexidade: quando foi montada a “Mostra do

¹⁵⁹ Foi uma das mostras e eventos que a Fundação Bienal de São Paulo organizou em acréscimo às tradicionais mostras bianuais, como antes havia feito, por exemplo, com as Bienais Nacionais, ou Pré-Bienal, e com a I Bienal Latino-Americana, de 1978.

Redescobrimto”¹⁶⁰, não foi feita nenhuma referência à “Tradição e ruptura”, que abriu caminho para a Bienal Brasil Século XX¹⁶¹, por exemplo. (MUYLAERT, 2001, p. 314).

Mas o que trouxe “Tradição e ruptura” em termos de curadoria e exposição? E como ela se relaciona com o partido curatorial assumido por Sheila Leirner? Algumas dessas indagações podem ser inferidas percorrendo o referido texto por ela publicado em 1985, intitulado “Tradição e ruptura, a construção de um sonho”. Nele, percebe-se um enaltecimento à exposição, notadamente ao seu formato e curadoria. Se isso fica algo sugerido já no título — “a construção de um sonho” —, logo na abertura se reforça por uma formulação que parece sintetizar seus argumentos sobre o que seria uma exposição crítica em termos de curadoria. Ela escreve:

Toda exposição orientada por uma ideia — assim como toda obra de arte ou ser humano — tem uma personalidade. Um são silenciosas, outras ruidosas, otimistas, nervosas, complexas, pueris, dramáticas, introspectivas, frívolas, extrovertidas, circunspectas etc. Outras, ainda, mesclam essas qualidades. **Toda exposição crítica, enfim, é uma experiência múltipla e palpante, que envolve os sentidos, a reflexão e a memória.**

Hoje, as exposições de arte são como os livros, filmes ou espetáculos. Possuem uma trama, lidam com uma linguagem específica cujos elementos são também o tempo, o espaço e a visualidade (LEIRNER, 1991, p. 196, grifo meu).

Como se percebe, Sheila Leirner deixa claramente comunicado o seu partido, na medida em que esse trecho demarca muito bem sua definição e posicionamento quanto às interseções entre crítica, exposição e curadoria. Ou melhor, do que seria o caráter crítico a ser assumido pela exposição e pela curadoria. Quanto à metáfora entre ideia e personalidade, entendo que se relaciona com o mesmo aspecto parcial e subjetivo que Sheila Leirner defende para a crítica, conforme vimos antes. Daí, portanto, esse trecho oferecer um entendimento do que, a seu ver, seria uma exposição crítica, partindo dos mesmos parâmetros que endereça à crítica de arte.

¹⁶⁰ A exposição “Brasil+500 — mostra do redescobrimto” foi realizada entre abril e setembro de 2000 nos pavilhões do Parque Ibirapuera, em comemoração aos 500 anos da “descoberta” do Brasil. Teve curadoria de Nelson Aguilar e foi organizada pela Associação +500, depois denominada BrasilConnects.

¹⁶¹ A exposição “Bienal Brasil Século XX” antecedeu a XXII BSP, de 1994. Ambas tiveram curadoria de Nelson Aguilar, que também estaria à frente da XXIII BSP, em 1996.

O argumento ao final da citação acima, que se refere à experiência proporcionada por aquilo que Sheila Leirner entende ser uma exposição crítica, ganha prosseguimento logo adiante, retomando uma ideia já lançada antes: a do caráter antididático que atribui à crítica. Ela escreve: “transformar a tradicional trajetória didática insossa, repetitiva e prosaica numa experiência cheia de suspense, emoção e prazer, tanto na revisão do conhecido como no contato com o desconhecido” (p. 196).

Ao modo como entendo, mais interessante que a comparação entre exposições e espetáculos é perceber algo que parece estar por trás desse postulado: a convicção de que uma exposição deve proporcionar uma experiência a partir da vivência oferecida pelo seu recorte espaço-temporal. Ou seja, uma experiência que não parte somente das obras individuais em exibição, mas do conjunto que se articula a partir do percurso do visitante pelo espaço expositivo, gerando sentidos e significados a partir dos diálogos e confrontações advindas dos jogos de relações ofertados pelo arranjo expográfico. Uma experiência vivencial e espacial que se dá entre os regimes do visível e do dizível, como discutido no primeiro capítulo.

“Tradição e ruptura” procurou reunir em uma única e grande exposição obras e objetos que oferecessem uma visão do Brasil ao longo de cinco séculos. Além de pinturas, esculturas, cerâmicas, mobiliário e prataria, foram mostradas também peças de artesanato e utensílios. De caráter histórico, a mostra foi dividida em oito segmentos ordenados cronologicamente, cada um a cargo de uma curadoria¹⁶², o que nos aponta para um modelo curatorial coletivo e compartilhado, ainda que com uma figura acima e responsável pelo conjunto — o já mencionado João Marino. Assinalo esse aspecto porque esse modelo já havia sido praticado por Walter Zanini nas BSP de 1981 e 1983; sendo que o mesmo configurará as edições de 1985 e 1987 com Sheila Leirner à frente, embora as suas curatorias dessas duas bienais normalmente sejam atreladas à sua figura individualizada e singularizada.

¹⁶² Arte indígena por Lux Vidal; Período pré-colonial e descobrimento por Irmhild Wust e Ulpiano Bezerra de Menezes; Século XIX por Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha, auxiliado por Stella Teixeira de Barros; Modernismo por Ana Maria Belluzzo e Ivo Mesquita; Arte Contemporânea por Fábio Magalhães. Os demais — arte dos séculos XIV, XVII e XVIII — por João Marino. Além desses núcleos, a exposição ainda era composta por segmentos de arquitetura, fotografia e desenho industrial.

Ainda quanto a “Tradição e ruptura”, o trabalho realizado pelo grupo curatorial também se destacou pela produção de um catálogo de excelência para os padrões da época, trazendo mais de 700 imagens e textos inovadores para o discurso crítico e curatorial de então (ALAMBERT, CANHÊTE, p. 171). A respeito do formato coletivo dessa curadoria, Sheila Leirner escreve que:

[...] são oito visões particulares sobre oito aspectos diferentes da arte e cultura brasileiras, que formam um totalidade interessante, nova e rica de conteúdos. **Uma orquestra afinada, composta por personalidades individuais, mas regida com firmeza por seu maestro,** João Marino” (LEIRNER, 1991, p. 197, grifo meu).

Mais uma vez aqui, o emprego da metáfora musical para falar da concepção de curadoria e, mais importante, a sugestão de totalidade a partir da reunião de uma diversidade de olhares que juntos ofereceriam uma síntese. Percebo aqui novamente o sentido de totalidade que, em termos expositivos, diria respeito ao entendimento de exposição coletiva mais como possibilidade de especular confrontos coletivos do que como compromisso de afirmar hierarquias individualizadas e previamente estabelecidas.

Em termos conceituais, a exposição “Tradição e ruptura” operava sob o viés dialético de tradição *versus* ruptura, oferecendo uma chave interpretativa que apresentava a condição criadora do Brasil como alicerçada no conflito entre passado e futuro. As palavras “tradição” e “ruptura” também estabeleciam alguma alusão, ainda que não explícita, ao processo de abertura política e redemocratização após 20 anos de ditadura militar e, portanto, a certo otimismo e euforia ao momento. Assinalo isso porque percebo uma sintonia no texto de Sheila Leirner sobre “Tradição e ruptura”, no qual assume um tom celebratório de advento, personificado na crença de uma nova era das exposições e das curadorias. Algo que fica bastante evidenciado quando argumenta que estão em exibição obras conhecidas da arte brasileira, porém ainda não exibidas dessa maneira, chamando atenção aqui, novamente, para a montagem e a expografia:

“Tradição e ruptura” apresenta as obras mais expressivas e conhecidas da arte brasileira, ao lado daquilo a que ainda permanece obscuro para a maioria das pessoas. **Com uma montagem limpa, clara e despretensiosa, pretende captar o espírito das épocas, com as suas marcas e símbolos inquestionáveis.** E apesar da carência de informações específicas sobre cada artista em particular, oferece a oportunidade de entender certas ideias e atitudes sobre o domínio da arte, para que se possa penetrar finalmente nas

questões eternas e universais (e não apenas brasileiras) de sua natureza (LEIRNER, 1991, p. 199, grifo meu).

Ainda quanto a questões de expografia, vale notar a ressalva sobre a ausência de conteúdo a respeito dos artistas em suas particularidades. Um reparo que Sheila Leirner a seguir minimiza ao argumentar favoravelmente sobre um pensamento expositivo mais interessado em tirar força e potência da articulação do conjunto conforme sua concepção de totalidade, o que parece ir ao encontro das ideias defendidas em torno das “questões eternas e universais” em seus textos já analisados.

Para avançar na discussão, o texto “Tradição e ruptura, a construção de um sonho” traz ainda alguns outros aspectos que aqui interessam quanto ao caráter crítico da exposição e da curadoria. Depois de dedicar um parágrafo sobre as metáforas da Documenta 7 — ou seja, mais uma vez aparecem em seus textos referências a esta edição a cargo de Rudi Fuchs —, Sheila Leirner argumenta que já no título a exposição “Tradição e ruptura” pressupõe “um ponto de vista crítico, que parte do princípio dialético, básico, pelo qual a história se orienta” (p. 197). Logo adiante, prossegue com um argumento com o qual retoma o que foi dito nos textos a respeito dos salões, antes aqui convocados. Refiro-me ao que observo ser o seu postulado quanto às relações entre crítica, exposição e curadoria. Um aspecto que entendo ficar claramente explicitado nesta primeira frase:

“Tradição e ruptura” ficará talvez como a primeira grande exposição nacional na qual se começa a reconhecer a **importância das exposições críticas com caráter definido, intenções e convicções explícitas, no lugar de amostragens aleatórias, neutras e descaracterizadas.**

O título da mostra pressupõe um ponto de vista definido, pelo qual a história se orienta. Isso quer dizer que cada momento do percurso da arte brasileira é formado por uma tradição e ruptura específicas, e não que a história (ou “tradição”) tenha desembocado numa única fase de “ruptura” com o contemporâneo, como muitos interpretaram erroneamente. Para bons entendedores, portanto, um possível plural no título (“Tradições e rupturas”) teria sido absolutamente redundante (LEIRNER, 1991, p. 198-199, grifo meu).

Essa problematização quanto às rupturas parece-me muito relacionada a um debate que toma corpo à época, sobre o esgotamento da noção evolutiva e teleológica

do grande relato histórico das vanguardas modernas diante da dispersão das práticas artísticas contemporâneas. Outro aspecto é que, ao relacionar seu entendimento de crítica ao de curadoria de exposição pelo “caráter definido, intenções e convicções explícitas”, Sheila Leirner reforça a contrariedade já manifestada a modelos expositivos que se configuram como “amostragens aleatórias, neutras e descaracterizadas”. Nesse sentido, argumenta sobre a dialética tradição *versus* ruptura operar como uma estratégia para se encontrar a imagem de uma totalidade-síntese que sirva para espelhar a fragmentação e a pluralidade que identifica na produção artística à época. Ou seja, aqui estamos muito próximos do que vimos ao longo deste capítulo ao estudar e analisar seu itinerário crítico. Ela escreve:

[...] a história vista do ângulo dialético pressupõe imediatamente a fragmentação. Não há visão unificadora possível que obtenha um sentido comum para tal composição. Em “Tradição e ruptura”, na verdade (exceto a parte contemporânea), cada segmento torna-se um análogo aproximado de seu momento, e a totalidade é, afinal, o reflexo dessa soma intrincada da realidade histórica. Uma visão unificadora, poética, para segmentos tão distintos seria até desejável, mas a sua uniformização acadêmica, de outro lado, não representaria mais do que um simples artificialismo retórico de crítica (LEIRNER, 1991, p. 199, grifo meu).

Como se nota, aparece aqui novamente a defesa do “sentido plural e universal da arte”, o que remete à “visão universalista” que Sheila Leirner desenvolve em sua defesa da “simultaneidade das expressões artísticas”. A totalidade-síntese a que me referi corresponde ao “análogo aproximado”. Certamente é uma compreensão discutível, mas que ainda assim permite perceber certo empenho teórico quanto à renovação dos lugares e dos modos da crítica de arte diante dos rumos tomados pela arte contemporânea.

Ainda assim, neste ponto é importante relativizar essa visão otimista quanto ao pluralismo que encontramos em Sheila Leirner, como nos textos analisados nas seções anteriores deste capítulo. O seu conceito de universalismo é ligado a uma noção de um processo de mundialização que aboliria fronteiras no tempo e no espaço. Essa mundialização, que a seguir alimentaria os debates em torno da globalização, correspondia à ideia de uma nova era, em que tradições locais, regionais e nacionais seriam dissolvidas em favor do comum e não da diferença. Como depois ficaria claro,

selava-se aí o destino da arte em consonância ao consumismo de uma indústria cultural regida por um mercado em franca expansão global.

Esse é um questionamento próximo ao do crítico norte-americano Hal Foster, que no texto “Contra o pluralismo” argumenta que o estado de pluralismo, no qual nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante, converte-se em um álibi conformista que torna possível validar e descartar qualquer tipo de manifestação artística pelos critérios de mercado, levando arte e crítica a se dispersar e a se tornar impotentes. Argumento que certamente se relaciona ao que já discutimos antes em torno da chamada *crise da crítica*. Hal Foster escreve:

Como designação, **pluralismo não significa nenhum tipo de arte especificamente**. Ou melhor, é uma situação que concede uma espécie de equivalência; arte de várias espécies passa a parecer mais ou menos igual — igualmente (des)importante. **A arte se torna não uma arena de diálogo dialético, mas de interesses investidos**, de seitas licenciadas: em lugar da cultura temos cultos. O resultado é uma excentricidade que conduz, tanto na arte quanto na política, a **um novo conformismo: o pluralismo como instituição** (FOSTER, 1996, p. 35-36, grifo meu).

Vale assinalar que esse texto foi publicado em 1985 e que a argumentação se vincula ao projeto crítico da revista *October* no qual Hal Foster está inserido, cuja repulsa em relação à nova ênfase da produção pictórica ia ao encontro da defesa e promoção de artistas mais próximos à ideia de uma continuidade das práticas conceitualistas (REINALDIM, 2012). Ao mesmo tempo, insere-se nos debates em torno das teorias do pós-modernismo e de discussões envolvendo também ideias de hibridação cultural e multiculturalismo. Em tempos como os nossos de agora — pautados por revisionismos, pela desconstrução pós-colonial e pela abordagem decolonial desde o chamado sul global —, parece mais claro, como afirma Nicolas Bourriaud, que a precipitada celebração em torno do pós-modernismo deu lugar ao reconhecimento de sua conversão em “uma máquina de dissolver qualquer singularidade real sob a máscara de uma ideologia multiculturalista, máquina de apagar a origem dos elementos típicos e autênticos”, o que teria acarretado “na padronização generalizada dos imaginários e das formas” (2011, p. 11). Nesse mesmo livro, intitulado “Radicante — por uma estética da globalização” e originalmente publicado em 2009, o crítico, teórico e curador francês prossegue o revisionismo, escrevendo:

O multiculturalismo pós-moderno não logrou criar uma alternativa para o universalismo modernista, uma vez que recriou, onde quer que tenha sido aplicado, ancoramentos culturais e enraizamentos étnicos. Pois, assim como o pensamento ocidental clássico, ele funciona com base em pertencimentos [...]. **As teorias multiculturalistas não fazem mais do que reforçar, portanto, as instâncias de poder** (BOURRIAUD, 2011, p. 32, grifo meu).

Certamente esse é um debate muito mais amplo, e que mereceria um melhor aprofundamento de discussão. O que levaria a convocar autores referenciais quanto ao assunto, tais como Arthur Danto e Homi Bhabha, além de Toni Negri e Michael Hardt, entre outros. Mas creio que para o que aqui interessa, e como modo de não desviar do foco, os postulados de Hal Foster e Nicolas Bourriaud brevemente situados ajudam a problematizar o que há pouco referi, quanto à visão otimista do pluralismo que podemos identificar como uma certa ideologia contida e expressada nos textos de Sheila Leirner. Um exemplo é o artigo “A Bienal faz 50 anos. Onde fica a arte?”, publicado em 2002 em uma edição da Revista USP dedicada ao cinquentenário da BSP. Nele, ela escreve:

[...] a Bienal confirma essa condição que tenho constatado sempre em cada oportunidade que surge. Ela confirma essa visão de totalidade que explica a nossa absorção das influências de fora, não como resultado de uma mentalidade colonialista, mas como consequência natural de uma abolição de fronteiras no tempo e no espaço (LEIRNER, 2001-2002, p. 42-43).

Voltando ao texto sobre “Tradição e ruptura”, e como modo de encerrar sua análise, é importante mencionar que, quando a exposição é apresentada, Sheila Leirner não só integra a Comissão de Arte e Cultura da Bienal de São Paulo, como já fora designada curadora-geral da edição a ser realizada no ano seguinte, a XVIII, em 1985¹⁶³. Portanto, o tom favorável de seu texto a respeito da exposição de 1984 deve ser relativizado em sua compreensão, não podendo ser analisado sem que se leve em conta suas vinculações no âmbito da instituição. Feita a ressalva, entendo que a compreensão da argumentação de Sheila Leirner nesse texto se torna relevante por evidenciar defesas e posicionamentos que vinha manifestando ao longo dos anos anteriores.

¹⁶³ Na XVIII BSP, a Comissão de Arte e Cultura é composta por Sábato Antonio Magaldi (presidente), Casimiro Xavier de Mendonça, Fábio Magalhães, Luiz Diederichsen Villares, Renina Katz, João Marino, Sheila Leirner, Glauco Pinto de Moraes e Ulpiano Bezerra de Menezes.

Em suma, nos dois textos sobre os salões e no texto sobre a exposição “Tradição e ruptura” até aqui colocados em causa, percebo que começa a ficar ainda mais pronunciada a correlação entre conceito curatorial e sua manifestação no espaço conforme a montagem e a expografia. Entendo que nos três casos examinados os comentários sobre o caráter crítico da exposição e da curadoria envolvem invariavelmente um pensamento que se relaciona à problematização sobre novos modos e estratégias de expor e exibir. Não mais conforme divisões ou ordenações geográficas, cronológicas ou estilísticas, mas a partir de confrontações e justaposições interessadas nas relações dos trabalhos uns com outros. Dito de outro modo, percebo que nesses textos Sheila Leirner oferece uma discussão para se pensar a exposição como gesto crítico, mas também como um enunciado espacial a partir da expografia e da montagem. Algo que ficará bastante explicitado na concepção curatorial de “A grande tela”, o que agora nos devolve à abertura deste capítulo.

Como lá já indiquei, o gesto curatorial e expográfico contido na XVIII BSP despertou questões sobre autoria e sobre a exposição ser entendida como obra ou trabalho de arte. Assim, a chamada “mão pesada” da curadoria, dado o grau de intervenção autoral nos modos de exibir coletivamente obras de diferentes artistas, converteu-se em um fato de tremenda repercussão no meio artístico brasileiro, colocando em debate os limites éticos entre a atividade curatorial e atividade artística.

Ocorre que, ao se analisar o discurso curatorial e a concepção expográfica de “A grande tela” frente à sua recepção crítica, parece haver uma distância entre um e outro. Reconheço o caráter impositivo que a curadoria possa ter assumido a partir de suas decisões e partidos, especialmente tendo em conta o repertório de entendimento sobre curadoria no meio das artes à época; mas ao mesmo tempo indago se não foi esse um caso que demonstrou uma dificuldade de se compreender uma proposição capaz de oferecer novas bases de interpretação e experiência com a arte. Dito de outro modo, observo na recepção de “A grande tela” a ausência de uma compreensão mais ampla e mesmo de um debate mais aprofundado quanto ao pensamento espacial que estrutura uma grande exposição, e que se manifesta a partir do enunciado visual, do arranjo expográfico e da estratégia de montagem.

A XVIII BSP foi inaugurada em 4 de outubro de 1985, seguindo em exibição até 15 de dezembro do mesmo ano. Com o título “O homem e a vida”, foi uma edição robusta, reunindo 1674 obras de 356 artistas¹⁶⁴, configurando-se, portanto, como uma megaexposição. Estruturada a partir do critério de analogia de linguagens — implementado por Walter Zanini nas duas edições anteriores, como vimos antes —, a mostra foi organizada em torno de dois núcleos principais, um histórico e outro contemporâneo¹⁶⁵. Também contou com diversas exposições especiais e eventos paralelos, alguns com curadorias específicas¹⁶⁶.

Mas o centro nervoso, definitivamente, foi o segmento chamado “A grande tela”, que ocupou parte do segundo dos três andares do Pavilhão do Ibirapuera. Conforme a descrição já desenvolvida na abertura deste capítulo¹⁶⁷, a mostra consistiu em três extensos corredores nos quais se enfileiravam pinturas de diversos artistas, de diferentes procedências e gerações. Idealizado pelo arquiteto Haron Cohen¹⁶⁸ em resposta à proposição curatorial de Sheila Leirner, o projeto expográfico colocava lado a lado — sem hierarquias ou individualizações — artistas internacionais de reconhecimento no circuito, juntamente à jovem produção brasileira. No caso dos estrangeiros, destacavam-se alemães (como Helmut Middendorf e Salomé) e italianos (como Enzo Cucchi) vinculados ao neo-expressionismo alemão e à transvanguarda italiana. E no caso dos brasileiros, aqueles que participavam do evocado retorno da pintura, como os

¹⁶⁴ Segundo números que constam no catálogo “Bienal 50 anos” (2001, p. 212)

¹⁶⁵ Para uma descrição detalhada das exposições e eventos apresentados pelas edições de 1985 e 1987 da BSP, uma referência é a dissertação de mestrado de Tálisson Melo de Souza (2015). Em seu estudo, o pesquisador se baseia em investigação e análise de farto material de documentação e imagens. Para uma descrição mais estrita à “A grande tela” da BSP de 1985, conferir a dissertação de Bettina Rupp (2010) e o artigo de Ivair Reinaldim (2008).

¹⁶⁶ “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades” por Ivo Mesquita e Stella Teixeira de Barros; “O turista aprendiz” por Antonio Marcos da Silva e Maureen Bisilliat; “Xilogravura Contemporâneas na Literatura de Cordel” por Zuleide Martins de Menezes; “Máscaras da Bolívia” por Maureen Bisilliat; “Entre a ciência e a ficção” por Bertha Sichel e Robert Atkins; “Grupo Cobra” por Karel van Stuijvanberg; “Vídeo-arte – uma comunicação criativa” por Jorge Glusberg; e “Gravuras Cabichuf” por Tício Escobar, além de outras mostras. Houve também eventos paralelos de música experimental — a cargo, por exemplo, de John Cage — com curadoria de Anna Maria Kieffer.

¹⁶⁷ Há um vídeo no YouTube com um programa de televisão que apresenta um passeio pelos corredores de “A grande tela”, permitindo observar algo do encadeamento das obras enfileiradas nas paredes (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sO15Xwvzecc&t=259s>>. Acesso em: 6 set. 2018).

¹⁶⁸ A equipe do Projeto de Arquitetura e Montagem foi composta por Felipe Crescenti, Haron Cohen, Heloísa Iversson e Lilian Ayako Shimizu.

representantes da chamada “pintura matérica” do grupo Casa 7¹⁶⁹. A concepção de montagem considerava “A grande tela” uma das “naves principais” da expografia, à qual se relacionavam, paralelamente, “naves laterais”, onde eram apresentadas instalações e trabalhos voltados à investigação de novas linguagens.

Como se sabe, a polêmica em torno de “A grande tela” se iniciou ainda antes da abertura, com reclamações de artistas alemães contrariados em apresentar seus trabalhos conforme definições da curadoria e do projeto de montagem. Muitos reclamaram de serem encaixados entre artistas jovens e pouco conhecidos, o que resultava em perder o destaque e a solenidade que seus trabalhos costumavam receber quanto ao espaço expositivo que lhes era dedicado nas mostras de que participavam. Houve aqueles que em protesto exigiram a retirada de suas obras. No livro “As Bienais de São Paulo, 1951-1987”, a jornalista Leonor Amarante, que cobriu a repercussão à época, relata detalhes do ocorrido, assim sintetizando o episódio:

[...] Sheila Leirner mostrou à exaustão um movimento que dominou por mais de cinco anos o circuito internacional. **O imenso patchwork deflagrou, no entanto, as mais iradas reações.** Os alemães, habituados a ganhar destaque em grandes exposições, foram os que mais reclamaram, dizendo que suas telas se diluíam entre as demais — alguns até tentaram retirá-las. Firme, sem abrir mão dos princípios que fundamentaram sua opção, **Sheila não só impediu a retirada dos quadros como não cedeu às exigências de privilegiar uma ou mais obras em detrimento das outras** (AMARANTE, 1989, p. 325, grifo meu).

O movimento a que Leonor Amarante se refere é o já mencionado “retorno da pintura”, um fenômeno estimulado em grande parte pelo mercado e que se propalou no meio artístico internacionalmente no começo da década de 1980. Em suas intenções curatoriais na XVIII BSP, Sheila Leirner dava ênfase a essa produção, organizando uma mostra em que a pintura se apresentava predominante. A partir do que se depreende de seus textos e depoimentos, sua intenção era transpor para a arquitetura da exposição um comentário sobre a profusão dessas pinturas que estavam chegando ao prédio da Bienal.

¹⁶⁹ Formado por Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, o Casa 7 foi um grupo artístico brasileiro dos anos 1980 e que obteve projeção no circuito artístico à época em torno da nova pintura. A influência predominante entre esses então jovens artistas eram nomes como Philip Guston, Anselm Kiefer, Willem de Kooning, Jackson Pollock e Markus Lupertz, entre outros. O nome do grupo teve origem na localização do ateliê em que os artistas se reuniam: a casa número 7 na Rua Cristiano Viana, no bairro de Pinheiros, em São Paulo.

Tratava-se da onda que tomava a cena artística mundial, na esteira dos já mencionados neo-expressionismo alemão e transvanguarda italiana: pinturas de grandes dimensões, de viés expressionista, “selvagem” ou “violenta” como eram denominadas as obras dos protagonistas alemães, ou ainda os vinculados à escola italiana, que praticavam releituras de pinturas das vanguardas modernas. Assim, a expografia de “A grande tela” cumpria o intuito de oferecer ao público ambientes críticos, procurando também subverter a sintaxe habitual da montagem.

Antes da BSP de 1985, esse ressurgimento da pintura havia sido abordado pela Bienal de Veneza, em 1980, e pela Documenta de Kassel, em 1982. E no Brasil outras exposições ocorridas no eixo Rio-SP também endossaram o momento, a exemplo de “Pintura como meio”, no MAC-USP em 1983, “Como vai você, geração 80?”¹⁷⁰, no Parque Lage do Rio de Janeiro em 1984, e “Imagens de segunda geração”¹⁷¹, no MAC-USP em 1987. Nessa referida edição da Bienal de Veneza de 1980, a 39ª, os representantes da nova pintura, em especial jovens artistas italianos, alemães e norte-americanos, receberam destaque na célebre mostra intitulada “Aperto ’80”, com curadoria do italiano Achille Bonito Oliva e do suíço Harald Szeemann.

Importante pontuar que Achille Bonito Oliva foi um dos críticos mais influentes dos anos 1980, sobretudo por teorizar a retomada da pintura sob o conceito de *transvanguardia*, termo com o qual agregou em torno de si um grupo de jovens artistas italianos, originando textos como “The International Trans-avantgarde”, de 1981, e o livro “La Transavanguardia Italiana”, de 1982. Sua teorização também envolveu uma exposição-manifesto que itinerou para além da Itália, circulando por diferentes países. E a expressão “transvanguarda internacional” passou a orientar o debate sobre a produção pictórica de vários países na virada da década de 1980 (REINALDIM, 2012). Fato é que Achille Bonito Oliva formulou um conceito que bem servia para enquadrar essa nova pintura em um circuito artístico em vias de passar do internacionalismo à globalização.

Como já assinalou o artista e teórico Ricardo Basbaum, o amplo e veloz destaque alçado pela elaboração teórica de Achille Bonito Oliva foi acompanhado de um emprego generalizado de suas ideias, que logo passaram a ser aplicadas como um

¹⁷⁰ Com curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger.

¹⁷¹ Com curadoria de Tadeu Chiarelli.

todo à nova produção emergente. No texto “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”, publicado em 1988, Ricardo Basbaum assim problematiza o que se sucedeu no caso do Brasil quanto à assimilação do ideário de Achille Bonito Oliva:

Num circuito bem menos sofisticado que o circuito internacional da arte, a legitimação crítica acerca da produção brasileira mostra-se bem menos precisa e contundente, **esquivando-se do confronto direto com as obras para centrar-se em aspectos comportamentais** de uma geração cuja primeira presença no circuito consagra-se com a exposição “Como vai você, geração 80?” (BASBAUM, 2001, p. 299, grifo meu).

Nos textos de Sheila Leirner, não encontro menções a Achille Bonito Oliva. Mas localizo citações a outro crítico italiano, Germano Celant. No artigo “Grandes formatos: euforia e paixão”, por exemplo, há uma detida discussão a respeito de suas ideias e teorização, cujo exame inclusive fornece elementos e indicações quanto à origem do termo “A grande tela”. No artigo de 1983, ela assim escreve:

O conceito de superfície pintada é constantemente confundido com aquele da “tela”. O crítico **Germano Celant propõe**, num artigo chamado “Framed: Innocence or Guilt?” (Artforum/Verão/1982), **que a pintura seja “pensada como um enorme rolo de pano diversificado, tecido numa única peça e desenrolado no tempo e no espaço”**. Essa superfície, segundo ele, “estendida sobre milhas e milhas, nunca aparece em mostruário, porque o que importa nos trabalhos é o ritmo completamente desenvolvido do “todo” — ambos, o quadro e o ambiente —, incluindo a seguinte progressão: pintura, moldura, parede, quarto, prédio, cidade, território, terra, universo” (LEIRNER, 1991, p. 94, grifo meu).

Interessante notar a referência ao texto de Germano Celant em língua e publicação estrangeira, indicando aí novamente que Sheila Leirner está informada e atualizada quanto aos debates críticos do circuito europeu e norte-americano. A reflexão sobre as ideias do crítico italiano — ou sobre como elas a influenciam — prossegue nos parágrafos seguintes. Cito os trechos porque neles percebo uma relação estabelecida entre crítica, exposição e curadoria. À citação acima, ela assim dá sequência:

Aqui deve ser feito um breve parêntese para destacar a **mudança extraordinária que a crítica de arte vem sofrendo nos últimos anos**. Ao se liberar das amarras da objetividade, racionalismo, estruturalismo etc.; ao transformar corajosamente o discurso numa espécie de **obra análoga ao objeto de enfoque**, muitas vezes a crítica alcança agora não só a criatividade literária como sobretudo uma grande profundidade filosófica. **A metáfora poética de Celant** — contra essa continuidade quebrada e interrompida —

cortada de maneira a formar inumeráveis fragmentos e porções de telas (pinturas), criando intervalos e separações — **é extremamente interessante. Pois o seu entendimento pode influenciar grandemente a nossa maneira de ver e pensar a arte.**

A visão criativa do crítico italiano pode nos fazer enxergar a arte como uma questão de continuidade histórica ou até mesmo colocá-la sob o prisma da “Grande obra” a que sempre me refiro, quando pretendo verificar o fato artístico à luz da totalidade. A “Grande obra” é aquela soma sincrônica, não hierárquica e não qualificável, de ações artísticas contemporâneas que une as polaridades e incorpora as diversidades, evidenciando o fenômeno da simultaneidade dessas ações (LEIRNER, 1991, p. 94-95, grifo meu).

No último trecho da citação, identifiquei uma espécie de síntese dos postulados de Sheila Leirner quanto à crítica enquanto análoga da obra de arte, da “Grande obra” como uma totalidade-síntese da fragmentação e do pluralismo artístico, e de sua professada simultaneidade universal e não hierárquica da produção artística. Esses aspectos ficam bastante explicitados em outro parágrafo, quase ao fim do mesmo texto. Sheila Leirner escreve que “a crítica poética e idealista” de Germano Celant:

[...] unifica a pintura na Grande Tela, ou na ideia mais ampla ainda da Grande Obra. Isso pode ser detectado sobretudo na própria e nova visão da pintura. Dialeticamente, foi só depois da tomada de consciência do pluralismo e da interdisciplinaridade da obra de arte, do fragmentário, que transformou a totalidade da arte contemporânea numa espécie de “diáspora estética”, é que se pode formar também a visão da Grande Experiência Vanguardista, a síntese coesa de todas as experiências das últimas décadas. E com isso retomar as linguagens abandonadas nas últimas décadas sob novas estruturas, em novos moldes [...]. (LEIRNER, 1991, p. 100, grifo meu).

Como se pode notar na extensão dessas duas citações acima, e conforme os grifos ajudam a sinalizar, estão aí reunidos diversos aspectos que procurei pontuar antes. Creio que essas questões já foram suficientemente assinaladas ao longo do capítulo; e também problematizadas agora há pouco, quando convoquei brevemente os argumentos teóricos de Hal Foster e Nicolas Bourriaud. Importa aqui reter essa aproximação de Sheila Leirner ao ideário de Germano Celant, como modo de se inferir sobre seus aportes teóricos e pressupostos conceituais.

De modo a avançar, é importante assinalar que, ao contrário da maior parte dos textos de Sheila Leirner estudados e analisados até aqui, “Grandes formatos: euforia e

paixão” não é uma crítica redigida para ser publicada no jornal. Ao contrário, foi escrito para a exposição “3x4 – grandes formatos”, apresentada em 1983, no Centro Cultural Rio. Comento isso não apenas para compreender a que público se endereçava, mas também pelo fato de configurar aquilo que já denominei como comissionamento de textos, considerando que foi produzido em encomenda para um catálogo. O que, por sua vez, informa ainda sobre o agenciamento de textos críticos por parte do circuito — um circuito em euforia com a promoção da nova pintura.

Seja como for, convoco esse texto de Sheila Leirner com referências a Germano Celant por ser, a meu ver, bastante elucidativo quanto a questões que ela mobiliza em suas reflexões sobre exposição e curadoria e em sua prática curatorial na BSP. Nesse sentido, não deixa de ser curioso observar que, no texto que escreve como “Introdução” ao catálogo da bienal de 1985, a referência ao crítico italiano reaparece na argumentação curatorial, entretanto sem menções ao seu nome. Depois de falar sobre a organização da exposição, Sheila Leirner escreve:

Um dos espaços referidos anteriormente é o que se convencionou chamar de **“A grande tela”**. Este é um termo que foi usado há alguns anos, de forma diversa, por um crítico italiano que pretendia demonstrar na pintura o ritmo desenvolvido entre o quadro e o ambiente no qual vivemos. Mas aqui, “A grande tela” é um bloco simbólico real, de grande impacto, que agrupa a produção atual da nova pintura e termina em si mesmo. Com aberturas prospectivas em direção a novos caminhos (LEIRNER, 1985, p. 16, grifo meu).

Como fica indicado, esse trecho se relaciona diretamente às ideias de Germano Celant que a própria Sheila Leirner havia destacado anteriormente no texto “Grandes formatos: euforia e paixão”. Se por um lado agora explicita a referência, por outro silencia quanto a seu autor, designando-o apenas como “um crítico italiano”. Posto isso, não deixa de ser importante perceber que os postulados de Sheila Leirner sobre Germano Celant são fundamentais e estruturantes da concepção de “A grande tela”.

Para prosseguir no exame do partido curatorial, vale a pena adentrar e percorrer a já mencionada “Introdução” do catálogo da BSP de 1985, que a meu ver constitui o que hoje podemos designar por *statement* curatorial, sendo assim esclarecedor sobre a proposta e proposição. Não que eu considere que um texto curatorial corresponda ao

que efetivamente decorre na exposição. Ao contrário, e como procurei discutir no primeiro capítulo, entendo que expresse a intencionalidade, uma vez que sempre há uma distância entre a declaração curatorial e o que a exposição ao fim oferece ou permite experimentar. Ainda assim, defendo que análises de projetos curatoriais devam levar em conta o exame de sua concepção e proposição, juntamente ao que se sucede em termos de montagem e expografia, não sem considerar a sua recepção crítica e as vinculações de ordem institucional-política.

Sendo assim, entendo que um exame mais detido em alguns dos trechos da “Introdução” do catálogo da XVIII BSP pode ajudar a melhor compreender a intenção curatorial e, por decorrência, problematizar aspectos do que se disse e do que vem sendo dito a respeito. Nos primeiros parágrafos, Sheila Leirner expõe uma série de conceitos e noções que identifiquei em seus textos anteriores já aqui analisados. Fala que a bienal não é uma exposição internacional pelo fato de agrupar países, mas por se inserir no sistema universal da arte; que a concepção da XVIII edição se funda em uma visão pluralista que abole fronteiras de tempo e espaço, “dissolvendo as tradições locais, regionais e nacionais, que são absorvidas cada vez mais pelos amplos sistemas universais” (p. 13). Prossegue afirmando que a produção artística contemporânea é sincrônica por “ocorrer ao mesmo tempo e da mesma forma em todas as partes do mundo”; o que possibilitaria uma “visão anti-historicista” de um “estado de fragmentação” que encontra sua unidade na “Grande obra ocidental contemporânea”.

A seguir, Sheila Leirner declara que a preocupação da BSP de 1985 foi dar continuidade às prerrogativas conquistadas nas duas edições anteriores, destacando a analogia de linguagens como “um firme ponto de vista crítico”, o que também teria garantido que a exposição “seja organizada de uma maneira reflexiva e crítica” (p. 16). Logo adiante, lança uma ideia que se relaciona ao enunciado espacial da montagem, ao afirmar que o “olhar crítico contemporâneo” é “capaz de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresenta quanto por meio da maneira com que os trabalhos fossem apresentados”.

Em sequência, Sheila Leirner contextualiza o título “O homem e a vida” como uma contraponto às linguagens artísticas dos anos 1970, no sentido de terem sido “já devidamente exauridas nas últimas Bienais”. Ao caracterizar a XVIII BSP a partir de

uma visão otimista de espetáculo, afirma que “a volta da pintura, a pós-performance e as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética” (p. 15).

Depois, passa a tratar da organização da exposição, argumentando que no projeto curatorial “estavam articulados todos os segmentos da grande exposição, do núcleo histórico ao contemporâneo, das exposições especiais aos eventos paralelos, nos quais se inclui o setor de música, reafirmando o caráter interdisciplinar da arte contemporânea” (p. 15). E declara ter sido bem-sucedida em influenciar os envios das representações estrangeiras em acordo com a proposta curatorial, a partir de “trabalho sistemático de inter-relacionamento com as representações estrangeiras, no sentido de tornar a exposição coerente”, o que se somaria aos convites oficiais.

Quanto à intenção de confrontar aspectos da fragmentação pluralista que em sua visão caracterizaria o momento, reconhece que a pintura acabou por se sobressair, pois “era natural também que a bienal recebesse dessa vez uma enorme quantidade de trabalhos que defendem a nova pintura, uma vez que este é um fenômeno mundial” (p. 16). Cito um trecho que parece sintetizar essa argumentação:

A visão pluralista dos anos 80, a inter-disciplinaridade, a eliminação de fronteiras estéticas, a mistura dos meios e categorias artísticas, aliados à necessidade de configurar a 18ª Bienal Internacional de São Paulo como um espetáculo, sobretudo no sentido de constituir um espaço virtual de vivência, experiência e compreensão didática da arte pelo público, permitiu a coerência de se criar espaços análogos a essas características. Espaços estes, perfeitamente entendidos e organizados pelos arquitetos da Bienal (LEIRNER, 1985, p. 16).

No trecho seguinte, aborda efetivamente “A grande tela”. Depois da menção a Germano Celant sem citar seu nome, como argumentei páginas atrás em citação já convocada, Sheila Leirner passa a tratar de algo que aqui importa e interessa: o enunciado espacial e a configuração expográfica. Ela escreve:

Em “A grande tela”, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, “A grande tela” revela sobretudo o atrito, choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar

um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea (LEIRNER, 1985, p. 16).

A explanação sobre o projeto expositivo e as estratégias de montagem prossegue nos parágrafos seguintes. O conjunto de obras reunido em “A grande tela” resultaria “tão teatral quanto os próprios trabalhos que ‘encenam’ o seu referencial histórico e repertório autobiográfico”, sendo “um símbolo da Grande obra contemporânea”. Cito o trecho seguinte, novamente por informar sobre o pensamento expográfico, em especial quanto às relações estabelecidas entre o espaço dedicado à pintura e os segmentos voltados a outros meios e linguagens artísticas:

Há também os espaços que circundam “A grande tela” e que foram chamados de “Naves laterais”, como se — simbolicamente — o grande conjunto de pinturas representasse também a nave central de um templo, construído para o culto litúrgico de celebração da arte, Homem e Vida. Nestas naves irregulares estão as instalações que mantêm estreita relação com a “nova pintura” ou com o caráter de “A grande tela”. São espaços intrincados que permitem configurar finalmente o caráter polêmico desta zona de turbulência, que é onde a Bienal se apóia, onde surgem as questões mais importantes. Uma zona que é a principal razão da existência da grande exposição.

O percurso termina com a saída desta zona de agitação, deste turbilhão de valores que a arte espelha, para um momento de respiro e distanciamento, onde se estabelecem relações muito importantes. Trata-se das exposições especiais que formam uma ponte de ligação entre o presente e o passado histórico, o futuro e o arcaico e primitivo. São dez exposições especiais, estandes na sua disposição física, mas absolutamente entrelaçadas com o resto da mostra (LEIRNER, 1985, p. 16, grifo meu).

Além de apresentar o pensamento espacial que estrutura a mostra em seu conjunto, propondo relações, confrontos e ligações entre os segmentos, o trecho acima também manifesta, a meu ver, o pensamento conceitual com que se buscava elaborar um comentário crítico a partir da expografia. Tendo em conta os trechos aqui convocados do texto de “Introdução” da XVIII BSP, não seria lícito inferir que a concepção e a proposição de “A grande tela” ensejam um potencial *espaço de crítica*?

Como já comentei, percebo que boa parte da recepção crítica não se manifestou favoravelmente às intenções curatoriais, alimentando uma polêmica na imprensa baseada na posição de discordância quanto à possibilidade de o curador criar um sentido

alheio à vontade do artista. Aqui, remeto-me diretamente aos textos de Sheila Leirner já analisados em que ela ataca o que chama de narcisismo dos artistas, como vimos. Mas considero mais importante situar a contrariedade sobre “A grande tela”, porque parece-se ser necessário revisar esses posicionamentos colocando-os em questão, uma vez que ficaram bastante marcados e desde então vêm sendo reprisados.

Um texto que dá uma boa medida da recepção crítica negativa é um do crítico Jacob Klintowitz, intitulado “Mas, afinal, para que serve a Grande Tela?” e publicado no Jornal da Tarde, em 8 de outubro de 1985. Cito os trechos mais significativos, pois a meu ver sintetizam a maior parte das questões que alimentaram a polêmica, conforme observo em outros artigos e declarações pesquisados. Jacob Klintowitz escreve:

Não é possível ver as pinturas da chamada Grande Tela. É impossível pelo distanciamento físico e o isolamento também não pode ser conseguido, já que estão lado a lado. [...]

A grande tela utiliza estas obras como meros fragmentos de uma montagem que vale por si mesma. [...]

A grande tela é uma inovação ou é, simplesmente, uma manifestação de violência sobre a obra dos artistas, desprovida de sentido? [...]

Uma coisa é evidente: A grande tela anula as pinturas expostas. [...]

As pinturas estão lado a lado, dificultando qualquer esforço de individualização. Além disso, as paredes do corredor fecham a perspectiva. A sensação é de afunilamento e de manchas laterais. [...]

É a antigaleria, o antimuseu, a antiarte e não serve para consagrar ninguém e nada, salvo a própria curadora da mostra. [...]

E, parece-me óbvio, **o crítico não deve substituir o artista e a arte, como centro de atenção, numa exposição de arte** (KLINTOWITZ, 2013, p. 149-150, grifo meu).

Como se nota, há aqui um perfilamento de importantes questões de discussão. Prossigo o exame da recepção crítica negativa convocando um texto em que Aracy Amaral faz comentários semelhantes. O artigo leva o título “Anotações à margem da XVIII Bienal — I. O ecletismo da arte de nosso tempo”, tendo sido publicado em 26 de janeiro de 1986, no jornal O Estado de S. Paulo. A historiadora da arte afirma que “A grande tela” é uma cenografia cuidadosamente preparada para gerar impacto, “como se fosse a única presença válida do evento” (AMARAL, 2006, p. 20). E a seguir escreve: “a instalação da Grande tela” significa que “a curadoria da XVIII Bienal se apropriou

das pinturas dos artistas participantes a fim de conceber um espaço interpretativo da pintura de nosso tempo pelas gerações mais novas e consagradas no mercado internacional” (p. 21). Ao longo do restante do texto, ainda fala em “três sombrios corredores que não propiciaram a leitura adequada das obras expostas”, sendo também um “espaço impositivo”, “tão antipático em seu autoritarismo” (p. 22).

Entre os artistas brasileiros com obras em exibição em “A grande tela”, um dos que se posicionaram contra o gesto da curadoria foi Nuno Ramos, então integrante do já mencionado grupo Casa 7. Em um depoimento posterior que concedeu ao catálogo dos 50 anos da BSP, o artista argumenta que “o curador, hoje, é o grande autor, a autoria migrou do artista para o curador”, e revê sua participação no episódio, afirmando que “A grande tela” foi “uma instância muito impositiva e hoje penso que não briguei contra ela como devia” (RAMOS, 2001, p. 344).

Em um texto de 2015 já mencionado, Lisette Lagnado argumenta que “A grande tela” constituiu o primeiro caso de maiores implicações no meio artístico brasileiro em que se invocou noções de limites éticos para a atividade curatorial; sendo também a primeira vez que a curadoria teria sido identificada como um gesto artístico:

Prato cheio para a crítica e a imprensa, que conseguiram sequestrar a visibilidade de um debate maior, perpetuando a doutrina do “cubo branco” e a crença no funcionamento de bienais como extensão da lógica de um museu – um museu ocidental, bem entendido.

Constituída de vários núcleos (incluindo os programas públicos, que variam de publicações, seminários a residências artísticas), a proposta de uma bienal internacional transcende os limites da exposição. Com o passar do tempo, onde ficam os destaques que Leirner conferiu à música (e à vinda de John Cage), à vídeo-arte (com curadoria de Jorge Glusberg) e à performance da dupla Ulay e Marina Abramovic, para ficar apenas com algumas estrelas da Bienal de 1985? (LAGNADO, 2015, p. 84, grifo meu).

De certo modo, o conflito estabelecido entre artistas e curadoria remete a outro bastante célebre, ocorrido em 1972, na Documenta de Kassel. Como já se disse aqui, Harald Szeemann, curador da quinta edição da mostra, foi acusado de usar os trabalhos dos artistas para fazer o seu próprio trabalho, de modo a ilustrar uma tese curatorial — o título geral desta Documenta, como já mencionado, foi “Questioning Reality – Pictorial

Worlds Today”¹⁷². Em protesto ao gesto curatorial, dez artistas participantes publicaram uma carta na imprensa: Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson. Além dessa reação coletiva, Daniel Buren e Robert Smithson tiveram ensaios seus em crítica à curadoria publicados no próprio catálogo da exposição¹⁷³. Outra manifestação foi a de Robert Morris, que publicou uma carta sobre os motivos de sua retirada da Documenta 5. Como a pesquisadora Claire Bishop anota, a carta de Robert Morris é bastante elucidativa sobre a polêmica. Cito o trecho do texto da crítica e pesquisadora porque nele ela levanta questões que muito se aproximam da discussão ensejada ao longo deste capítulo, estando assim bastante relacionadas aos atritos e às polêmicas geradas em torno de “A grante tela”. Em verdade, Claire Bishop questiona o real teor do propósito que teria estimulado a reação dos artistas:

Morris opõe-se a ter seu trabalho utilizado para ilustrar “princípios sociológicos equivocados ou categorias datadas da história de arte”; ele parece estar se referindo à premissa curatorial de Mitologias Individuais, cujo marco não poderia estar mais distante dos próprios objetos despersonalizados e anti-expressivos de Morris.

Em segundo lugar, ele **queixa-se que Szeemann não o consultou em relação a que trabalho seria mostrado, mas indicou claramente qual ele desejava incluir**. Como curadores em atividade devem saber, isso pode ter dois lados: artistas sempre querem mostrar uma obra nova, e Szeemann está perfeitamente em seu direito ao expressar interesse por uma peça em particular; por outro lado, nós podemos supor que a carta de Szeemann tivesse um tom consideravelmente assertivo (Morris: “ditou”), indicando assim um desejo de conformidade a um conceito.

Em terceiro lugar, **Morris lamenta que Szeemann não tenha entrado em contato com ele após o artista expressar o desejo de ser representado por uma obra diferente daquela requerida. Isso é importante, pois desenvolve um tema que emerge quanto mais longe levarmos a comparação dos papéis do artista e do curador: este último tem uma obrigação ética que é significativamente distinta da estética da apresentação artística do primeiro**. Está aqui em jogo a ideia de que curadores devem respeitar os desejos dos artistas, comunicar claramente, e estar disponíveis para negociação (BISHOP, 2015, p. 273-274, grifo meu).

A obrigação ética a que Claire Bishop se refere leva de fato a se pensar sobre diferenças entre os limites da atuação de curadores e artistas na criação de exposições.

¹⁷² “Questionando a realidade — mundos pictóricos hoje”, tradução minha.

¹⁷³ “Exhibition of an Exhibition”, de Daniel Buren, e “Cultural Confinement”, de Robert Smithson.

Mas mais relevante a meu ver é a ideia de necessária negociação entre curadoria e artistas, o que certamente é um procedimento bastante distinto de tomadas de decisões unilaterais, seja de quem for. Ainda assim, faz pensar que, diferentemente do curador, o crítico não precisaria negociar com os artistas — ao menos em tese. Talvez por esse hábito Sheila Leirner não tenha negociado em “A grande tela”? Seja como for, em suma a polêmica da Documenta 5 é ilustrativa quanto à resistência — dos artistas especialmente — em aceitar ou mesmo lidar com o curador como um agente criativo que se faz presente com sua assinatura autoral na criação de exposições. Fato é que a edição da Documenta de 1972 tornou-se um marco para se pensar sobre a apropriação das autorias individuais pelo curador em face às especificidades e singularidades das práticas artísticas e dos próprios trabalhos. Assim sendo, entendo que Documenta 5 e “A grande tela” se relacionam por apontar que a possível convergência entre os papéis do artista e do curador não se equivale plenamente, uma vez que os limites de atuação e autoria de um e de outro são distintos, embora possam ser complementares.

Ainda que a recepção crítica de “A grande tela” tenha sido em sua maior parte desfavorável ao gesto curatorial, algumas vezes se manifestaram favoráveis à época, destacando a problematização dos modos de expor e exhibir. Foi o caso de Jorge Glusberg, segundo quem os três corredores funcionaram como um antimuseu ou antigaleria a partir de um objetivo crítico, resultando em um espaço tão imponente quanto a galeria dos espelhos do Palácio de Versalhes (*apud* AMARANTE, 1989, p. 329). Importante mencionar que o então diretor do Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires foi responsável nesta XVIII BSP pela organização da exposição “Vídeo-arte: uma comunicação criativa” e pela comitiva argentina. Quem também acolheu a proposição de Sheila Leirner demonstrando maior interesse e abertura ao gesto curatorial foi Frederico Moraes. Em um texto publicado no jornal O Globo, em 18 de dezembro de 1985, afirmou que a mostra “esteve muito bem organizada, tanto do ponto de vista conceitual quanto de sua montagem”. Frederico Moraes prossegue, analisando a estrutura expositiva em seu conjunto:

Se de um lado “A grande tela” radicalizou o conceito de analogia de linguagens, por outro ela racionalizou a montagem da mostra, isto é, permitiu uma distribuição inteligente das obras em todo o edifício, de tal maneira que quase nada “escapou” ao visitante.

De fato, se “A grande tela” (o que é um desdobramento teórico da “grande obra” mencionada por Celant e que Sheila Leirner já comentara em textos seus, anteriores) funcionou como nave central, acompanhada em toda sua extensão por duas naves laterais, as instalações — para seguir a analogia do edifício religioso — eram os altares que se distribuíram lateralmente ao altar-mor, representando as diversas “irmandades”, dando ao mesmo tempo unidade e diversidade ao “templo” da arte.

Sheila definiu “A grande tela” como uma zona de turbulência da arte atual e, de fato, aquele enorme corredor dava por vezes uma sensação de vácuo, de queda brusca. Ao mesmo tempo, porém, passava uma ideia contrária. Artistas de diferentes países, continentes e contextos culturais estavam ali, construindo juntos a grande obra, de validade universal, reveladora das angústias, conflitos e esperanças do homem moderno (MORAIS, 1985, s/nº).

Poderia prosseguir a discussão convocando outros posicionamentos ou manifestações quanto à recepção crítica de “A grande tela”. Creio, contudo, que os argumentos mobilizados até aqui sejam já bastante elucidativos sobre o episódio que, conforme procurei expor, foi pautado em grande parte por um clima de rivalidade entre artistas e curadoria, e também entre curadoria e críticos. Considerei importante oferecer uma dimensão quanto à recepção da mostra, que certamente figura entre as mais polêmicas dentro de uma história das exposições no âmbito da BSP, como modo de procurar problematizar e acrescentar dados a essa narrativa que vem sendo recontada desde então pela historiografia que mencionei ainda na abertura do capítulo.

Nesse sentido, posteriormente algumas vozes reavaliariam o significado e as implicações de “A grande tela” com a vantagem do distanciamento — é o caso, por exemplo, de Lisette Lagnado, conforme mencionado e citado páginas atrás. Outro nome é Agnaldo Farias, que em um texto que consta no catálogo dos 50 anos da BSP, publicado em 2001, argumenta que as edições a partir dos anos 1980 demonstram que a bienal passou a oferecer “margem para o exercício curatorial, aqui entendido como a estratégia de se organizar conjuntos de salas que façam um sentido entre si, o que potencializa o efeito que cada uma delas teria por si só” (2001, p. 36). Já Paulo Herkenhoff, em um texto de 2008 no qual revê a experiência da XXIV BSP de 1998, da qual foi curador, afirma que “A grande tela” está entre as edições passadas que ensinam a pensar a pertinência de sua atualidade, percalços e possibilidades, bem como de seus acertos e virtudes. No texto intitulado “Bienal 1998: princípios e processos” e publicado no número de estreia da extinta revista “Marcelina”, ele escreve:

“A grande tela” de Sheila Leirner comprovou a possibilidade de produção de um recorte curatorial no interior do ecletismo que resultava da organização segundo representações nacionais e salas especiais. Captou a efervescência da pintura na cena internacional — mesmo sem Gerhard Richter ou Sigmar Polke. “A grande tela” me atestou a possibilidade de uma bienal capaz de pensar questões em âmbito internacional (HERKENHOFF, 2008, p. 24, grifo meu).

Convoco essas vozes que avaliam a experiência do passado com maior afastamento imbuído da compreensão de que devemos relativizar os relatos herdados, tentando compreendê-los à luz de outros vieses e chaves de leitura. Nesse sentido, observo também em Sheila Leirner revisões posteriores da própria experiência, as quais entendo que forneçam elementos de interesse para um aprofundamento e compreensão mais ampla quanto ao seu partido curatorial. Não para considerar que sejam explicações que dêem uma eventual versão correta ou verdadeira dos fatos, mas por entender que colaboram para melhor entender as intenções e os objetivos de realização.

Por exemplo: encontro em entrevistas posteriores de Sheila Leirner aspectos que não localizo nos seus textos à época. São declarações em que identifico dados de acréscimo à compreensão do gesto curatorial e expográfico de “A grande tela”. É o caso de uma entrevista de 2006, ao portal UOL, a propósito da inauguração da XXVII BSP. Nesse sentido, vale a pena convocar alguns dos trechos. Perguntada sobre como entende a curadoria e o significado de “A grande tela”, Sheila Leirner primeiramente faz uma declaração que contém algo que não fora tão explicitado assim quando da BSP de 1985, e à qual eu infiro ao longo deste capítulo: a afirmação de que ao organizar a exposição a curadoria buscava fazer uma espécie de crítica espacial, como uma extensão à crítica textual. Entendo que se trata de um pensamento crítico e expográfico — que, em suas palavras, corresponde a uma crítica tridimensional ou mesmo tetradimensional:

A curadoria era o sonho de se realizar no espaço as idéias críticas que antes nós colocávamos só no papel. Era uma espécie de crítica tridimensional, trabalho de arte sobre arte, como uma ópera, uma peça, um concerto. [...]

Dos bastidores e do nascimento daquela experiência há muito o que comentar, mas o mais importante porém é que ela possa servir ainda como uma **reflexão contemporânea sobre a arte e as formas de expô-la por meio de uma crítica tetradimensional,** ou seja, por meio de uma metáfora que seja fiel aos valores nos quais a própria arte se origina (LEIRNER, 2006, s/nº, grifo meu).

Na sequência dessa mesma entrevista, Sheila Leirner aborda outros aspectos que aqui nos interessam quanto ao potencial caráter crítico de uma exposição e de uma curadoria. Isso se expressa na afirmação de que “A grande tela” se configurou como um intento de expor o fenômeno da pintura que havia tomado o circuito artístico dos anos 1980 a partir de uma estratégia crítica. Segundo ela, essa intenção teria se tornado de fato premente à medida em que percebia a proliferação de telas e molduras chegando à BSP. Ela assim narra:

O fato é que “A grande tela” nasceu da náusea e da fascinação. Aquele era um período no qual, mais enjoativo do que o cheiro e a textura da tinta em excesso, era a saturação de imagens. **Em 1985, como se sabe, a pintura renascia de todas as maneiras**, os seus filhotes cresciam como cogumelos, chegavam às centenas e se acumulavam de uma forma assustadora no pavilhão da Bienal. **Muitos deles com a tinta ainda fresca. Tal fenômeno de multiplicação de imagens impedia a visão individual e propunha uma abordagem radicalmente coletiva.**

Isso era tanto mais possível quanto maior fosse a noção de que o **verdadeiro crítico pode e deve ser também um artista e de que uma Bienal não é um museu. De que a Bienal é uma plataforma da mais absoluta liberdade crítica** e do mais íntegro e categórico compromisso com o público (LEIRNER, 2006, s/nº, grifo meu).

Entendo que esteja aí um tanto da afirmação curatorial que serviu de pressuposto e sustentação para “A grande tela”, porém ainda mais explicitado que no texto de “Introdução”. Além de reiterar novamente a sua leitura quanto ao propalado “renascimento da pintura”, destaco o ponto de vista crítico que Sheila Leirner endereça à missão de organizar uma exposição no contexto da BSP. O que ela faz remetendo a um postulado já assinalado aqui, de que o crítico também seria um criador, igualmente dotado de liberdade criativa. No seu caso, uma crítica de arte então na posição de curadora de exposição.

A seguir, ao comentar sobre a chegada de grandes quantidades de obras em pintura para a montagem da XVIII BSP, Sheila Leirner relata uma experiência pessoal, a qual também informa sobre as origens e os pressupostos que emprestaram a razão de ser de “A grande tela” e seu partido crítico:

Eu conduzia o meu carro, como todos os dias, pela avenida 23 de Maio que leva ao parque Ibirapuera, mas **estava dominada pelas sensações que me causavam aquela invasão pictórica**, plena de luz e de sombras. Como um desfilar de almas, emanavam delas umas energias mescladas, estranhas. Todas as problemáticas do mundo pareciam se espelhar naquela produção feérica. **Não se podia compreendê-la ou exprimi-la espacialmente senão pela figura de um grande e único conjunto. Eu olhei para a avenida que eu percorria com o carro e imaginei o grande tecido esticado em chassi**, cujas imagens vistas em alta velocidade animavam-se em toda a sua extensão. **Essa instalação imaginária praticamente se nomeou por si própria: “A grande tela”** (LEIRNER, 2006, s/nº, grifo meu).

Observo aqui, mais uma vez, referências a Germano Celant — o “grande tecido” a que se refere. No todo, a relevância dessa declaração consiste, a meu ver, em expor claramente o pensamento visual e espacial que desenvolveu, demonstrando como se tentou, a seguir, endereçá-lo à expografia como um enunciado crítico. Entendimento que a leva a denominar “A grande tela” como uma instalação. Entretanto, uma instalação baseada na obra alheia, a partir das pinturas dos artistas que foram reunidos conjuntamente nas paredes dos extensos corredores. Como já argumentei, os protestos e contrariedades antes mencionados em relação ao gesto curatorial de Sheila Leirner nos conduzem a uma discussão sobre os limites da autoria artística e curatorial, bem como à diluição de fronteiras entre papéis e funções. Em outras palavras, à discussão sobre a quem cabe decidir como as obras devem ser apresentadas e com que tipo de conexões propostas a partir da expografia e da montagem.

Entretanto, ao longo do estudo e da análise sobre “A grande tela”, em certo momento algumas percepções inclinam meu olhar para uma especulação: se o professado aspecto autoritário não seria também fruto de um visão que encara o curador apenas de maneira individualizada, obliterando assim toda uma rede de agenciamentos que está por trás e da qual a figura do curador é apenas a face mais visível, talvez como na imagem da ponta de um *iceberg*. Em um artigo intitulado “A grande tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980”, Ivair Reinaldim levanta questão semelhante. Ao argumentar que “A grande tela” destaca-se como “um caso exemplar, talvez por ser o primeiro em território nacional a discutir esses limites de ação e relação colaborativa” (2008, p. 2), ele pergunta: “estariamos diante de uma curadoria colaborativa ou autoritária?” (p. 4-5).

Por mais que Sheila Leirner tenha sido a responsável pelas decisões e ações quanto à curadoria, entendo que ela o fez escudada e com anuência da Comissão de Arte e Cultura¹⁷⁴. Na mencionada entrevista de 2006, ela fala a respeito disso relatando ter sido uma experiência coletiva estar à frente das duas curadorias da BSP, de 1985 e 1987:

[...] **essas bienais não se deveram apenas ao trabalho do curador.** Elas foram idealizadas e realizadas graças aos artistas, ao suporte irrestrito e aos subsídios técnicos e intelectuais de uma comissão, de presidentes, da diretoria, enfim, toda uma competente família de curadores, assistentes, montadores, arquitetos, administradores e tudo mais. **Então, a experiência de curadoria da Bienal é antes de tudo uma experiência coletiva** (LEIRNER, 2006, s/nº, grifo meu).

Em outra ocasião, um texto escrito em seu blog em 2005, quando dos 30 anos de “A grande tela”, Sheila Leirner reforça esse alegado aspecto coletivo, ao remontar as origens do projeto expográfico e do gesto curatorial. Ela retoma a ideia que teve enquanto dirigia seu carro pelas ruas de São Paulo, contando como se processou a concepção inicial da expografia. Depois de novamente narrar a imagem que teve em meio ao trânsito, conta que:

[...] veio a visão do anel de Moebius que Lacan chamava de “Oito interior” e que nos mostra uma superfície para a qual as noções de lado direito e avesso não existem. Um anel infinito... A grande tela seria um anel infinito!

No início, as reações foram de entusiasmo e empatia. Creio que todos passávamos pelo mesmo processo sensorial correlacionado com aquele fenômeno do “renascimento da pintura”, o que nos permitia ir além do mero conhecimento e dos procedimentos tradicionais (LEIRNER, 2005, s/nº).

A seguir, rememora os bastidores de como a primeira ideia deu lugar à conformação que “A grande tela” efetivamente tomou. Conta que os arquitetos responsáveis pela organização espacial argumentaram que o anel de Moebius seria de difícil execução e que, por isto, estavam pensando na concepção de um espaço contínuo, reto e horizontal. Sheila Leirner relata como a ideia foi materializada, e também a sua visão posterior quanto à operacionalidade da expografia resultante. Cito o trecho em sua extensão, porque considero importante quanto à formulação do pensamento

¹⁷⁴ Conferir nota de número 162.

expográfico, e porque informa sobre o encaminhamento que o tornou viável, bem como a uma avaliação de sua operacionalidade:

[...] **era a ideia de uma instalação que representasse uma grande tela real**, na qual os trabalhos ficariam separados por alguns centímetros. Apenas o necessário para demarcar os limites de cada um.

Não me ocorreu que o binômio espaço/conteúdo levaria o espectador a atravessá-la mais rapidamente e talvez com menos atenção do que numa exposição labiríntica. Foi o que aconteceu e não posso julgar o resultado. [...]

De todo modo, a idéia crescia junto com as concepções cenográficas. **Todos naquela Fundação estavam de acordo. E mais do que isto, empenhados na defesa de um conceito que eles consideravam revolucionário e incomum.** Porém, feitos os cálculos, um só corredor não bastava. Eram necessários três, idênticos! Foi o começo de uma luta que não imaginávamos afrontar.

Não me lembro de ter sofrido em minha vida tantas pressões, agressões e tamanho estresse. **Vi com muito espanto o quanto esta polêmica totalmente involuntária serviu também para atizar o interesse do público e da mídia.** Com sinceridade, não sei de que forma ou se efetivamente o tumulto contribuiu para uma reflexão (LEIRNER, 2005, s/nº, grifo meu).

Neste ponto, cumpre assinalar que na XIX BSP, de 1987, “A grande tela” teve como espécie de sua substituta também um pensamento crítico e expográfico: a chamada “A grande coleção”, novamente resultado de uma estratégia de montagem não tradicional, como modo de expressar espacialmente um ponto de vista de crítico com intenção de incitar debate e discussão. Não dedicarei aqui a mesma extensão de análise que empreendi em “A grande tela” por considerar que as principais questões que aqui interessam em muito se assemelham. E, assim, por considerar que se trata de um desdobramento cujo terreno já havia se preparado quando do gesto inaugural de 1985, reduzindo seu grau de novidade e de potencial polêmico. Ainda assim, considero importante situar “A grande coleção” mesmo que brevemente, como maneira também de encaminhar o fecho deste capítulo. E, em especial, porque percebo um “efeito grande tela” na recepção crítica que se segue às edições posteriores da BSP.

Inaugurada em 2 de outubro de 1987, a XIX BSP seguiu em exibição até 13 de dezembro do mesmo ano. Desta vez, o título foi “Utopia *versus* realidade”, sendo que tratou-se de uma megaexposição a exemplo da anterior, reunindo 1740 obras de 256

artistas¹⁷⁵. Novamente estruturada a partir do critério de analogia de linguagens, a mostra foi mais uma vez organizada em torno de dois núcleos principais, um histórico e outro contemporâneo¹⁷⁶. Também contou com diversas exposições especiais¹⁷⁷ e eventos paralelos, tendo agora uma equipe curatorial assim nomeada¹⁷⁸. Como se sabe, a XIX BSP ficou conhecida como a bienal de Anselm Kiefer e Marcel Duchamp, que foram as estrelas com suas obras apresentadas em salas a eles dedicadas.

Desta vez, o projeto de exposição dos arquitetos Haron Cohen e Felipe Crescenti, os mesmos da equipe da edição anterior, explora a ideia de ambiente teatral. Assim, a horizontalidade de “A grande tela” dava lugar à verticalidade de “A grande coleção”. Esta nova montagem consistiu, portanto, não em corredores, mas em paredes que se erguiam do chão do térreo ao teto do terceiro andar, ladeando as laterais em torno do grande vão do Pavilhão do Ibirapuera. A inspiração expográfica vinha dos gabinetes de curiosidade e da disposição das obras nas galerias de arte dos séculos XVII e XVIII.

Passando desse breve descritivo de apresentação da bienal de 1987 à sua afirmação curatorial, considero o texto de “Introdução” do catálogo também bastante interessante, notadamente por dois aspectos que entendo serem complementares: primeiramente por apresentar postulados mais bem definidos quanto ao partido curatorial assumido e, em decorrência, por esses postulados oferecerem também uma compreensão quanto à experiência anterior de “A grande tela”. Nesse sentido, não deixa de ser curioso notar que o texto reprisa uma série de ideias, opiniões e afirmações encontradas em diversos textos de Sheila Leirner em anos anteriores, boa parte deles já analisados ao longo deste capítulo, de modo que ela acaba por oferecer uma espécie de síntese de seu ideário conceitual e teórico.

¹⁷⁵ Segundo números que constam no catálogo “Bienal 50 anos” (2001, p. 220)

¹⁷⁶ Conforme já dito, para uma descrição detalhada das exposições e eventos apresentados pelas edições de 1985 e 1987 da BSP, uma importante referência é a dissertação de mestrado de Tálisson Melo de Souza (2015), que descreve e narra as mostras baseado em investigação e análise de farto material de documentação e imagens.

¹⁷⁷ Entre elas, duas exposições de arte brasileira: “Em busca da essência”, com curadoria de Gabriela Suzana Wilder, e “Imaginários singulares”, com curadoria de Sônia Salzstein-Goldberg e Ivo Mesquita.

¹⁷⁸ Com curadoria-geral de Sheila Leirner, a equipe curatorial era composta por Ivo Mesquita, Sônia Salzstein-Goldberg, Gabriela Suzana Wilder, Arturo Schwarz, Rafael França, Joice Joppert Leal, Angela Carvalho e Ana Maria Kieffer.

Destaco um trecho em que observo uma colocação que a meu ver procurar evitar qualquer sentido de atrito ou disputa entre curador e artistas, na medida em que a expressão “colaborador” parece substituir o entendimento mais combativo que antes vimos. O que se reforça pelo caráter de criação agora ser apresentado como interpretativo, e não mais como autoral; e mais ainda pelo postulado de que o curador não é o “super-artista” a desvirtuar a obra alheia. Sheila Leirner escreve:

O análogo para uma exposição como esta poderia ser a ópera, o filme ou o grande espetáculo teatral — **obras de arte que lidam igualmente com obras de arte. Criações interpretativas a partir de criações.**

Aqui, a figura do diretor (curador) não aparece como a do crítico, historiador, museólogo ou pesquisador tradicional, embora deva se mover dentro desses campos. Mas também não aparece como um “super-artista” que desvirtua a natureza genuína da produção artística. **Aqui, o curador é o crítico colaborador do artista.**

[...] o papel do curador como mediador entre o mundo exterior e o modelo interior, entre a vida cotidiana e a criação artística, entre a banalidade e a poesia (LEIRNER, 1987, p. 17, grifo meu)

Nos parágrafos seguintes, Sheila Leirner retoma ideias sobre uma “exposição democrática ser aquela que obedece uma orientação firmemente discriminatória”, ao mesmo tempo em que é “orientada por correlativos críticos”. E afirma: “o que pretendemos, no entanto, é subverter a sintaxe museológica da montagem, provocar dúvidas, novas reflexões, novas conceituações” (LEIRNER, 1987, p. 17). A seguir, argumenta sobre uma ideia que é de importância para a discussão aqui: as relações entre crítica, exposição e curadoria. Refiro-me à sua ressalva de que não se trata de uma exposição interessada em advogar a respeito de uma tese:

A arte é metafórica, mas a crítica também o é. E uma exposição crítica de arte é a síntese dessa interação.

“Utopia *versus* realidade” pretende ser, desta vez, esse instrumento de revelação. Mas é necessário sublinhar, aqui, que **não se trata de demonstrar conceitos por meio da exposição. As exposições como “teses”, as exposições temáticas tradicionais, cuidavam de fazê-lo.** Não parece presunçoso afirmar que se trata de agir — num segundo momento — como detonador de novas reflexões e conceituações. **É apenas *a posteriori* que as relações analíticas e históricas irão se dar. Talvez até mesmo pelo que ocorrer de contrário à abordagem inicial** (LEIRNER, 1987, p. 18, grifo meu).

Observo que há aí uma demonstração da tentativa de “aliviar” o que antes chamei de “mão pesada” da curadoria, notadamente ao falar em “interação entre arte e crítica” e em “relações *a posteriori*” na abordagem crítica das obras, além do sentido de abertura quanto às implicações que empresta ao fragmento final. Destaco ainda mais um trecho, por ser elucidativo do pensamento crítico que se pretende a partir da expografia e da montagem: “o procedimento de amarrar todos os nossos objetivos numa só proposta organicamente entrelaçada e congruente” (p. 18). Ela a seguir escreve:

O projeto geral tornou mais clara, inclusive, a preocupação de **dar continuidade às prerrogativas conquistadas pelas últimas Bienais**, motivos de seu indiscutível e altamente satisfatório resultado.

Essas prerrogativas, acrescidas ou modificadas lentamente a cada Bienal, são: **a montagem por analogia de linguagens, a ênfase na visão globalizante e homológica (que é a superposição de uma estrutura à outra), a criação de espaços críticos e metafóricos, a tentativa cada vez mais bem-sucedida de influenciar as representações estrangeiras, o convite oficial a intelectuais e artistas como ilustração de suas definições críticas, a organização de exposições especiais e de eventos paralelos, e sobretudo, a afirmação da exposição como consequência de um firme ponto de vista crítico, sob uma abordagem definida, mas abrangente. [...]**

Ao projeto geral, agora, acrescenta-se mais uma modificação. **Os espaços destinados aos núcleos contemporâneo e histórico articulam-se ao longo de toda a mostra e não permanecem mais em lugares circunscritos, como foi feito, de maneira não satisfatória, na última Bienal.** O intuito é estabelecer uma relação mais compreensível entre o passado histórico e a produção presente. **Desta vez, articulamos todos os segmentos da grande exposição.** Do núcleo histórico ao contemporâneo, das exposições especiais aos eventos paralelos (LEIRNER, 1987, p. 19, grifo meu).

Como aí se nota, aparece uma espécie de avaliação da experiência anterior, a qual reconhece ao expressar a intenção em reparar aquilo que a seu ver não teria funcionado satisfatoriamente quanto à articulação entre os núcleos. Ainda que “A grande coleção” tenha se revestido de uma afirmação curatorial, digamos, mais generosa e benevolente que “A grande tela”, o fato é que a recepção não se desvinculou da experiência decorrida na BSP de 1985. Demostro essa minha percepção convocando um texto de Alberto Tassinari, publicado no jornal Folha de S. Paulo, em 12 de dezembro de 1987. A tantas do artigo, o crítico refere exatamente a “Introdução” do catálogo assinada por Sheila Leirner — há pouco aqui analisada —, questionando a união entre arte e crítica que consta na argumentação do texto da curadora. A seguir, Alberto Tassinari

aborda aspectos da montagem e da expografia da mostra, falando que a ideia que norteia as “divisões do espaço de exposição”:

[...] deve ser suficientemente vaga para não amarrar as obras numa camisa de força e, por outro lado, ter algo de definida, se não é impossível extrair dela um esquema de montagem de exposição.

E aqui as coisas se tornam ainda mais conceituais. Toda obra de arte é já de início exposição — se não, não poderia ser vista — e carrega, portanto, seu modo ou esquema próprio de expor-se. Foi aprofundando essa questão que muitas obras de arte moderna passaram a questionar o espaço de exibição que lhes era reservado. Desnudaram-se, por assim dizer. Tiraram as molduras e as bases e passaram a conviver com o espaço ao redor. E isso foi longe. [...]

Seja como for, um curador tem que arranjar o espaço de uma exposição. (TASSINARI, 2013, p. 156).

Frente ao argumento, pode-se discutir o entendimento que Alberto Tassinari endereça ao caráter expositivo da obra de arte. Nesse sentido, é importante referir que é ele autor de “O espaço moderno” (2001), livro no qual se dedica justamente a desenvolver a tese acima defendida: a de que a própria arte moderna em dado momento e a partir de algumas práticas passou ela mesma a questionar o espaço de exibição da obra. Em outras palavras, sua tese o leva a considerar as obras sempre em sua condição singular e individualizada, inclusive defendendo essa concepção no contexto de grandes mostras coletivas e curatoriais, a exemplo da BSP. O próprio Alberto Tassinari evidencia isso quando diz que “a arte é a passagem do singular e privado ao universal e público [...]. Já a crítica é apenas procura dos meios pelos quais essa universalização se deu, ou fracassou, em determinada obra singular” (p. 157).

Na visão de Alberto Tassinari, o juízo do curador se exercia tal qual esse postulado, acrescentando-se ainda a tarefa de escolha de obras e dos artistas para uma exposição. O que retoma uma ideia lançada pelo crítico em parágrafos anteriores do texto, quanto ao efetivo papel que a curadoria teria a assumir em relação à montagem e expografia. Para isso, retoma a noção de obra como ente particular e singular:

É aqui que a diferença entre a arte de expor e a exposição própria às obras de arte se expõe. É impossível fazer arte com a simples disposição das obras de outros artistas. Coisa diversa é o jogo com a disposição de suas obras, ou parte delas, pensada pelo artistas mesmos (TASSINARI, 2013, p. 157, grifo meu).

Esse entendimento de Alberto Tassinari, que percebo postular um ponto de vista em defesa dos limites entre a atuação do artista e do crítico-curador, é um ponto de debate e também de divergência que permeia muito dos *entendimentos e desacordos* que observo nos discursos da crítica de arte quanto ao papel da curadoria.

A meu ver, isso leva a um questão fundamental, que formula também um paradoxo. Se o curador simplesmente tiver como vetor orientador de seu pensamento e prática o partido que seria intrínseco às obras, para isto baseando-se apenas na intencionalidade expressa pelos artistas, há uma inegável perda da sua capacidade crítica em provocar debate e estimular reflexão a partir dos diálogos e confrontos que em potencial podem proporcionar novas leituras e experiências com a arte. Por outro lado, ao se colocar acima das obras e dos artistas impondo o seu ponto de vista, o curador coloca em risco justamente o caráter singular que emana e é próprio a cada trabalho e seu realizador, muitas vezes conformando-os ou mesmo subvertendo-os a fim de ilustrar a sua própria tese curatorial em detrimento à arte.

Sei que com essa formulação estabeleço duas posições extremas, e que talvez possa haver vários caminhos intermediários, ao menos como tentativa e esforço. Seja como for e como antes falei, é de toda forma um paradoxo, que implica em escolhas e posturas que não podem ser feitas sem que haja perdas em suas consequências; ou muito menos que possam ser assumidas sem que se promova discussão — e, também, sem que acabe por repercutir em debate e mesmo polêmica.

Há pouco, falei que percebo um “efeito grande tela” na recepção crítica que se segue às edições da BSP de 1985. Ao convocar o texto de Alberto Tassinari, entendo que esse meu argumento ganha uma exemplificação. O mesmo pode ser dito a respeito de um texto de Rodrigo Naves escrito em 1991, portanto quando já se estava a três edições da BSP de “A grande tela”. Tratando então da XXI BSP, a tantas do texto o crítico se volta às edições anteriores, reprisando o que aqui denominei de “efeito grande tela”. A fim de encerrar a discussão nos limites desta investigação, considero importante termos em conta esse texto como uma última análise porque nele o autor de “A forma difícil” (2011) se aproxima das ideias expressadas por Alberto Tassinari em 1987. Ou seja, entendo que mesmo em 1991 boa parte das mesmas questões ainda mobilizavam a

recepção crítica quanto aos gestos autorais e expográficos implementados pelas duas bienais com curadoria de Sheila Leirner.

Em dado parágrafo na metade da extensão de seu texto, Rodrigo Naves defende que “já é hora de acabar com a supervalorização das curadorias”, o que “não significa, obviamente, abrir mão da necessidade de se fazerem ‘escolhas’ acertadas” (2013, p. 167). A seguir, ele argumenta sobre o que incidiria “em detrimento” à arte, logo reenviando à afamada “A grande tela”:

Há um bom tempo o modo de selecionar, de expor e de relacionar as obras tem sido privilegiado, em detrimento da qualidade individual dos trabalhos expostos. O formato de uma exposição pode sem dúvida ajudar na boa apreensão dos quadros, esculturas, instalações etc. Mas **submeter tudo a esse mesmo formato** — como aconteceu, por exemplo, na XVIII Bienal, de 1985, quando a principal estrela era “**A grande tela**”, que usava a pintura de inúmeros artistas para simples demonstração de uma tese — **é de uma arrogância assombrosa** (NAVES, 2013, p. 167, grifo meu).

Novamente aqui, a visão particularizada quanto à singularidade de cada obra e seu artista. O interessante é notar que em lugar de uma defesa em torno do “espaço moderno”, como em Alberto Tassinari, Rodrigo Naves encaminha seu argumento convocando a história da arte pelo viés das consequências trazidas pelas estratégias e abordagens do minimalismo em termos de espacialidade do trabalho pelo seu modo de exibição. Rodrigo Naves mobiliza referências ao minimalismo a fim de apontar o que a seu ver seria uma confusão entre papéis e funções. E com essa operação, alinha-se ao argumento de Alberto Tassinari. Escreve Rodrigo Naves:

A confusão entre arte, curadoria e modo de exposição deriva em boa medida de uma incompreensão de questões levantadas desde o minimalismo. Foram eles, mais do que ninguém, que **chamaram atenção para o vínculo existente entre obras e ambiente**, produzindo trabalhos em que essa relação era evidenciada e subvertida.

A neutralidade institucional e física dos espaços era criticada por obras que tiravam sua força de uma inserção problemática no meio, fosse ele uma galeria ou uma praça.

Quando uma instituição — que **usa um espaço de exposições fixo** — tenta **realizar uma operação semelhante**, ocorre o inverso do desejado pela *minimal*. **Em vez de afirmar a capacidade instauradora do objeto de arte, sublinha-se a pacificação das obras por intermédio de uma disposição toda-poderosa.** Não há como remediar a ausência de bons trabalhos de arte por meio de manobras expositivas (NAVES, 2013, p. 169, grifo meu).

A referência ao minimalismo remete a algo já discutido no primeiro capítulo desta tese. O que também nos permite fazer um reparo quanto a um importante aspecto de que seu texto se ressent: a menção e valorização de uma vertente artística norte-americana em detrimento a práticas e experiências artísticas que igualmente mobilizaram a espacialização e que têm lugar fundamental na arte brasileira. Refiro apenas os ambientes e as proposições participativas de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Como modo de concluir, retomo algo que também pontuei ainda na abertura do capítulo. Portanto, assim como lá indicado, ao analisar o discurso curatorial e a concepção expográfica de “A grande tela” em relação à sua recepção crítica, percebo que as posições de contrariedade acabam por serem afirmativas de certas convicções arraigadas, ressentindo-se de um pensamento mais aberto e questionador quanto a premissas e parâmetros previamente estabelecidos. Dito de outro modo, percebo pouca disposição intelectual em colocar em dúvida o que se faz vigente, ao menos como intuito de se tentar compreender mais ampla e aprofundadamente o que pode ser colocado em questão.

Refiro-me à ausência que percebo de reflexões mais interessadas quanto à potencialidade do pensamento espacial e estruturador de uma exposição a partir do enunciado visual, do arranjo expográfico e da estratégia de montagem. Ou seja, de uma problematização dos tradicionais modos de expor. O que me leva à seguinte pergunta, quase como afirmação: não seria “A grande tela” sintomática de uma certa carência quanto a um pensamento mais indagativo sobre os significados e implicações do enunciado espacial de uma exposição coletiva? Por outro lado, não haveria um tanto de equívoco por parte da recepção crítica ao problematizar “A grande tela” enfatizando apenas o entendimento canônico e museológico que considera a apresentação de obras individualmente, como se o espaço expositivo fosse neutro e isento, seja em parâmetros espaciais ou institucionais? Ao fim, não se teria perdido a oportunidade de se discutir mais detidamente o papel da curadoria na construção de novas bases de interpretação e experiência com a arte?

Entendo que a proporção que tomou a simples e reles polêmica possa ter se imposto, obliterando essa possibilidade que aqui avento. E por certo também entendo que o gesto de Sheila Leirner possa ter se assumido impositivo e mesmo autoritário a

partir de suas decisões, pelo fato de não ter sido resultado de um trabalho mais próximo e compartilhado com os artistas. Daí, outra questão a colocar: em seu intento de conceber um dispositivo expositivo como uma leitura crítica da produção artística que apresentava, Sheila Leirner não teria desperdiçado a chance de fazer da exposição um espaço de encontro, negociação e colaboração com os artistas? Em outras palavras, de formular um *espaço de crítica* em maior cumplicidade?

A meu ver, são todas questões que permanecem interrogando, mesmo passados mais de 30 anos desde o gesto curatorial de “A grande tela”. Portanto, se argumento sobre a vigência das perguntas, não é por pretender legislar sobre o que foi correto ou equivocado por parte da curadoria, sobre o que deu errado e poderia ter dado certo. Com essas questões procuro enfatizar meu entendimento de que a exposição pode ser um espaço de leitura e um espaço de escrita críticas, constituindo-se como um território do comum, de encontro entre artistas e curadores, e não de rivalidade, mas de potencialidade. Sei que tal visão possa parecer dócil em demasia e até inocente e mesmo ingênua por demais, mas acredito que ela diz mais respeito precisamente ao modo como essas questões me convocam e mobilizam enquanto um crítico e pesquisador que se dirige à curadoria de exposição como uma extensão da prática e pensamento, com o interesse em operar junto aos artistas e desde suas práticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo pretendeu oferecer uma contribuição para as pesquisas que se dedicam às possíveis relações entre crítica, exposição e curadoria em artes visuais. De um modo geral, a tese deve sua origem ao interesse em investigar modos e lugares que a crítica de arte possa encontrar e assumir. Considerando que se trata de um tema um tanto amplo, a questão mobilizadora foi discutir se a curadoria de exposição constituiria um possível *espaço de crítica*. Algumas preocupações e motivações foram determinantes para a escolha do tema, tais como a gradual rarefação dos espaços da crítica na imprensa se comparado às décadas de 1950 a 1980, além da intensificação dos deslocamentos dos discursos críticos para um campo ampliado de apresentação da obra, notadamente desde o âmbito institucional.

Tais premissas se referem diretamente ao meu próprio lugar, onde me situo e a partir de onde me movimento: um crítico e pesquisador que se endereça para a curadoria de exposição procurando encontrar nela um espaço de colaboração com os artistas e também de manifestação do pensamento crítico. Ao refletir sobre essa potencialidade que percebo na circunstância expositiva, inicialmente foi preciso identificar e situar a questão. O que me levou a indagar quanto a outros críticos que também encarariam a curadoria de exposição enquanto *espaço de crítica*. Essa exigência foi encaminhada com uma ampla pesquisa quanto a textos escritos por críticos, teóricos, curadores, historiadores da arte, artistas, pesquisadores e demais especialistas, nos quais, a partir de estudo e análise, pude perceber aspectos e elementos que informassem sobre a problemática em torno do tema.

Baseando-me em uma metodologia exploratória, de caráter ao mesmo tempo indutivo e dedutivo, procurei formular questões e desenvolver uma discussão ao longo do próprio rastreamento e cotejamento dos textos, tarefa que teve sua exposição no primeiro capítulo. Ali, a partir do que denominei de *entendimentos e desacordos*, procurei discutir o que estaria em jogo nas possíveis relações entre crítica, exposição e curadoria. Enfatizei a dimensão pública que caracteriza tanto a crítica de arte quanto a curadoria de exposição, apontando que ambas as manifestações se endereçam a um

âmbito coletivo de apreciação e recepção. Em outras palavras, se a crítica pressupõe um leitor, a curadoria tem seu correspondente no público visitante e na recepção crítica.

Ao querer valorizar essa dimensão pública, em especial atenção ao que ganhou manifestação e difusão coletiva, minha opção foi então por privilegiar o que tem sido dito e escrito a respeito das relações entre crítica, exposição e curadoria. Daí uma das contribuições pretendidas por este estudo: reunir e constituir uma seleção representativa de textos relacionados à discussão, compondo um conjunto significativo de bibliografia selecionada quanto ao assunto.

A opção por trabalhar com textos correspondeu ao interesse — que é também metodológico — de partir da crítica de arte em direção à curadoria. Essa escolha ainda contém um dado importante, que informa sobre outra motivação. Minha relação com a arte é também aquela de quem busca expressar pelo verbo e pela palavra o que antes se manifesta subjetiva e afetivamente como uma experiência singular própria à ordem do indivíduo. Escrever passa a ser um modo de buscar um sentido coletivo a isso, a partir de um pensamento que se desenvolve desde dentro dessa experiência sensível. A meu ver, é nesse entendimento que a crítica de arte participa do processo de elaboração de sentidos e significações, amplificando e reverberando as implicações de gestos poéticos frente a horizontes não determinados e muitas vezes não dados nem previsíveis.

Nessa reflexão, fui levado a pensar quanto ao lugar que um texto crítico ocupa na experiência com a arte. O que me levou a estudar os escritos da crítica de arte, conduzindo-me às etapas e momentos de formação e reconhecimento tanto do campo da crítica quanto do campo da curadoria no Brasil. O estudo e análise da atuação e pensamento de críticos brasileiros ao longo do século XX permitiu identificar que historicamente diversos deles se dirigem à curadoria de exposição; seja organizando mostras e escrevendo textos de apresentação, seja realizando comentários de recepção crítica. Assim, foi possível perceber que críticos se situam e atuam desde dentro e também desde fora, muitos deles se movimentando entre as duas posições.

Ainda quanto à pesquisa de textos, dediquei especial interesse em identificar e compreender como se processaram experiências pioneiras e anteriores que fornecem antecedentes à situação do agora. Prestei atenção em entender como se dirigem do campo da crítica ao da curadoria. Nesse trabalho de estudo e análise, pude identificar

duas figuras em que percebo algo em comum, sendo que esse comum contém também um aspecto específico que os distingue entre outros críticos. Refiro-me a Frederico Morais e Sheila Leirner, um crítico e uma crítica, que igualmente passam à curadoria de exposição em extensão às suas atividades na crítica de arte na imprensa escrita. Esse seria um aspecto partilhado por outros críticos. Entretanto, há um comum-específico que os conecta, ao mesmo tempo em que os distingue dos demais: o fato de se dirigirem à realização de curadorias e à organização de exposições como um desdobramento de um pensamento sobre o próprio estatuto da crítica de arte. Dito de outro modo, ao realizar curadorias e exposições Frederico Morais e Sheila Leirner encaminham uma reflexão sobre a renovação dos métodos e parâmetros da crítica de arte, explorando novos modos e lugares de manifestação do discurso crítico. Foi assim que considerei serem dois casos exemplares para a discussão que aqui se apresentou.

Ao percorrer e discutir seus textos com atenção às suas atuações, evidenciaram-se aportes e antecedentes para se pensar a curadoria de exposição como um desdobramento da atividade da crítica de arte. Isso me levou a entender que o desenvolvimento da curadoria contemporânea em artes visuais no Brasil e sua afirmação enquanto campo de investigação estão vinculados — também e sobretudo — à atividade de críticos e à reflexão sobre a própria crítica de arte. A percepção se reforçou à medida em que passei a observar que exposições e curadorias realizadas por Frederico Morais e Sheila Leirner oferecem marcos históricos, casos exemplares, situações paradigmáticas e aportes teóricos para se pensar e discutir as possíveis relações entre crítica e curadoria entre os anos 1960 e 1980. Como argumentei, trata-se do período de formação e consolidação de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil.

Foi assim que optei por desenvolver dois estudos de caso, um dedicado a Frederico Morais e outro a Sheila Leirner. Cheguei a essa decisão, portanto, a partir de uma pesquisa mais ampla, que me permitiu destacar essas duas figuras. Além de suas atuações estarem inscritas em um momento de afirmação e reconhecimento dos campos tanto da crítica como da curadoria, investigar os seus itinerários críticos em capítulos em separado permitiu uma empreitada em maior detalhe e aprofundamento de análise e discussão. Reforçou isso a abordagem que se procurou desenvolver, tratando-os não de modo particularizado, mas em relação a contextos mais abrangentes nos quais se

inserir e com aqueles que podem ser relacionados. Ao sondar vinculações e ramificações que possibilitaram articular uma discussão contextualizada, foi também possível convocar outras vozes, posicionamentos e discursos críticos. O que entendo que tenha oferecido maior consistência ao estudo e análise das passagens destacadas.

A opção pelos estudos de caso permitiu circunscrever a investigação ao contexto brasileiro, localizando-a também em um período demarcado, as já referidas décadas de 1960 a 1980. Como espero ter demonstrado, é um momento em que se processam mudanças profundas no meio de arte; seja no seio das próprias práticas e estratégias artísticas, seja nos contextos políticos, sociais e institucionais. Constitui também um ciclo ao mesmo tempo de afirmação e questionamento das bases com que crítica de arte opera e é exercida, acompanhado do desenvolvimento, consolidação e reconhecimento do campo contemporâneo da atividade curatorial no país.

Um reparo que poderá ser feito é quanto à centralidade que minhas escolhas possam apontar. Centralidade no sentido de que a pesquisa eventualmente possa sugerir uma defesa de que os modelos referenciais para uma compreensão do pensamento crítico em curadoria no Brasil se dão pela via dos centros hegemônicos Rio-São Paulo. Certamente há que se problematizar a construção de uma crítica de arte brasileira que se institui e vigora a partir desses centros do país. Tenho isso em conta, embora não desenvolva a questão na discussão. Trata-se de uma opção, que não desconsidera que muito do que se compreende em termos de arte, crítica e curadoria brasileiras parte de modelos cuja criação está localizada nesses centros hegemônicos, repercutindo a partir daí em outros meios artísticos, como por exemplo o de Porto Alegre, no qual me insiro.

Ao procurar aqui posicionar-me frente a essas questões, ainda tenho em conta um aspecto geracional, uma vez que o período abordado na tese — os anos 1960 a 1980 — é um momento de franca hegemonia do eixo Rio-São Paulo na reverberação da crítica e na visibilidade em termos de curadoria, sendo que os críticos-curadores situados nesses centros — a exemplo de Frederico Morais, Sheila Leirner e demais atores estudados — se mantiveram em grande parte em posição de centralidade ao menos até início/meados dos anos 2000, quando, a meu ver, meios artísticos mais regionalizados em relação aos centros mais desenvolvidos passam, de certo modo, a integrar e se movimentar em um circuito artístico dinamizado com maior força por

novos agentes e instituições. No caso do Rio Grande do Sul, as duas primeiras décadas dos anos 2000 são um momento em que o campo artístico se vê fortemente movimentado por projetos expositivos e práticas curatoriais no âmbito de grandes instituições há poucos anos erguidas em Porto Alegre, como a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, a Fundação Iberê Camargo e o Santander Cultural¹⁷⁹. Por entender que as relações — hierárquicas e assimétricas — entre circuitos semi-periféricos/regionais e circuitos centrais/nacionais-internacionais foram bastante problematizadas em minha dissertação de mestrado¹⁸⁰, desta feita optei por não retornar à discussão no estudo da presente tese. Faço isso tendo em conta as questões que coloco, mas entendendo que seu tratamento escaparia ou daria outro enfoque à discussão da pesquisa de agora.

O que, por sua vez, aponta para um extenso campo a ser pesquisado em desdobramento e extensão ao estudo aqui desenvolvido, direcionando especial atenção ao que decorre após o período que se abordou. Ou seja, desde os anos 1990 até o agora. Nesse sentido, reafirma-se a mim a compreensão de que esta tese se coloca como um passo inicial e necessário como modo de prosseguir com a investigação em estudos vindouros e que ainda estão por serem feitos. Uma pesquisa certamente a ser encaminhada, e que aqui já deixo sinalizada, é quanto ao desenvolvimento de um campo de pensamento e prática em curadoria no contexto do circuito artístico do Rio Grande do Sul, onde ao menos desde os anos 1980 verifica-se antecedentes da atividade que se afirmarão a seguir na década de 1990 e na posterior.

Voltando à tese, ao buscar compreender uma “circunstância brasileira”, conscientemente em uma caracterização mais generalizada e aportada nos centros Rio-São Paulo, procurei estabelecer cruzamentos com o que decorre nos centros hegemônicos do hemisfério norte. Essa confrontação reforçou um dado especulado, de que em contextos como o Brasil o sistema artístico não é configurado por posições fixas e tão marcadas desde sua gênese, ou então, historicamente. Ao contrário, são as sobreposições e movimentações dos atores entre diferentes papéis e funções — muitos

¹⁷⁹ A Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul foi criada em 1995, sendo que a primeira mostra ocorreu em 1997. A Fundação Iberê Camargo foi criada em 1995 e seu museu-sede inaugurado em 2008. O Santander Cultural de Porto Alegre foi inaugurado em 2001, após restauro do prédio do antigo Banco Nacional do Comércio, tombado como patrimônio histórico e artístico do Estado do Rio Grande do Sul.

¹⁸⁰ Conforme mencionado na Introdução. Cf. páginas 19 e 20.

deles complementares e inter-relacionados — que caracterizam a dinâmica do campo. O que acaba por nos apontar que a consolidação em curadoria no país se constitui a partir de quem assume esse lugar movimentando-se entre outras atividades que integram esse mesmo campo, muitas vezes em extensão e de maneira integrada, ou mesmo acumulando atribuições.

É notadamente o caso dos críticos de arte. Conforme pretendi demonstrar, o campo da curadoria contemporânea em artes visuais no Brasil não descende direta e exclusivamente do campo museológico, a exemplo do que se verifica nos países do hemisfério norte quanto à tradição da atividade, que se desenvolve desde a guarda, conservação e exibição de acervos e coleções. Ao longo da investigação, fui levado a compreender que aqui o desenvolvimento do papel e da função curatorial se dá em grande parte pela atividade de críticos de arte que se dirigem à organização e concepção de exposições. Não que isso se dê como um processo exclusivo, como pontuei. Mas certamente é uma especificidade que caracteriza em grande parte o que aqui se processa no período analisado por este estudo, as já referidas décadas de 1960 a 1980.

Assinalar esse momento colocado em causa nesta tese é também importante porque o seu exame permitiu situar aspectos que, do ponto de vista do hoje, apontam para mudanças que decorreram desde então. Refiro-me não apenas aos campos da criação artística e da curadoria, mas também da crítica de arte. Ao estudar os itinerários críticos de Frederico Morais e Sheila Leirner, foi possível perceber a afirmação e consolidação da crítica de arte brasileira nos espaços da imprensa escrita. É escrevendo nos jornais, revistas, catálogos e outros tipos de publicação que a crítica de arte encontra seu privilegiado espaço de difusão em uma esfera pública de recepção e debate. Ou seja, manifestando posicionamentos e assumindo partidos desde esse lugar.

Portanto, é a partir dessas posições conquistadas e demarcadas que críticos a exemplo de Frederico Morais e Sheila Leirner se dirigem para a curadoria de exposição encarando-a também como um *espaço de crítica*. Talvez seja essa outra especificidade a ser pontuada quanto ao período de suas atuações aqui investigado. Essa passagem certamente se relaciona à atuação que ambos possuíam nos jornais, uma vez que então desempenhavam um importante papel para a inserção e legitimação de valores artísticos, constituindo um espaço fundamental para a difusão de parâmetros e

fundamentos do meio de arte. Ou seja, são casos exemplares de que a imprensa operou como uma espécie de caixa de ressonância quanto à exposição de ideias, opiniões, debates e também polêmicas artísticas. Não que isso agora inexista, mas certamente não mais se apresenta conforme esses espaços antes se configuravam.

Também como procurei argumentar, em especial no primeiro capítulo, diversas mudanças acometeram os meios de comunicação, que, premidos pela nova ordem econômica e pelas exigências mercadológicas, dissiparam os espaços dedicados à crítica, tornando-os rarefeitos e suscetíveis à agenda que passa a predominar pela intensificação da cultura do consumo e da indústria do entretenimento. O que não leva a desconsiderar os outros lugares em que a crítica se desenvolve e manifesta, tal como o meio acadêmico e universitário. Ainda assim, observo que essa alegada “migração” não reverte uma alteração importante e já sacramentada: o fato de a crítica ter perdido um horizonte de maior extensão quanto à sua inserção pública.

O que nos devolve aos anos 1960 e 1980 focalizados nesta tese, um período em que os meios de manifestação e difusão para a crítica de arte na imprensa eram mais centralizados em determinados veículos. O que certamente tornava a figura do crítico de arte que escreve periodicamente no jornal em uma espécie também de figura centralizadora das visibilidades, atenções e anseios. Não é por acaso que nessa época uma série de polêmicas têm lugar na imprensa, promovendo nas páginas dos jornais um *espaço de crítica* a partir das divergências e discordâncias entre as partes envolvidas, sejam quais fossem elas. Por outro lado, observo que é também nesse período que as posições antes mais demarcadas, como a do crítico e a do artista, passam a se tornar mais fluídas e diluídas, situação que tornou possível que estendessem a atuação na crítica para a curadoria de exposições. Contudo, deve-se ressaltar que o intercâmbio de funções e papéis já transcorria em tempos anteriores, quando igualmente as posições não se deixavam marcar tão fortemente. Basta lembrarmos de críticos e historiadores da arte que tão logo tomaram parte na Bienal de São Paulo, integrando seus quadros como consultores, diretores artísticos e organizadores de comitativas, seleções e mostras. Aqui, certamente devem ser mencionados os casos memoráveis de nomes como Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, que exerceram essas atividades ainda nos anos 1950, notadamente nas primeiras edições da BSP.

Ainda quanto ao período abarcado pelo estudo, devo também pontuar que corresponde a um momento marcado por uma conjuntura específica em termos políticos, sociais e econômicos: a ditadura militar e o milagre econômico. Se o primeiro ficou bastante evidenciado ao acompanharmos Frederico Moraes em um contexto de forte tensionamento político e agitação social, o segundo corresponde às BSP curadas por Sheila Leirner no ambiente de prosperidade e otimismo que se intensificava com a expectativa trazida pela chamada abertura e decorrente redemocratização.

Dito isso, não posso deixar de pontuar o momento político presente que acomete o Brasil, quando forças ultra-conservadoras e extremistas se impõem novamente, fazendo-nos reprisar cenas e sensações de um passado que achávamos já ter sido ultrapassado e até sepultado. Mas como sabemos, segundo o alerta advindo das ideias que encontramos em pensadores como Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche, a história é fatalmente uma história de barbárie, sendo o passado traumático algo que não se ausenta por completo, mas que se recalca até ressurgir com força e se reprisar ao longo de seus compassados e eternos retornos.

Ocorre que, na guerra cultural promovida por setores reacionários que disseminam a ideologia do sentimento de ódio, o campo da arte passou a ser fortemente atacado, com casos¹⁸¹ em que se feriu perigosamente as garantias da liberdade de expressão, abrindo um precedente para a validação da censura moral no campo da cultura. Tais ataques à arte são orquestrações de grupos organizados que procuram manipular a opinião pública alimentando as redes sociais com fatos inventados, campanhas de boicote e convocações a atos violentos. Essa estratégia de feroz intimidação é orientada por uma antiga tática tendenciosa e oportunista: aquela que se

¹⁸¹ Alguns dos principais casos foram: 1) o fechamento da exposição “Queermuseu” pelo Santander Cultural em Porto Alegre após uma campanha do Movimento Brasil Livre (MBL) incitando o ódio às obras de Adriana Varejão, Bia Leite e Fernando Baril sob o tendencioso argumento de fazerem apologia, respectivamente, à zoofilia, à pedofilia e à profanação; 2) ataques da mesma ordem ao 35º Panorama da Arte Brasileira por conta da performance “La Bête”, de Wagner Schwartz, pedindo o fechamento do Museu de Arte de São Paulo (MAM-SP); 3) o veto do prefeito do Rio de Janeiro e pastor Marcelo Crivella à remontagem da mesma “Queermuseu” no Museu de Arte do Rio (MAR); 4) a opção inicial do Museu de Arte de São Paulo (MASP) pela classificação restritiva de 18 anos na exposição “Histórias da Sexualidade”; 5) o ataque com pichação ao painel do artista Rafael Augustaitiz no muro do Goethe-Institut em Porto Alegre, que mostrava uma cabeça em uma bandeja com traços que remetem à representação de Jesus Cristo, subsequente à campanha virtual alimentada pelo Centro Dom Bosco em nome da “ofensa à fé e aos valores cristãos”.

aproveita da arte com o interesse de identificar nela um inimigo comum e, com isso, arregimentar uma massa insuflada pela ode à intolerância e ao desprezo pelas diferenças. Os efeitos se sentiram na medida em que o campo da arte e da cultura se mostraram um alvo fácil e oportuno. Diante da gravidade dos fatos que tiveram como alvo as artes no Brasil em 2017 e 2018, comentaristas chegaram a lembrar da “arte degenerada”¹⁸², a peça de propaganda política que o nazismo empreendeu em sua perseguição contra a arte moderna.

Mas não há lugar para lamentos e desesperos. Às tentativas de eliminação do debate pela neutralização dos elementos críticos, cabe à arte afirmar seu papel social indispensável na formulação de formas de pensar, agir e sentir, em correspondência aos anseios e questões do tempo presente. Em outras palavras, de participar da promoção da inteligência coletiva e da luta pela preservação da liberdade de criação e do diálogo democrático. Em suma, de afirmar a liberdade como fundamento de vida, desmascarando os jogos de poder, a falsidade moral e toda forma de ideologia que se investe de fanatismo e autoritarismo. Que o empenho seja contra o conformismo conservador e a tendência à dominação.

É aqui que a crítica também se faz fundamental, no sentido da permanente defesa da garantia do exercício do livre pensar e agir. É um sentido de emancipação que forças obscurantistas historicamente identificam procurando combater e anular. O que me permite retomar um conceito desenvolvido quando da Introdução: os *espaços de crítica* somente ganham existência enquanto prática e somente continuam sendo *espaços de crítica* se reformulados constantemente pelas práticas. Tenho a mim que isso empresta a ideia de que não há espaço ou campo unicamente configurados, uma vez que ambos devem ser continuamente conquistados e reconfigurados. O que ajuda a pensar que os *espaços de crítica* só encontram condições de ser desde que dinamizados pelas interações entre artistas, críticos, curadores, historiadores da arte, teóricos, pesquisadores, entre outros atores e instâncias. Acredito que assim podemos refletir sobre as transformações nos modos e lugares de inserção e atuação da crítica, na perspectiva da exigência política de tal preocupação e reivindicação.

¹⁸² “Entartete Kunst”, em alemão. Refiro-me também à exposição de 1937 promovida pelo partido nazista como propaganda política com o objetivo de colocar a opinião pública contra a arte moderna.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-63.
- AGUILAR, Nelson. “Curador quer mudança no modelo da Bienal”. Entrevista a Eduardo Veras, *Jornal Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, 5 nov. 2003, p. 5.
- ALAMBERT, Francisco. “Redefinição de papéis”. *Revista do Sesc*, nº 218, ago. 2014, s/nº. Online. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7804_CURADORIA+VERSUS+CRITICA+DE+ARTE>. Acesso em: 19 jul. 2018.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALBERRO, Alexander. “Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000, p. xvi-xxxvii.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). *Institutional critique. An anthology of artists' writings*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- ALLEN, Jennifer. “Futures trading — How do you write a catalogue essay for a show that hasn't yet opened?”. *Frieze Magazine*, London, n. 126, out. 2009, s/nº. Disponível em: <<https://frieze.com/article/futures-trading?language=de>>. Acesso em: 29 jul. 2018.
- ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York: Harry N. Abrams Inc, 1994.
- ALVES, Cauê. “A curadoria como historicidade viva”. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 43-58.
- AMADO, Guy. “Notas sobre a jovem crítica de arte”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006b, p. 243-245.
- AMARAL, Aracy. “Da crítica militante à criação”. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 194-198.
- AMARAL, Aracy. “O Curador como estrela”. In: *Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) — Vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 51-56.
- AMARAL, Aracy. “Anotações à margem da XVIII Bienal — I. O ecletismo da arte de nosso tempo”. In: *Textos do trópico de capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005) — Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 20-24.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

- ANJOS, Moacir dos. “Curadoria & pesquisa”. Mesa composta por Bitu Cassundé, Marisa Mokarzel e Cauê Alves e mediada por Paulo Herkenhoff. In: TEJO, Cristiana (coord.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 47-58.
- ANTMEN, Ahu. “The Critic’s Role in The Age of The Curator”. In: *Critical Evaluation Reloaded* — 40th AICA Congress, Association of Art Critics (AICA), Paris, 15-20 October 2006, p. 66-71.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n° 7, agosto 1983, p. 5-20.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- AYALA, Walmir. “Salão dos etc.”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1969, s/n°.
- BARRIO, Artur. *Artur Barrio — Textos, manifestos e um “texto mais recente”*. *Revista Visuais — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp*, n. 2, vol. 2, 2016, p. 1-47.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- BASBAUM, Ricardo. “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Organização de Ricardo Basbaum. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 299-317.
- BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1846”. In: *A invenção da modernidade*. Lisboa: Relógio D’Água, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BEAUD, Michel. *A arte da tese — como elaborar trabalhos de pós-graduação, mestrado e doutorado*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BELTING, Hans. “Arte híbrida? Um olhar por detrás das cenas globais”. *Arte & Ensaio — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, n. 9, 2002, p. 167-175.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única — Obras escolhidas*, vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENTO, Antonio. “Antonio Bento, presidente da ABCA: Cisão tem aspecto contestatório” (entrevista de José Roberto Teixeira Leite). *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1972. *Arte & Ensaio — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, n. 28, dez. 2014, p. 112-114.

BERGER, Maurice (ed.). *The Crisis of Criticism*. New York: The New Press, 1998.

BIENAL 50 ANOS — 1951-2001. Catálogo. Coordenação editorial Agnaldo Farias. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

BINI, Fernando. “A crítica de arte e a curadoria”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 97-107.

BIRNBAUM, Daniel. “When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”. *ArtForum*, Summer, 2005, s/nº.

BISHOP, Claire. “O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur”. *Concinnitas — Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, nº 27, dez. 2015, p. 270-282.

BISMARCK, Beatrice Von. “Curatorial Criticality – On The Role of Freelance Curators in The Field of Contemporary Art”. In: *On Curating — Curating Critique*, n. 9, Zurique, set. 2011, p. 19-23.

BITTENCOURT, Francisco. “A geração tranca-ruas” [Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 mai. 1970]. In: *Arte dinamite — Francisco Bittencourt* (organização de Fernanda Lopes e Aristóteles A. Predebon). Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016a, p. 33-37.

BITTENCOURT, Francisco. “Dez anos de experimentação” [Revista Crítica de Arte, nº 4, dez. 1981]. In: *Arte dinamite — Francisco Bittencourt* (organização de Fernanda Lopes e Aristóteles A. Predebon). Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016b, p. 487-510.

BLANCO, Ángela García. *La exposición: um medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante — por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITO, Ronaldo. “Questões de crítica e curadoria de arte”. *Encontros com a Arte Contemporânea — 1ª Edição*. Vila Velha (ES): Museu Vale, 25-27 out. 2017. Vídeo de palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YESGEPeEi3-o&feature=youtu.be>>. Acesso em: 7 maio 2018.

- BRITO, Ronaldo. “A arte colocada a nu pelos artistas, mesmo”. In: *Experiência crítica* (organização Sueli de Lima). São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 34-38.
- BRITO, Ronaldo; CESAR, Marisa Flórida. “Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar”. Entrevista-conversa. *Arte & Ensaios — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, n. 27, dez. 2013, p. 8-27.
- CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.
- CAMNITZER, Luiz. “Arte contemporânea colonial”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a, p. 266-274.
- CAMNITZER, Luis. “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”. *Buenos Aires: Continente Sul / Sur*, no. 6, nov 1997.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2012.
- CARRILLO, Jesús. “Crítica de la crítica”. In: GUASCH, Anna Maria. *La crítica de arte — História, teoria e práxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 327-341.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. “A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico”. *Museologia & Interdisciplinaridade — Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília*, vol.1, n. 2, jul/dez de 2012, p. 47-58.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Curadoria e potencialidade crítica na arte pós-autônoma”. *Anais do XXXIII Colóquio CBHA — Arte e suas instituições*, set. 2013. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte — CBHA, 2014 [2013], p. 257-272.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. 2005. 356f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br>>.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Opacidade e transparência: o sistema da arte contemporânea e a lógica do dissenso”. *Anais do 22º Encontro Nacional da Anpap - Ecossistemas Estéticos*, 2013, Belém (PA), p. 1876-1887.
- CASTILLO, Sonia Salcedo de. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CATTANI, Icleia Borsa. “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa”. In: BRITES, Blanca.; TESSLER, Elida. (orgs.). *O meio como ponto zero — metodologia da pesquisa em artes visuais*. Porto Alegre: Edufrgs, 2002, p. 35-50.
- CATTANI, Icleia Borsa. “Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitca”. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA – Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 189-198.

- CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005
- CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.
- CELANT, Germano. *Art Povera*. Nova York: Praeger, 1969.
- CELANT, Germano (ed.). *When attitudes become form — Bern 1969/Venice 2013*. Venice: Fondazione Prada, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano — artes do fazer*. Editora Vozes, 1998.
- CESAR, Marisa Flórido. “Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades”. *Poiésis — Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense*, n. 26, dez. 2015, p. 51-64.
- CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*. 2012. 159f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória.
- CHIARELLI, Tadeu. “As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM”. In: CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de estudos de curadoria — 1998-1999*. São Paulo: MAM-SP, 2008, p. 13-19.
- CINTRÃO, Rejane. “As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA”. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 15-42.
- COCCHIARALE, Fernando. “Crítica: a palavra em crise”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006b, p. 217-220.
- CONDURU, Roberto. “Transparência opaca”. In: *Concinnitas — Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, vol. 5, n° 6, jul. 2004, p. 30-35.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.
- CRESPO, Nuno (org.). *Arte.Crítica.Política*. Lisboa: Tinta da China, 2016.
- CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (orgs.). *História das exposições — casos exemplares*. São Paulo: EDUC/Editora da PUC-SP, 2016.
- DALCOL, Francisco. “Atritos e separações entre crítica e curadoria”. *Anais 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) — Memórias e Invenções (Campinas, SP, 2017)*. Campinas (SP): ANPAP, PUC-Campinas, 2017, p. 2287-2300. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2017/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- DALCOL, Francisco. *Museu, exposições e curadoria: a geopolítica da Fundação Iberê Camargo*. 2013. 273p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-

Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria (RS). Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5220>>; <<https://ufrgs.academia.edu/FranciscoDalcol>>.

DALCOL, Francisco. “Política do corpo na arte brasileira dos anos 1960”. Convocarte – Revista de Ciências da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Portugal, Lisboa, n. 5, mar. 2018, p. 263-280. Disponível em: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2018/04/Convocarte_N5_Web.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2018.

DANTO, Arthur. “Aprendendo a viver com o pluralismo”. Valise — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 1, n° 2, dez. 2011, p. 147-161.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: strategies de communication et méditation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999.

DIAS, Antonio et al. “Declaração de princípios básicos da vanguarda”. In: PECCININI, Daisy (org.). *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo, Brazil: FAAP, 1978, p. 73.

DINIZ, Clarissa. Entrevista. In: BUENO, Guilherme; REZENDE, Renato (orgs.). *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013, p. 94-123.

DUARTE, Paulo Sérgio. “O espetáculo do fetiche”. Concinnitas — Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, vol. 5, n° 6, jul. 2004, p. 36-37.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELKINS, James. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

ELKINS, James; NEWMAN, Michael (ed.). *The State of Art Criticism*. New York: Routledge, 2008.

FARIAS, Agnaldo. “Problemas da crítica e da curadoria no panorama recente da arte brasileira”. In: COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATI, Sylvia Helena (orgs.). *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 171-179.

FARIAS, Agnaldo. “Um museu no tempo”. In: *Bienal 50 anos — 1951-2001*. Catálogo. Coordenação editorial Agnaldo Farias. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 26-39.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). “Introduction”. In: *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, p. 1-4.

FERREIRA, Glória. “Apresentação”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a, p. 8-33.

- FERREIRA, Glória. “Crítica e apresentação”. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Seminários Internacionais Museu Vale, 11-15 mar. 2009, Vila Velha (ES). Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009, p. 188-199.
- FERREIRA, Glória. “Debate crítico?!”. *Porto Arte – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre (RS), v. 16, n. 27, nov. 2009, p. 31-41.
- FERREIRA, Glória. “Escolhas e experiências”. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 137-148.
- FERREIRA, Glória. “Introdução”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006b, p. 17-37.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOSTER, Hal. “Pós-crítica”. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, n. 25, ago. 2013, p. 167-75.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- FOUCAULT, Michel. “O que é a crítica?”. Tradução de Gabriela Lafeté Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. Arquivo em PDF, p. 1-29. Cf.: BIROLI, F., ALVAREZ, M.C. *Michel Foucault: Histórias e destino de um pensamento*. Marília:, UNESP, 2000, p. 169-189.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOWLE, Kate. “Curating now”. *Curating now 5*. San Francisco: CCA MA Program in Curatorial Practice and the authors, 2005, p. 10-19.
- FOWLE, Kate. “ICI Perspectives in Curating”. In: SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. Nova York: ICI, 2012, p. 5-8.
- FOWLE, Kate. “Who cares? Understanding the role of the curator today”. In: RAND, Steven e KOURIS, Heather (eds.). *Cautionary Tales: Critical curating*. New York: Apexart, 2007, p. 26-35.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FREIRE, Cristina. “Zanini e os novos paradigmas para a Bienal de São Paulo”. In: ZANINI, Walter. *Walter Zanini – Escrituras críticas*. Organização de Cristina Freire. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013, p. 74-81.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. 2007. 365p. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná (UFP), Curitiba (PR).

GIELEN, Pascal; LIJSTER, Thijs; MILEVSKA, Suzana; SONDEREGGER; Ruth. “Introduction: a Topology of Criticism”. In: LIJSTER, Thijs; MILEVSKA, Suzana; GIELEN, Pascal; SONDEREGGER; Ruth (eds.). *Spaces for Art Criticism – Shifts in Contemporary Art Discourses*. Amsterdam: Valiz, Antennae Series, 2015, p. 11-20.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (orgs.). *Domingos da criação – Uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “Arte contemporânea e crítica de arte”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 35-46.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “Exposição e crítica – um enfoque em duas direções”. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA – Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 45-56.

GRAW, Isabelle. “In the grip of the market? On the relative heteronomy of art, the art world, and art criticism”. In: LIND, Maria.; VELTHIUS, Olav. (eds.). *Contemporary Art and Its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Berlin: Sternberg Press, Tensta Konsthall, 2012, p. 183-207.

GROYS, Boris. “Sobre curadoria”. In: *Arte poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 61-71.

GROYS, Boris. “Reflexões críticas”. In: *Arte poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 141-149.

GUASCH, Anna Maria. “Prólogo”. In: GUASCH, Anna Maria (ed.). *Los manifestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*. Madri: Akal, 2000, p. 5-8.

GUELTON, Bernard. *L'Exposition: interprétation et réinterprétation*. Paris: L'Harmattan, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HEGEWISCH, Katharina. “Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações”. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, n° 13, 2006, p.185-198.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. “From Museum Curator to Exhibition *Auteur*: Inventing a Singular Position”. In: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa;

NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, p. 231-250.

HEINICH, Nathalie. *Un cas singulier*. Harald Szeemann. Paris: L'Echoppe, 1995.

HERKENHOFF, Paulo. “Rodadas — Qual o perfil da curadoria brasileira e o que ela precisa para profissionalizar-se”. Mesa de debate. In: TEJO, Cristiana (coord.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 64-69.

HERKENHOFF, Paulo. “Bienal 1998: princípios e processos”. Marcelina — Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, ano 1, v.1, 1º sem. 2008, p. 20-36.

HOFFMANN, Jens. “A exposição como trabalho de arte”. Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 6, jul. 2004, p. 18-29.

HUCHET, Stéphane. “A instalação em situação”. Arte & Ensaio — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 12, 2005, p. 64-79.

HUCHET, Stéphane. “Partilhas no ambiente da crítica”. Porto Arte — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre (RS), v. 16, n. 27, nov. 2009, p. 75-87.

HUGHES, Henry Meyric. “A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização”. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA — Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 19-43.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte/São Paulo: C/Arte / Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

JAREMTCHUK, Dária. *MAC do Zanini: o museu crítico do museu*. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 69-86.

JUDD, Donald. “Objetos específicos”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a, p. 210-234.

JUSTINO, Maria José. “Crítico... é entrar na crise: uma perspectiva histórica da crítica de arte”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 13-54.

KLINTOWITZ, Jacob. “Mas, afinal, para que serve a Grante Tela?”. In: *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*. Catálogo. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, p. 149-150.

KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a, p. 211-234.

KRAUSS, Rosalind. “The Cultural Logic of Late Capitalism Museum”. October, vol. 54, MIT Press, autumn 1990, p. 3-17.

KWON, Miwon. “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity”. Arte & Ensaio — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 15, n. 17, dez. 2008, p. 167-187.

LABRA, Daniela. “Um pesquisador chamado curador”. Poiésis — Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Niterói, v.1, n.26, dez. 2015, p. 29-34.

LAFUENTE, Pablo. “A história das ‘histórias das exposições’”. Entrevista concedida a Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (orgs.). *História das exposições — casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016, p. 13-38.

LAGNADO, Lisette. “As tarefas do curador”. Marcelina — Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, ano 1, v.1, 1º sem. 2008, p. 8-19.

LAGNADO, Lisette. “Por uma revisão dos estudos curatoriais”. Poiésis — Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Niterói, v. 1, n.26, dez. 2015, p. 81-97.

LEENHARDT, Jacques. “A crítica de arte em ação”. Porto Arte – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre (RS), v. 16, n. 27, nov. 2009, p. 67-73.

LEENHARDT, Jacques. “A crítica de arte no cenário mundial”. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA – Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 75-84.

LEENHARDT, Jacques. “Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo”. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Editora Senac/Itaú Cultural, 2000, p. 19-28.

LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEIRNER, Sheila. “A bienal faz 50 anos. Onde fica a arte?”. Revista USP, São Paulo, n. 52, dezembro/fevereiro 2001-2002, p. 38-45.

LEIRNER, Sheila. “Introdução”. In: XVIII Bienal de São Paulo. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985, p. 13-16.

LEIRNER, Sheila. “Happy birthday, filhinha!!!”, 18 out. 2005. Disponível em: <<http://sheilaleirner.blogspot.com/2005/10/happy-birthday-filhinha.html>>. Acesso em: 6 set. 2018.

LEIRNER, Sheila. “Para Sheila Leirner, as bienais marcam memória sensível coletiva”, 2006. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u15.jhtm>>. Acesso em: 15 set. 2018.

LEITE, José Roberto Teixeira. “Críticos: congresso em dezembro”. O Globo, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1969, s/nº.

LIND, Maria. “The Curatorial”. In: *Selected Maria Lind Writing* (Brian Kuan Wood, ed.). Berlin: Sternberg Press, 2010, p. 57-66.

LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

LOPES, Fernanda. “Centro Brasileiro de Crítica de Arte (CBCA)”. *Arte & Ensaio — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, nº 28, dez. 2014, p. 106-108.

MADŽOSKI, Vesna. “A invenção dos curadores”. *Arte & Ensaio — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, nº 28, dez. 2014, p.145-165.

MARQUES, Bruno. “Curadores críticos: o caso de Julião Sarmento”. In: AFONSO, Lígia; PINHEIRO, Gabriela Vaz; SEIXAS, Luísa (orgs.). *Laboratório de curadoria*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013, p. 234-250.

MARTINEZ, Elisa de Souza. “Paradigmas expográficos: contextos e fissuras”. Comunicação seminário “Padrões aos pedaços: o pensamento contemporâneo na arte”, 1º Simpósio Internacional do Paço das Artes, 7 a 10 ago. 2006, Paço das Artes, São Paulo. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/padped0/documentacao-f/comunic/dia09_1720> . Acesso em: 27 ago. 2018.

McDONALD, Rónán. *The Death of the Critic*. London: Continuum, 2007.

MEIJERS, Debora. “The Museum and The ‘A-historical’ Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?”. In: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, p. 7-20.

MESQUITA, Ivo. “Curadoria e projetos independentes”. Mesa composta por Ana Paula Cohen, Daniela Labra, Fernando Oliva, Roberto Freitas e mediada por Ivo Mesquita. In: TEJO, Cristiana (coord.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 13-22.

MILLET, Catherine. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MILLIET, Maria Alice. “Bienal: percursos e percalços”. *Revista USP*, São Paulo, n. 52, dezembro/fevereiro 2001-2002, p. 92-99.

MORAIS, Frederico. “A arte não pertence a ninguém”. Entrevista a Marília Andrés Ribeiro. *Revista UFMG, Belo Horizonte*, v. 20, n. 1, jan./jun. 2013, p. 336-351.

MORAIS, Frederico. “A crise da vanguarda no Brasil”. In: *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 69-117.

MORAIS, Frederico. “Brasil e pintura são os destaques — Apesar de algumas frustrações e equívocos, a melhor Bienal”. In: *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*. Catálogo. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, p. 147-148.

- MORAIS, Frederico. “Bienal: da ‘grande tela’ aos pequenos erros”. O Globo, Rio de Janeiro, 18 dez. 1985, sem paginação.
- MORAIS, Frederico. “Crítica e críticos”. GAM – Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, n. 23, 1970a, sem paginação.
- MORAIS, Frederico. “Como julgar uma obra de arte: o Porco do Leirner”. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 14 jan. 1968, 2ª Seção, p. 3.
- MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. Revista de Cultura Vozes (Rio de Janeiro, Brasil), vol. 1, n. 64, jan./fev. 1970b, p. 45-59.
- MORAIS, Frederico. “Depoimento de Frederico Moraes a Fernanda Lopes”. MODOS — Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, set. 2017, p.115-122. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/868>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.868>.
- MORAIS, Frederico. “Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira” [2001]. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006b, p. 195-200.
- MORAIS, Frederico. “Frederico Moraes, o crítico-criador”. Entrevista concedida a Gonzalo Aguilar. Cronópios, 25 mai. 2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9384&portal=cronopios>>. Acesso em: 19 jun. 2018.
- MORAIS, Frederico. “Manifesto ‘Do corpo à terra’”. Belo Horizonte, 18 abr. 1970c. Manifesto datilo-escrito, s/nº.
- MORAIS, Frederico. “O crítico é a ‘testemunha sem repouso de casa revolução’” [1980]. In: *Frederico Moraes*. Organização Silvana Sefrin. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 13-16.
- MORAIS, Frederico. “O papel do artista é fundamental para se compreender uma sociedade” (entrevista). In: ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela Motta (orgs.). *Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo*. São Paulo: Santander Cultural, 2017, p. 15-22.
- MORAIS, Frederico. “Revisão do método crítico”. Estado de Minas, Belo Horizonte, 25 out. 1962.
- MORAIS, Frederico. “Vanguarda, o que é” [1966]. In: PECCININI, Daisy (org.). *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 65-68.
- MORAIS, Frederico. “Velha crítica e arte brasileira”. O Globo, Rio de Janeiro, 8 fev. 1972. Arte & Ensaio — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 28, dez. 2014, p. 114-115.
- MUYLAERT, Roberto. “Depoimento”. In: *Bienal 50 anos — 1951-2001*. Catálogo. Coordenação editorial Agnaldo Farias. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 314-315.

- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil — ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NAVES, Rodrigo. “Falsos dilemas da Bienal dos inscritos”. In: *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*. Catálogo. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, p. 167-168.
- NEOVANGUARDAS (catálogo de exposição). Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei Comunicação, 2010.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OGUIBE, Olu. “O fardo da curadoria”. *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 6, jul. 2004, p. 6-17.
- OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construído” [1962]. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a, p. 82-95.
- OITICICA, Hélio. “Côr, tempo e estrutura”. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1960. p. 5.
- OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade” [1967]. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a, p. 154-168.
- O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)*. Cambridge and London: The MIT Press, 2012.
- O'NEILL, Paul. “The Curatorial Turn: from Practice To Discourse”. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (ed.). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books, 2007, p. 13-28.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- OLIVEIRA, Mirtes Marins de. “‘Como viver junto’: 27ª Bienal de São Paulo e a questão nacional/internacional”. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v.2, n.3, set. 2018, p.179-188. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1863>>.
- OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. Londres: Phaidon, 2002.
- OSORIO, Luiz Camillo. “Para que arte e para que crítica? Encontros e desencontros”. In: LOPES, Almerinda; PESSOA, Fernando (orgs.). *Arte em tempo indigente*. Seminários Internacionais Museu Vale, 5-9 mar. 2008. Vila Velha: Museu Vale, 2008, p. 182-197.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

OSORIO, Luiz Camillo. “Virada curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional”. *Poiésis — Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense*, n. 26, dez. 2015, p. 65-80.

PEDROSA, Mário. “Do porco empalhado aos critérios da crítica”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1968. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006b, p. 207-210.

PEDROSA, Mário. “Os deveres do crítico de arte na sociedade”. *Correio da Manhã*, 10 jun. 1969. Assinado com pseudônimo Luis Rodolfo. In: *Política das artes* Textos escolhidos I — Mário Pedrosa. Organização e apresentação Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 211-216.

PELEGRINI, Ana Claudia Salvato. *A iconografia de massa nas artes plásticas: Brasil anos 60*. 2006. 280f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2006.

POINSOT, Jean-Marc. “A exposição como máquina interpretativa”. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016, p. 9-26.

POINSOT, Jean-Marc. “Large exhibition — a sketch of a typology”. In: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, p. 39-66.

PUGLIESE, V. “A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias”. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.2, p. 145-168, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/747>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.747>.

RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America”. In: ALBERRO, Alexander; SIMSON, Blake (org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge/London: The MIT Press, 1999, 550-563.

RAMOS, Alexandre Dias. “Apresentação”. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 9-13.

RAMOS, Nuno. “Depoimento”. In: *Bienal 50 anos — 1951-2001*. Catálogo. Coordenação editorial Agnaldo Farias. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 344-346.

RAMOS, Paula. “Brevíssimos apontamentos sobre crítica de arte, mídia e cultura contemporânea”. *Panorama crítico — Revista Bimestral de Arte*. Porto Alegre (RS). Edição #06, Junho/Julho 2010, p. 1-6, versão de texto sem paginação editorial.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 20-21.

RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (ed.). *Art and contemporary critical practice: reinventing institutional critique*. London: Mayfly, 2009.

REINALDIM, Ivair. “A grande tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980”. In: Anais do II Seminário de Pesquisadores do PPGartes. Rio de Janeiro: PPGartes/Instituto de Artes-Uerj, 2008, p. 1-6.

REINALDIM, Ivair. “Tópicos sobre curadoria”. *Poiésis — Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense*, n. 26, dez. 2015, p. 15-28.

REINALDIM, Ivair. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. 2012. 269p. Tese de Doutorado, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

REIS, Paulo. *Exposições de arte — vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. 213p. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná (UFP), Curitiba (PR).

RIBEIRO, Marília Andrés. “Da exposição Nova Objetividade Brasileira ao evento Do Corpo à Terra”. In: MODOS. *Revista de História da Arte*. Campinas, v.1, n.3, p. 136-148, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/870>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

RIBEIRO, Marília Andrés. “Frederico Moraes: crítica e curadoria na contracultura”. Anais do XXXI Colóquio CBHA — [Com/Con]tradições na História da Arte, out. 2011. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte — CBHA, 2011, p. 595-608.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*. Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RUBINSTEIN, Raphael. “A Quiet Crisis”. *Art in America*, New York, mar. 2003, v. 91, n.3, p. 39-43.

RUBINSTEIN, Raphael (ed.). *Critical Mess: Art Critics on the State of Their Practice*. Lenox, MA: Hard Press Editions, 2006.

RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. 2010. 239f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre.

SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na esfera da crítica”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006b, p. 227-233.

SARDO, Delfim. “Dividir e coser: uma opinião sobre a relação entre crítica e curadoria”. In: CRESPO, Nuno (org.). *Arte.critica.política*. Lisboa: Tinta da China edições, 2016, p. 77-83.

- SCHENBERG, Mario. “Frederico Moraes: Audiovisuais”, 1973. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes — ECA/USP. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cms/index.php>>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- SCOVINO, Felipe. Entrevista. In: BUENO, Guilherme; REZENDE, Renato. (orgs.) *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013, p. 14-37.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Fora do castelo — O futuro da crítica acadêmica”. In: *O fim da crítica?* Revista Bravo, maio de 2018, s/n°. Disponível em: <<http://bravo.vc/seasons/s05e04>>. Acesso em: 19 jul. 2018.
- SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- SOUZA, Tálisson Melo de. *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil*. 2015. 215f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagem, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora (MG).
- SPINELLI, João. “O curador, o artista e o crítico”. Revista do Sesc, nº 218, ago. 2014, s/n°. Online. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7804_CURADORIA+VERSUS+CRITICA+DE+ARTE>. Acesso em: 19 jul. 2018.
- SPRICIGO, Vinícius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: a passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hedra, 2011.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- SZEEMANN, Harald. *Ecrire les expositions*. Brussels: La Lettre volée, 1996.
- TASSINARI, Alberto. “Amanhã é o último dia para ver a 19ª Bienal de São Paulo”. In: *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*. Catálogo. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, p. 155-158.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TEJO, Cristiana Santiago. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini*. 2017. 261p. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife (PE).
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- TOMASELLI, Maria. “Curador artista — artista curador”. Jornal Zero Hora, Caderno Cultura, Porto Alegre, 6 dez. 2003, p. 4-5.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2016.

- VIVAS, Rodrigo. “A vanguarda passou por BH: o mito da irradiação ou ressonância”. *VIS — Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v.13, n.1, jan./jun.2014 [2015], Brasília, s/n.
- VOORHIES, James. *Beyond Objecthood — The Exhibition as a Critical Form Since 1968*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.
- ZANINI, Walter. “Introdução”. In: XVI Bienal de São Paulo. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 19-20.
- ZANINI, Walter. “Artistas do Brasil na XVI Bienal”. In: XVI Bienal de São Paulo. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 32-34.
- ZANINI, Walter. Entrevista. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010, p. 183-205.
- ZANINI, Walter. “Introdução”. In: XVII Bienal de São Paulo. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983, p. 5-6.
- ZANINI, Walter. *Walter Zanini — Escrituras críticas*. Organização de Cristina Freire. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013.
- ZIELINSKY, Mônica. “A arte e sua mediação na cultura contemporânea”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006b, p. 221-226.
- ZIELINSKY, Mônica. “Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas”. *Porto Arte — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre (RS)*, v. 16, n. 27, nov. 2009, p. 89-97.
- ZIELINSKY, Mônica. “Crítica e criação: substâncias da arte”. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Seminários Internacionais Museu Vale, 11-15 mar. 2009. Vila Velha: Museu Vale, 2009, p. 10-25.
- WECHSLER, Diana Beatriz. “Relatos curatoriais, relatos políticos”. In: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). *Arte e política — situações*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 69-86.

CADERNO DE IMAGENS

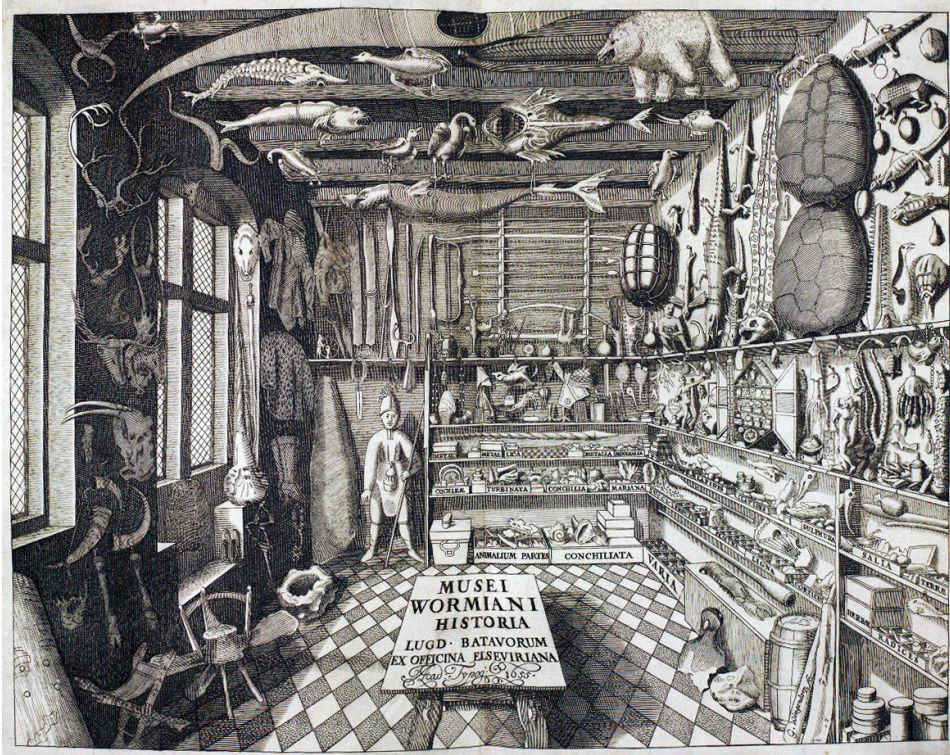


Fig. 1: “Musei Wormiani Historia”, frontispício do Museum Wormianum representando o gabinete de curiosidades Ole Worm (Dinamarca, 1655).



Fig. 2: retrato em gravura do Museu de Ferrante Imperato (Nápoles, 1599), a primeira ilustração de um gabinete de história natural.

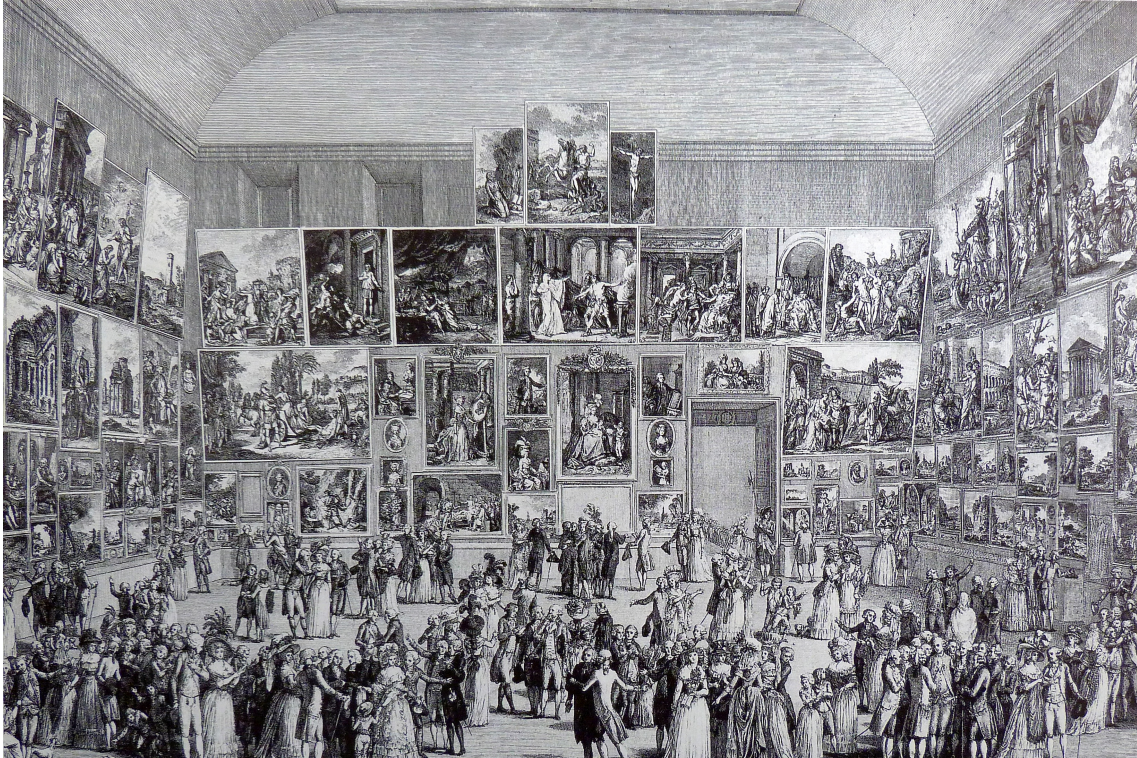


Fig. 3: Salão de 1787 no Louvre, gravado por Pietro Antonio Martini.



Fig. 4: Salão de 1824, pelo pintor François-Joseph Heim.

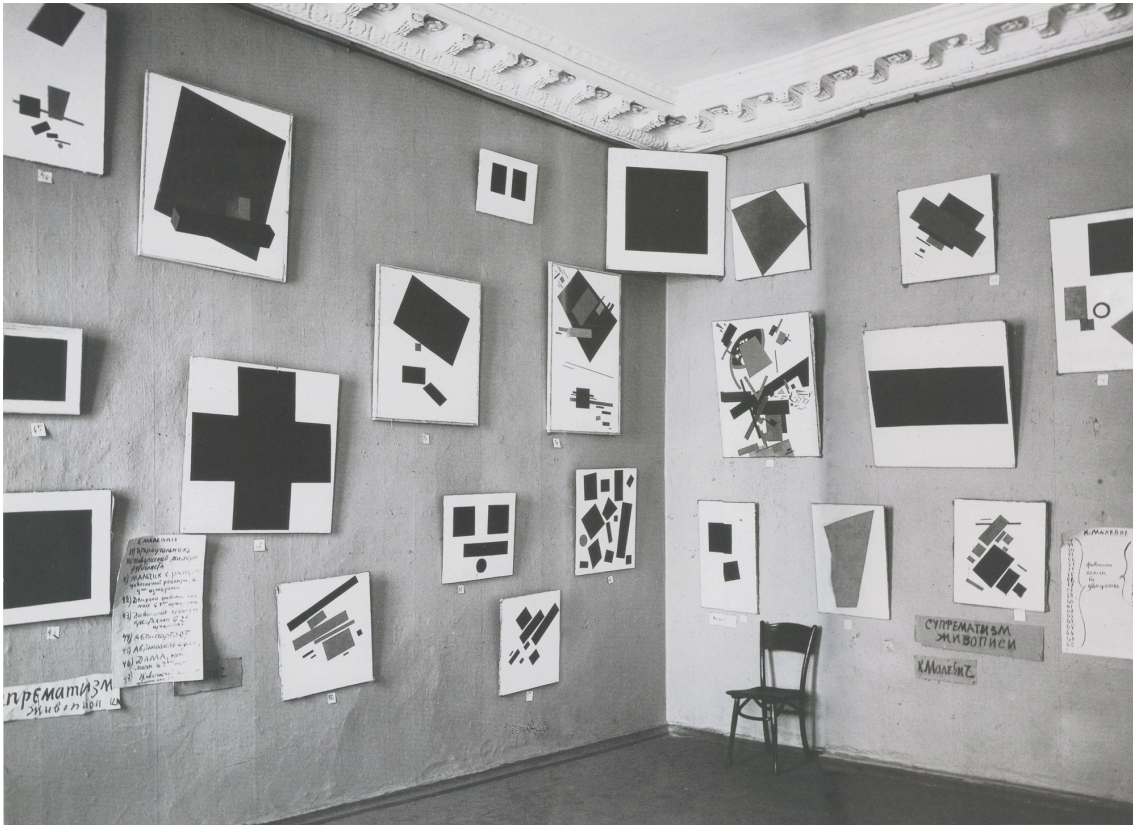


Fig. 5: sala de Kasimir Malevich na “Última exposição futurista” (1915).

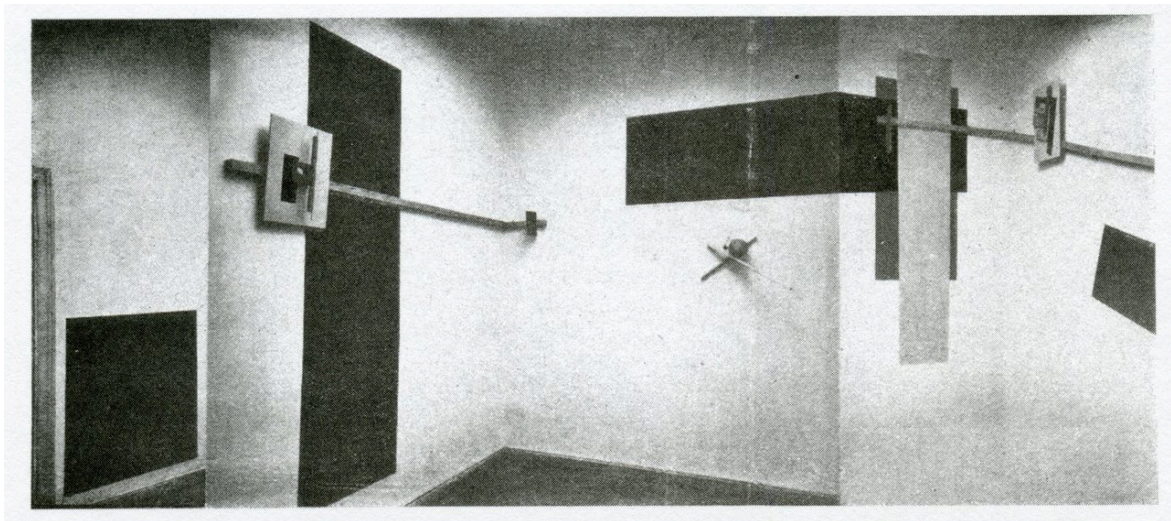


Fig. 6: espaços “Proun” (1923), de El Lissitzky.

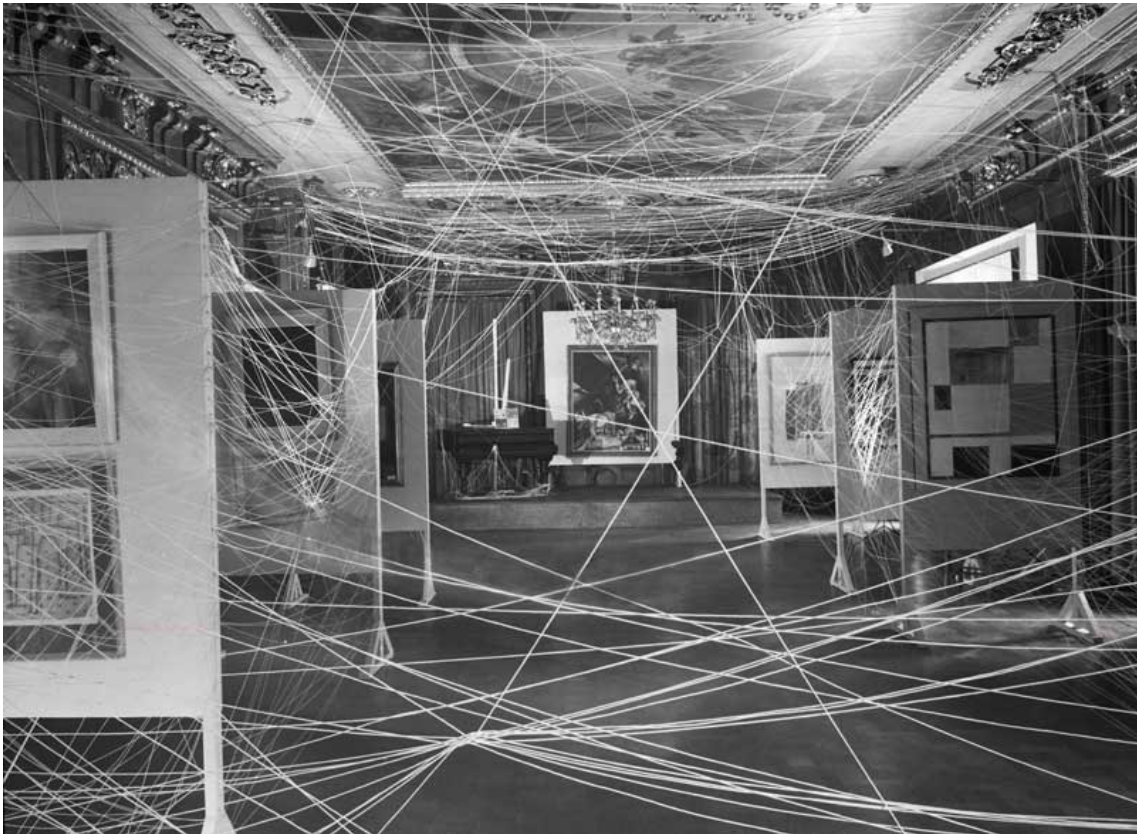


Fig. 7: “Milhas de barbante”, de Marcel Duchamp, na exposição “Primeiros documentos do surrealismo” (1942). Crédito: John D. Schiff, Museu de Arte da Filadélfia.



Fig. 8: “Doze centenas de sacos de carvão suspensos do teto sobre um fogão”, de Marcel Duchamp, na “Exposição internacional do surrealismo” (1938), em Paris.



Fig. 9: “Merzbau”, de Kurt Schwitters (1932).

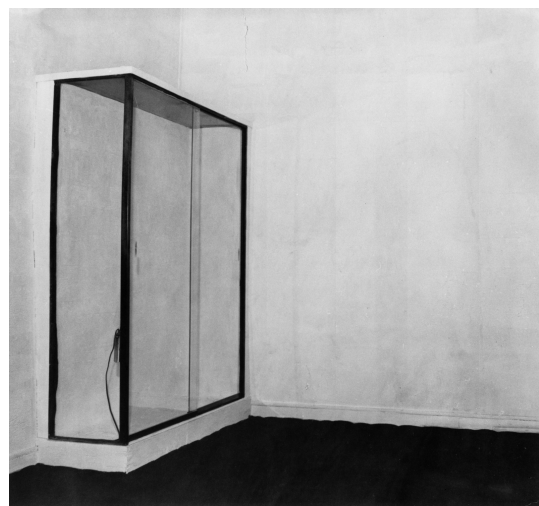
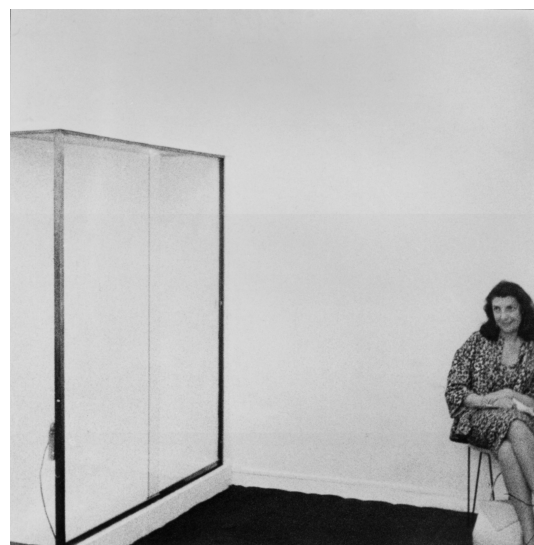
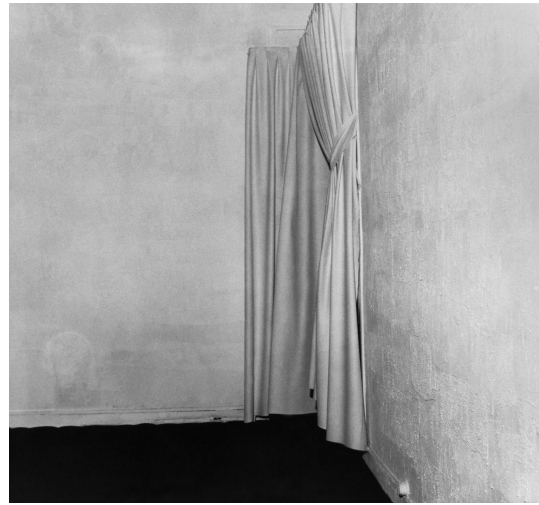


Fig. 10, 11, 12, 13, 14, 15: imagens da exposição “O vazio” (1958), de Yves Klein.



Fig. 16: “Tropicália”, de Hélio Oiticica, na exposição “Nova objetividade brasileira” (1967)



Fig. 17: Hélio Oiticica em manifestação coletiva com os parangolés no MAM-Rio, durante a abertura da exposição “Opinião 65” (1965).

Ovações a Arthur Moreira Lima em Varsóvia



Arthur Moreira Lima, em Varsóvia, durante sua apresentação no Teatro Arlequim.

MUSICA

Uma acção musical, de expressão, colada a outra... O concerto de Arthur Moreira Lima em Varsóvia...

Aniversários

Passado o ano... O aniversário de Arthur Moreira Lima...

Pomona Politis INFORMA



Estas são femininas... Pomona Politis, atriz e cantora...

CONCURSO DE VIOLINO

"HENRYK WIENIAWSKI" - Concurso de violino em homenagem ao compositor polonês...

ARTES PLASTICAS

Como Julgar Uma Obra de Arte: O Porco do Leirner - Artigo de Frederico Moraes sobre a obra de Nelson Leirner...

NASCIMIENTOS

O Sr. Pedro Augusto... Nascimento de um filho...

MALA DIPLOMATICA

O ministro da Defesa... Notícias sobre a diplomacia...

MISSÃO ESPANHOLA

O ministro da Defesa... Missão espanhola em viagem...

CONFIRMAÇÃO COM A CORONA

O ministro da Defesa... Confirmação de uma decisão...

FOFQUEIRO

O ministro da Defesa... Fofocas e rumores...

CONFIRMAÇÃO COM A CORONA

O ministro da Defesa... Confirmação de uma decisão...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

VERDADE DO MINISTRO DO EXTERIO

O ministro do Exterior... Verdade sobre as relações internacionais...

REVISÃO DO MÉTODO CRÍTICO

Frederico MORAIS

— I — Ontem falávamos a propósito da exposição de Marília Giannetti que sua obra atual exigia a revisão crítica daqueles valores tradicionais da pintura, ou, pelo menos, daquilo que se considera como sendo o específico pictórico. Evidentemente, não é a obra isolada da pintora mineira que está a exigir isto do crítico, mas, de um modo geral, o conjunto das pinturas e esculturas, etc., espalhadas nos quatro cantos do mundo, as quais, mesmo recebendo ainda as denominações tradicionais, praticamente, nada têm mais a ver com aquelas formas de arte.

Num debate havido recentemente no Centro de Estudos Cinematográficos, a propósito do filme "A Noite" de Antonioni, o relator acusava este diretor de estar levando o cinema para a área da literatura, ou, em outros termos, de estar usando o cinema como se fosse literatura. Retruqui dizendo que a discussão sobre o específico filmico ou o que é específico em carta arte é hoje bizantina, e como tal não tem mais sentido. O que importa, realmente, é saber como o cineasta usa os recursos e instrumentos de que dispõe no momento, para revelar no filme a sua visão do mundo, a sua filosofia, e se o faz bem. O filme como um quadro ou um poema, é na mão do criador um veículo de ideias, um instrumento de comunicação com o mundo, o homem ou a sociedade que o cerca. Discutir arte — ou qualquer outra arte — em termos apenas de cinema, é perder tempo e fôlego. E' reduzir o cinema a apenas uma questão de artesanato ou de malabarismo técnico. E o sentido revolucionário da obra de Antonioni reside exatamente aí, isto é, seus personagens só existem em função do que têm a dizer e não como componentes de uma história, de um discurso. Considerado o filme como criação do espírito e só assim definido, tanto que lhe faz a aproximação com a literatura ou com a plasticidade. Aliás, é na negação do específico filmico que Antonioni elevou o cinema à categoria de arte, encarado aqui o termo no seu sentido pleno. Nas artes plásticas, a discussão em torno da especificidade da pintura, escultura, desenho ou gravura já se encontra superada, visto que nenhum cri-

tico, perfeitamente consciente do caminho percorrido pela arte neste século, e em especial após o surgimento do dadaísmo, pode tomar como critério de valor, para efeito de julgamento da qualidade ou não da obra plástica, aqueles elementos considerados até aqui como sendo o específico de cada forma de arte. Ora, até algum tempo atrás, neste país, não se considerava a obra de um desenhista que usasse a cor, nem a do gravador que procurasse obter efeitos de cópia, ou ainda de pintores que agregassem aos materiais nobres, arcaico, de vidro, etc., e substituísssem o óleo pelo esmalte, o pincel pela pistola, e assim por diante. A rigorosidade, critérios, um desenhista do talento e importância de Alcabardo Zaluar, seria considerado um pintor; algumas gravuras de Grassmann ou Edith Behring seriam confundidas com desenhos, etc. E os quadros concretos de Lygia Clark, que de fato não são pintura, no sentido mais tradicional do termo, como seriam chamados?

Como se vê, a questão não é, nem de especificidade, nem de nomes. Pois, se assim fosse, como julgar os trabalhos atuais de Marília Giannetti, para ficarmos no exemplo mais próximo e presente. Procuramos em nossa crítica de ontem mostrar, justamente, que MG conscientemente trabalhou no sentido da negação daqueles valores específicos da pintura, apresentando no produto final, algo que sugere inequivocamente a pintura, mas que, considerada realisticamente não é mais pintura. Mas não é nesta tarefa destruidora do passado, da tradição, que reside a qualidade de sua arte atual. Nas manifestações mais avançadas de hoje, como em MG o centro de interesse deve ser outro. A pergunta que deve ser colocada é: qual o significado desta arte que se faz hoje. Ou para sermos mais claros: qual o conteúdo desta arte. Sei que esta palavra é perigosa, devido às suas implicações variadas e radicalismo como é empregada pelos dois lados da crítica — a confusa e a formalista. Mas, na realidade, é este o problema que está merecendo ser debatido em relação à arte contemporânea. Qual o seu conteúdo? A resposta, evidentemente, não é fácil. Por isso mesmo deixaremos o prosseguimento do debate para amanhã.

"O SOL GIRA AO REDOR DA TERRA" — Nos dias 12 e 14 passados, o Teatro Arlequim apresentou no auditório da União Esportiva, a peça do dramaturgo polonês contemporâneo Andrzej Wydrzinski, "O Sol gira ao redor da terra". No próximo sábado e no domingo, a peça será reapresentada no auditório do Instituto de Educação, às 20,30 horas. Os ingressos para estas apresentações se encontram à venda na Livraria Tapir.

COLEGIO MALLET SOARES 43 ANIVERSÁRIO. O Colégio Mallet Soares faz neste mês em ação de graças, pelo passagem do seu 43º aniversário, em 14 de janeiro. Para assistir a esse ato religioso convida seus auxiliares — professores e administração — famílias de alunos, ex-alunos e todos que desejarem se associar às agrêsias dessa data. Antecipadamente agradece as manifestações de solidariedade.

Palavras Cruzadas. Um jogo de palavras cruzadas com 17 palavras a serem descobertas.

Estudantes Beneficiados. Lista de nomes de estudantes que receberam bolsas de estudo.

Fig. 18: coluna de Frederico Moraes no jornal Diário de Notícias, de 14 de janeiro de 1968, com o texto sobre a polémica da obra de Nelson Leirner.

Fig. 19: coluna de Frederico Moraes no jornal Estado de Minas, 25 de outubro de 1962.



Fig. 20: “Bandeiras na praça”, realizado em fevereiro de 1968, na praça General Osório, em Ipanema.



Fig. 21: Frederico Moraes vestindo “Guevarcália” durante o evento “Apocalipopótese”, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro (1968).



Fig. 22: folheto de “Arte no aterro”, Rio de Janeiro (1968).



Fig. 23: “Tiradentes: totem-monumento ao preso político” (1970), de Cildo Meireles, em “Do corpo à terra”.



Fig. 24: “Situação.T/ T1.” (1970), de Artur Barrio, em “Do corpo à terra”.

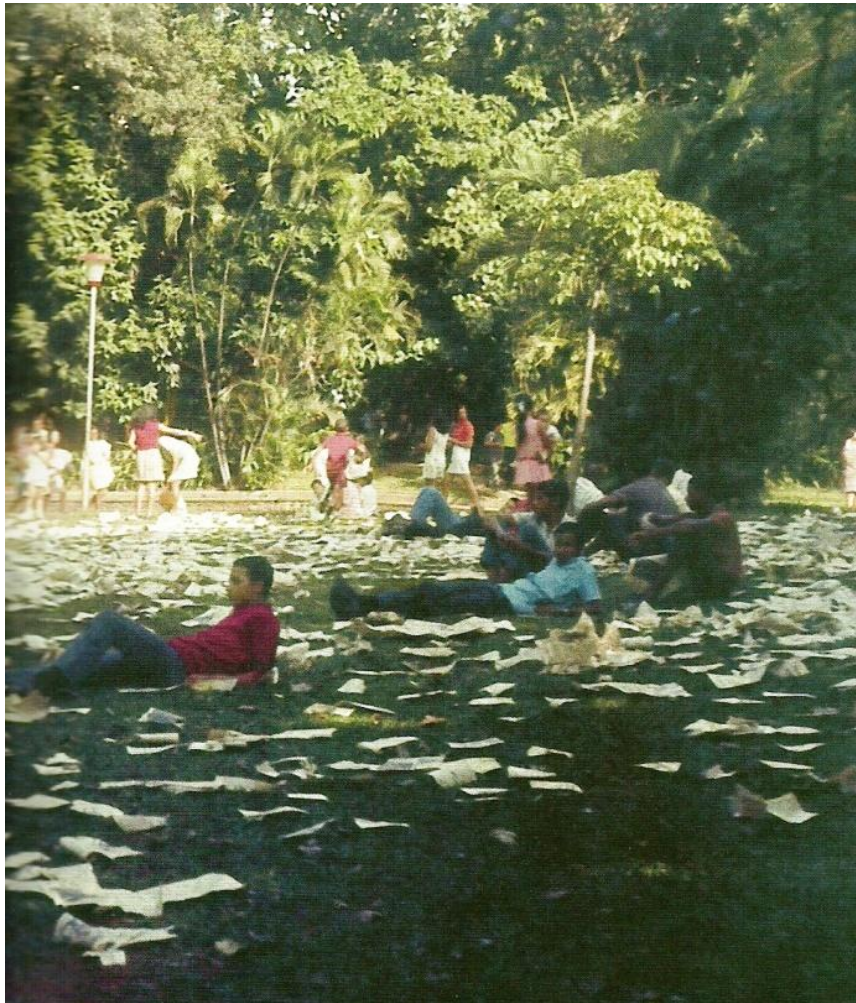


Fig. 25: ação com jornais espalhados sobre o gramado do Parque Municipal de Belo Horizonte (1970), de Eduardo Ângelo, em “Do corpo à terra”.



Fig. 26: “Quinze lições de arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações” (1970), de Frederico Moraes, em “Do corpo à terra”.

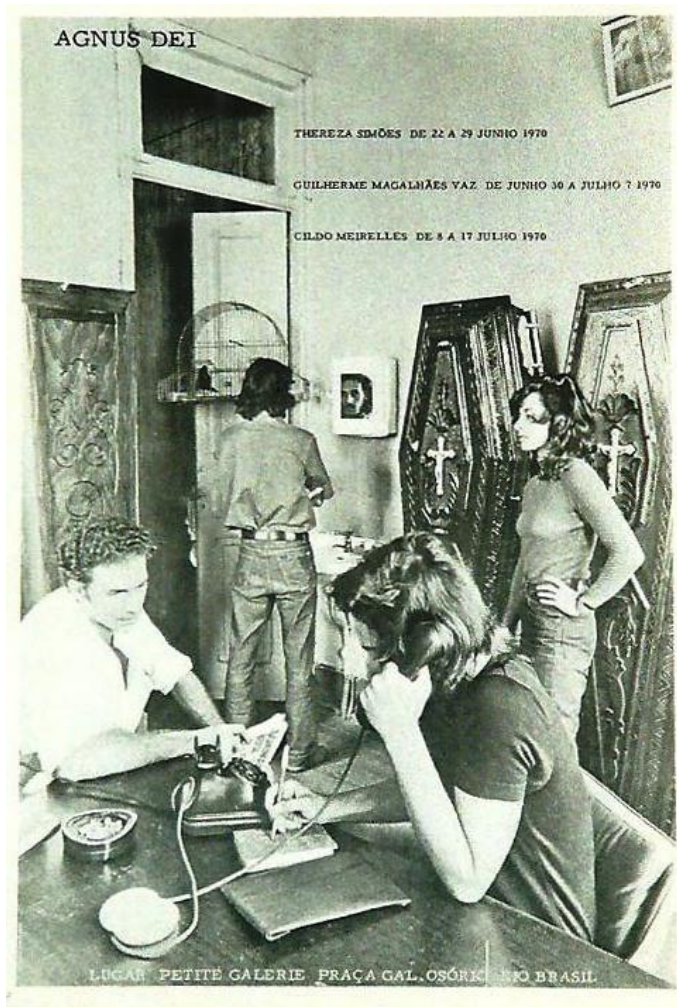


Fig. 27: cartaz da série de exposições “Agnus Dei”, com mostras de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz (1970), Petite Galerie, Rio de Janeiro.



Fig. 28: cartaz da exposição “Vanguarda brasileira” (1966), apresentada em Belo Horizonte.



Fig. 29: exposições “A nova crítica” e “Agnus dei” (1970).
Frames de slide. Fonte: catálogo “Neovanguardas” (2008).

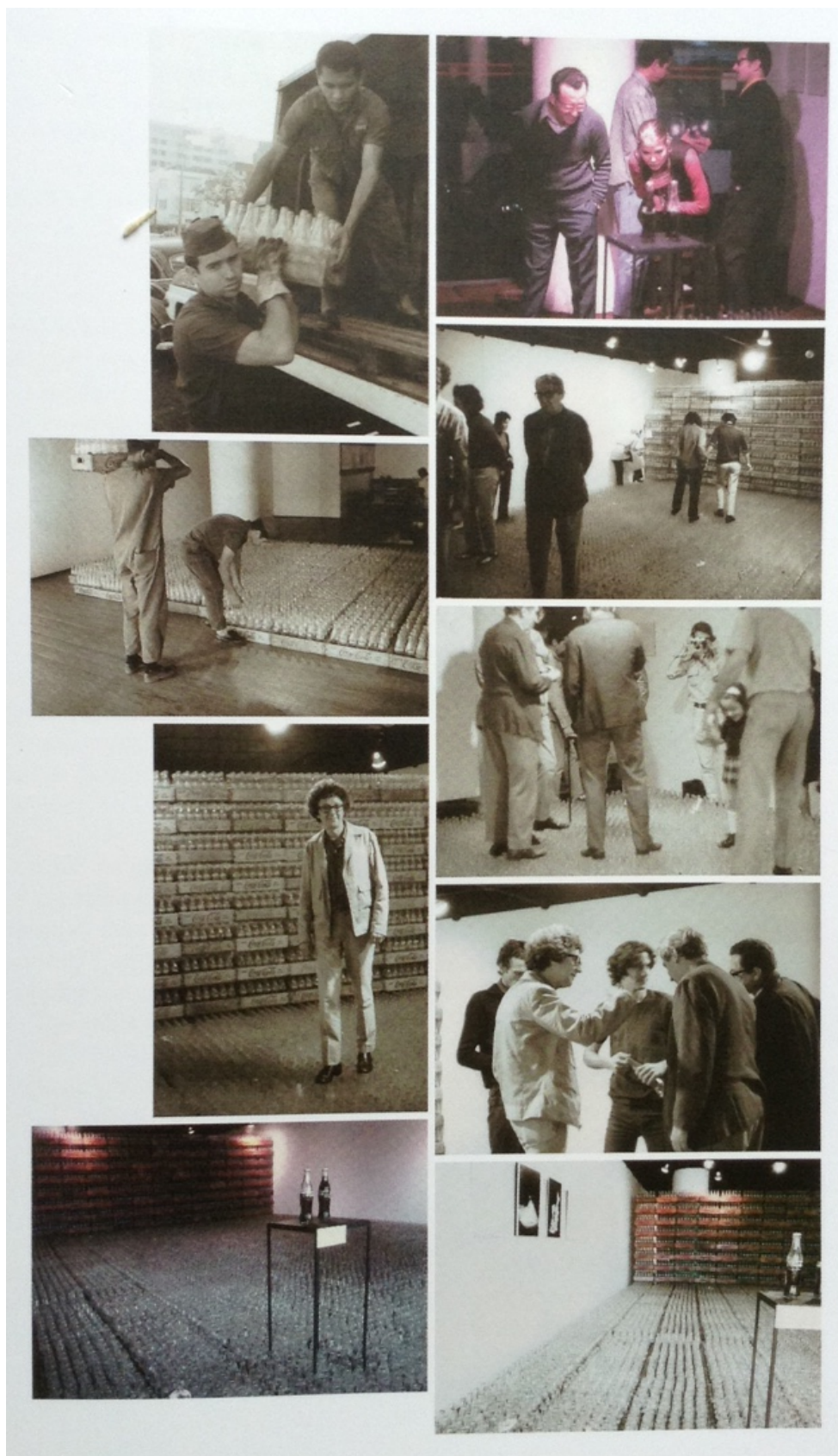


Fig. 30: exposições “A nova crítica” e “Agnus dei” (1970).
Frames de slide. Fonte: catálogo “Neovanguardas” (2008).



Fig. 31: “Domingos da criação”, Rio de Janeiro (1971).
Frames de vídeo remasterizado, Itaú Cultural.

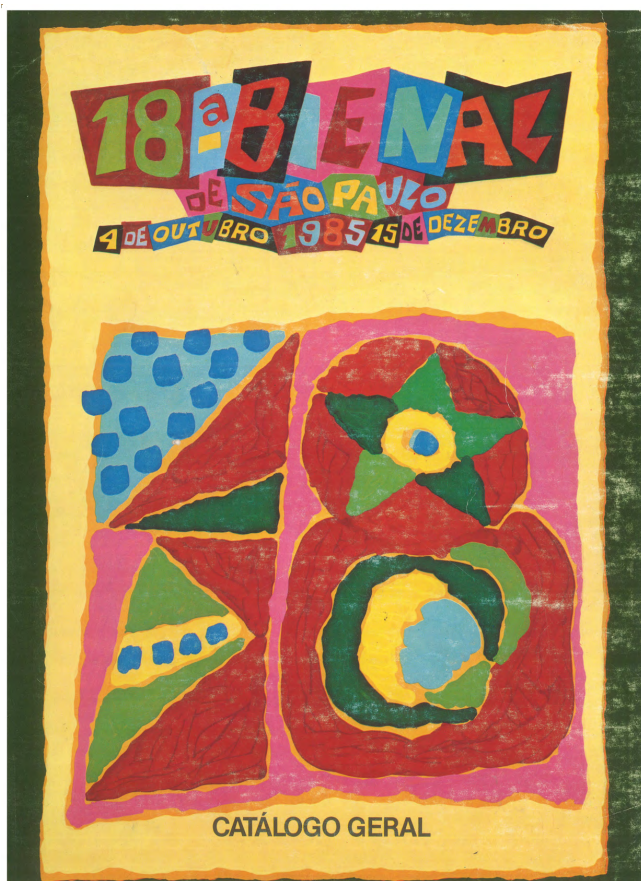


Fig. 33: capa do catálogo da XVIII Bienal de São Paulo, de 1985.

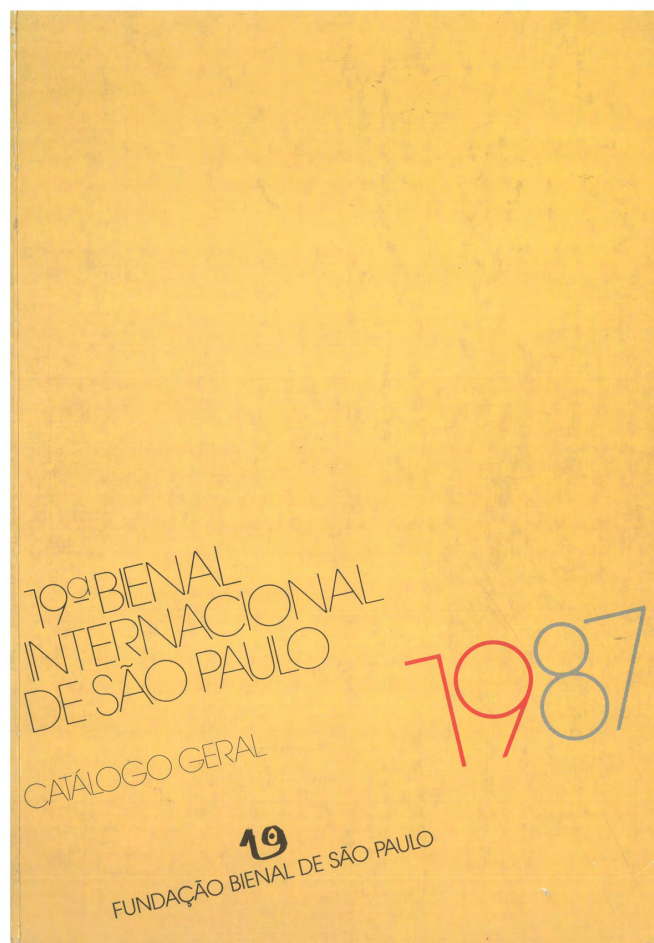


Fig. 34: capa do catálogo da XIX Bienal de São Paulo, de 1987.



Fig. 35: expografia de “A grande tela” na XVIII Bienal de São Paulo, em 1985.
Fonte: livro “As Bienais de São Paulo” (1989), de Leonor Amarante.



Fig. 36: expografia de “A grande tela” na XVIII Bienal de São Paulo, em 1985.



Fig. 37: uma das inúmeras reportagens em torno da polêmica despertada por "A grande tela" na Bienal de São Paulo de 1985.

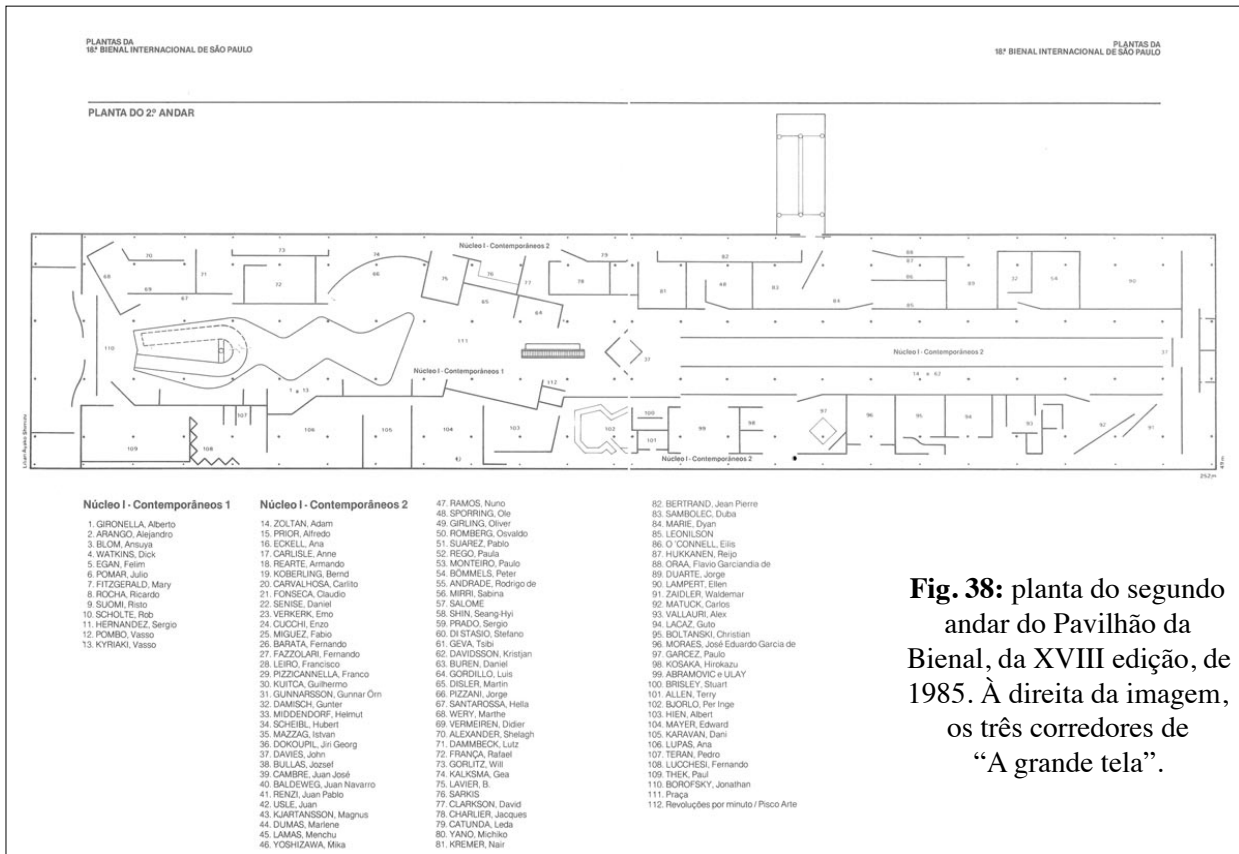


Fig. 38: planta do segundo andar do Pavilhão da Bienal, da XVIII edição, de 1985. À direita da imagem, os três corredores de "A grande tela".



Fig. 39: expografia de “A grande coleção” na XIX Bienal de São Paulo, em 1987.
Fonte: livro “As Bienais de São Paulo” (1989), de Leonor Amarante.



Fig. 40: expografia de “A grande coleção” na XIX Bienal de São Paulo, em 1987,
com vista para a obra de Tunga no vão central, “Enquanto flora a borda...”.