

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Distensões
curatoriais: fluxos
e acasos**

Curadoria e espaço: descontexto ou lócus da obra de arte?

Elisa de Souza Martinez

UnB

Resumo

Nas curadorias que se definem como situações legitimadoras da relação aberta entre tradições culturais regionais e o amplo território da arte contemporânea, o olhar do artista que se desloca em direção ao lugar em que seu trabalho será criado, instalado e visto é considerado testemunho inequívoco do descentramento. Comparamos Neste texto duas exposições realizadas por curadores estrangeiros no Brasil: *The Quiet in the Land* (A quietude da terra), da curadora Frances Morin em Parceria com o Projeto Axé (Salvador, 1999-2000) e *Os Trópicos – visões a partir do centro da terra*, dos curadores Alfons Hug, Peter Junge e Viola König (Brasília, 2007).

Palavras-chave

arte nas Américas, práticas curatoriais, exposições temáticas, deslocamentos

Abstract

In curatorial projects that present situations as legitimating an open relationship between cultural traditions and contemporary art, the artist's gaze that moves toward the place where his work will be created is considered as unequivocal evidence of the openness. In this essay we compare two events that were set out by foreign curators in Brazil *The Quiet in the Land* (A quietude da terra), by Frances Morin in Salvador, in partnership with the Axe Project (Salvador, 1999-2000), and *The Tropics – views from the center of the land* (Os Trópicos – visões a partir do centro do globo), by Alfons Hug, Peter Junge and Viola König (Brasília, 2007).

Key words

art of the Americas, curatorial practice, thematic exhibitions, displacements

Inicialmente, é necessário esclarecer que o título provisório do trabalho, “Curadoria e descontexto: o fim da obra de arte”, enviado ao CBHA em março de 2010, sofreu modificações para adequar-se ao desenvolvimento do texto que apresentamos no Colóquio. A pergunta que nos persegue há algum tempo – qual é o lócus privilegiado em que ocorre o contato com uma obra de arte? – continua presente. Entretanto, em vez de abordar os problemas do colecionismo institucional em Brasília e suas configurações de exibição, conforme havíamos inicialmente proposto, optamos por retomar neste trabalho o modo pelo qual eventos temporários nos estimulam a refletir sobre expressões como “tomada de posse”, “experiência colonial”, “capital-oásis” e irremediável insularidade”, utilizadas por Mario Pedrosa no texto “Reflexões em torno da Nova Capital, publicado pela primeira vez em 1957. Pedrosa não poderia prever nem o modo pelo qual ocorreria o desenvolvimento orgânico de Brasília, nem o de confluência de tradições visíveis – institucionalizadas e hegemônicas – e invisíveis – marginalizadas pela distância que as separava dos meios de difusão dos valores culturais nacionais concentrados na região Sudeste à época de sua inauguração. No ano em que Brasília completa seus primeiros cinquenta anos de existência, constatamos que a experiência urbana planejada por Lúcio Costa adquiriu vida própria.

O que nos interessa é a presença de um procedimento em relação ao processo de mapeamento descrito por Lucy Lippard em seu livro *Mixed Blessings – New art in a Multicultural America*¹, publicado em 1990, que se encontra na base de uma pesquisa de sete anos em torno da produção artística que pudesse apresentar elementos que caracterizam sua origem em um mundo multicultural. Lippard² considera que a conclusão de seu livro coincide com o auge de uma época de extasiante abertura para o multiculturalismo e antecipa uma crítica ao entusiasmo que, ao perder de vista um panorama complexo de relações culturais, pode também ser considerado questionável. Sua tarefa é definida como a busca das dissimilaridades culturais que possam contribuir para a compreensão das similaridades humanas. Para realizá-la, considera necessário evitar uma dependência do que qualifica como “falsas histórias” e “mitos culturais” que são um entrave à tarefa a que se dedica. Seu tema central – América – é, em suas palavras, vasto e instável³.

A abordagem feita em *Mixed Blessings* coincide, em grande parte, com outro projeto, museológico-editorial, iniciado por Sharon Jacques e Susan Cahan, quando ambas trabalhavam na Divisão de Educação do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, em 1984. Jacques e Cahan constataram que havia uma grande lacuna na produção de material didático para o ensino de Arte Contemporânea nos Estados Unidos e que a quase totalidade dos professores com os quais tinham contato nas atividades do MoMA evitavam falar sobre arte contemporânea com seus alunos. A pergunta que atravessou todo o projeto que migrou para o New Museum of Contemporary Art quando Cahan foi contrata-

1 LIPPARD, Lucy R.. *Mixed Blessings; New Art in a Multicultural America*. New York: Pantheon Books, 1990.

2 Ibid., p. 4.

3 Ibid., p. 4.

da como Curadora de Educação desta instituição, era: o que é arte contemporânea? Mais especificamente: como falar de arte contemporânea de um modo radicalmente questionador, aberto e pertinente para a formação de um público que pudesse reconhecer a tarefa permanente de decifrar novos códigos. O resultado desse projeto foi publicado em 1996 por Susan Cahan e Zoya Kocur, que substituiu Jacques, no livro intitulado *Contemporary Art and Multicultural Education*⁴, que cita *Mixed Blessings* como uma de suas referências.

Quando em 1994 apresentei em uma palestra do Programa de Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem da Universidade de Brasília a documentação visual e os eixos temáticos que orientavam o projeto do New Museum, que refletiam uma abordagem denominada “multicultural”, em vez de debate, alguns artistas presentes, professores do curso, disseram apenas o que havia apresentado era exemplo de “arte engajada”. Algumas das imagens que utilizei naquele momento são trazidas para esta apresentação porque nos ajudam a configurar um panorama que atravessa ambos os livros e um amplo campo de definição da arte contemporânea.

Para Lippard a “boa arte” que ela encontrou no decorrer de sua pesquisa não atende os padrões de Qualidade – com “Q” maiúsculo – que garantem a permanência do etnocentrismo. No discurso universalista construído por instituições cuja posição de poder no sistema da arte é inegável diz-se que a qualidade “transcende fronteiras” e, deste modo, promove-se a homogeneidade, a ordem social e o bom gosto. As reflexões de Lippard sobre o deslumbramento condescendente diante do outro não estão direcionadas ao confronto de mundos separados por um vasto oceano – como a Europa e a América – mas sim a uma situação interna de desconhecimento – nacional ou panamericano – que é posto em xeque quando se reconhece que algo de bom pode ter sido feito até mesmo por fontes “estrangeiras”, ou seja, localizadas em territórios ignorados em um contexto cultural – norte-americano. Ou seja, quando o trabalho artístico “de boa qualidade” se sobrepõe ao fato de que seu autor é um afro-americano, um latino-americano ou um nativo-americano, entre tantas possibilidades de composição étnica dos grupos que denominamos, em nosso trabalho, “americanos”. O problema na abordagem de Lippard é como valorizar a diversidade e os movimentos que atravessam fronteiras entre segmentos de um amplo contexto cultural sem cair na armadilha dos estereótipos de autenticidade que reduzem os vínculos da produção de um artista ao compromisso com o sistema de valores de um gueto e o desvinculam de um contexto mais amplo, que o engloba. Essa é uma tarefa medida por um discurso que é, em si, também componente da transcodificação em que o panorama artístico pesquisado torna-se, também, discurso literário. A consequência mais problemática dessa abordagem é descrita por Caren Kaplan como aquela em que “a margem torna-se uma licença linguística ou crítica, uma nova poética do exótico”. Em vez disso, cabe-nos examinar a “localização dinâ-

⁴ Susan CAHAN e Zoya KOCUR (Eds.). *Contemporary Art and Multicultural Education*. New York and London: Routledge/The New Museum of Contemporary Art, 1996. A publicação do livro foi acompanhada de 2000 slides, que podiam ser adquiridos separadamente. Talvez a afirmação das autoras que exprime melhor a proposta é: None of the materials in this volume are prescriptive .

mica de centros e margens” para não consolidar uma “ilusão de marginalidade”, que a encobre e nos impede de reconhecer que as centralidades, de fato, existem.

Ao dar continuidade à análise de outras exposições que tratam de uma visão englobante da produção artística nas Américas⁵ e tendo em vista as reflexões que na década de 1980 constituíram um discurso que parecia reintroduzir por meio da defesa do multiculturalismo norte-americano uma série de posicionamentos artísticos críticos que já haviam sido formulados por artistas e historiadores da arte latino-americana em épocas passadas (Figura 1), apresentamos aqui alguns aspectos que estão na base de uma análise comparativa entre dois eventos.

O primeiro é a exposição realizada no CCBB de Brasília em 2008: *Os Trópicos – visões a partir do centro do globo*⁶, com idealização, organização e curadoria de Alfons Hug (Instituto Goethe do Rio de Janeiro), Peter Junge e Viola König (Museu Etnológico de Berlin). Partindo de marcos cartográficos, o Trópico de Capricórnio e o Trópico de Câncer, a exposição construía o olhar do bom colonizador, de bons sentimentos pelo território em que projeta seus “sonhos exóticos e desejos irrealizáveis⁷”, destacando, sobretudo, o papel dos alemães nesta narrativa. No texto de apresentação do catálogo é dada ênfase à posição do Brasil como “maior país tropical do planeta⁸” e ao fato de que até hoje “a cultura brasileira, mesmo a política, afirma uma posição especial, que resulta explicitamente da situação geográfica do País, próximo ao Equador”. Afirma-se ainda que “[n]atureza, forma de vida e manifestações culturais dos trópicos em todas as suas configurações mágicas e prenes de conflitos, constituem uma matéria-prima de potencial inimaginável e uma riquíssima mina para achados de trabalho artístico contemporâneo⁹.”

A arte contemporânea brasileira é um novo pau Brasil. Segundo os curadores:

A exposição Os Trópicos constrói pela primeiríssima vez uma ponte entre obras surgidas nos tempos pré-modernos e trabalhos contemporâneos. Passa-se conscientemente por cima do modernismo, porque as relações que existem, por exemplo, entre Picasso e a arte africana ou entre os expressionistas alemães e a escultura da Melanésia já foram objeto de estudos exaustivos no passado¹⁰.

Apesar de constatar que existem vários aspectos problemáticos na afirmação anterior, vamos registrar aqui apenas algumas questões gerais que permeiam nossa pesquisa. A que cronologia de exposições o curador se refere para afirmar o ineditismo de sua proposta? Se considerarmos a história das exposições

5 Sobre este tema, temos publicado alguns textos dos quais destacamos Viemos em paz... um percurso de análise para uma situação de exposição (*Revista VIS*, Brasília, v.5, n.1, janeiro/junho 2006, p. 79-99).

6 De 15 de outubro de 2007 a 10 de fevereiro de 2008. Em seguida, a exposição também foi montada no CCBB do Rio de Janeiro de 3 de março a 4 de maio de 2008.

7 HUG, Alfons; JUNGE, Peter; KÖNIG, Viola (Eds.). *Os trópicos: visões a partir do centro do globo*. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. p. 6.

8 *Ibid.*, p. 7.

9 *Ibid.*, p. 7.

10 *Ibid.*, p. 7.

de arte, a afirmação é falsa. A exposição simultânea de objetos de culturas primitivas e obras de arte contemporânea é um procedimento tão antigo quanto a montagem de coleções, sejam estas públicas ou privadas. Além disso, a realização desse tipo de evento que reúne objetos provenientes de tempos históricos diferenciados é hoje um herdeiro direto das exposições modernistas que têm influenciado, inclusive, os eventos realizados em ambientes museológicos. A colisão primitivo/contemporâneo não é novidade. Ao contrário, se tomarmos como referência a longa história das exposições, a separação ou o isolamento de grupos de obras por períodos históricos é uma prática restrita a um determinado perfil institucional¹¹. Outra característica do texto de Hug é a necessidade de comparar, justificar e tomar partido, numa atitude de sentimental condescendência com a nossa miséria tropical. Para salvar-nos do estigma de atrasados, eleva-se a produção de arte contemporânea cuja força “reside, em contrapartida, no seu elevado grau de reflexão e no seu potencial crítico¹²”. Assim como os discursos mitológicos clássicos, no projeto curatorial de “remitologização dos trópicos”¹³ determina-se que “[q]uando a arte é boa, trata-se sempre de imagens de lugares longínquos, não importando se foram produzidos hoje ou há 200 anos”.

Contrapondo-se aos objetos realizados em contextos culturais nos quais o registro da autoria não é imprescindível, encontravam-se as obras de artistas contemporâneos conforme o quadro a seguir:

artista	procedência	residência
Caio Reiszewitz	Brasil	Brasil
Candida Höfer	Alemanha	Alemanha
David Zink Yi	Peru	Alemanha
Fernando Bryce	Peru	Alemanha
Fiona Tan	Indonésia	Inglaterra
Gerda Steiner/Jorg Guy Tillim	Suíça/África do Sul	Suíça/África do Sul
Hans-Christian Schink	Alemanha	Alemanha
Lucia Laguna	Brasil	Brasil
Marcel Odenbach	Alemanha	Alemanha
Marcone Moreira	Brasil	Brasil
Marcos Chaves	Brasil	Brasil
Maurício Dias/Walter Riedweg	Brasil/Suíça	Brasil
Milton Marques	Brasil	Brasil (Brasília)
Paulo Nenfridio	Brasil	Brasil
Pilar Albarracín	Espanha	Espanha
Sandra Gamarra Heshik	Peru	Peru/Espanha
Sherman Ong	Malásia	Cingapura e Malásia
Theo Eshetu	Inglaterra	Itália
Thomas Struth	Alemanha	Alemanha
Walmor Correa	Brasil	Brasil

11 Sobre esse assunto ver o texto “Proxêmica e interação de sistemas semióticos no espaço expositivo: híbrido ou anti-moderno”. In: FONSECA, Celso Silva; RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros e COELHO, Maria Filomena (Org.). *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*, Brasília: Programa de Estudos Medievais e Universidade de Brasília, 2010. Evento realizado de 3 a 6 de novembro de 2009, na Universidade de Brasília.

12 HUG, Alfons; JUNGE, Peter; KÖNIG, Viola (Eds.). *Os trópicos: visões a partir do centro do globo*. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. p. 8.

13 *Ibid.*, p. 8.

A totalidade das obras de arte e objetos de qualidades etnográficas encontrados na exposição eram agrupados segundo temas ou “títulos” que, segundo Hug¹⁴ “provêm de mitos indígenas, registrados por Lévi-Strauss em suas *Mitológicas*”:

Após o dilúvio (Natureza e paisagem)

A vida breve (Imagens humanas, retratos e ancestrais)

A flecha quebrada (Poder e conflitos)

A cor dos pássaros (Cor e abstração nos trópicos)

O riso proibido (Sons dos trópicos)

Do grupo temático “a cor dos pássaros (Cor e abstração nos trópicos)” destacamos o trabalho *Meta Jardim* (2005), de Gerda Steiner e Jörg Lenzlinger.

Segundo o curador:

Com eles, cada projeto é iniciado com uma cuidadosa pesquisa de cada “solo”, incluindo o clima, a história, a flora e a fauna, as condições locais de produção e os costumes, até a comida. (...) Em Brasília, estudaram a moderna arquitetura e também a vegetação do cerrado; no Rio, o Jardim Botânico, a Floresta da Tijuca, mas também a cidade do Samba, o Centro Antigo e o comércio popular do Saara. A lista de materiais ficou bastante longa: material de todos os tipos, orgânico e inorgânico, desde orquídeas e folhas secas, até coloridas flores de papel e lantejoulas das fantasias de Carnaval, que parecem ser pequenas pinceladas de cor aplicadas sobre grandes esculturas. De adubo químico tingido caindo em chuva do céu, nascem estruturas de cristal que crescem lentamente, até alcançarem o emaranhado das plantas. A vegetação abundante cresce por cima de móveis de escritório descartados, inclusive computadores, até engolir o que se entende por civilização. Cabos de telefonia se transformam em cipós, e galhos já mortos voltam a ter vida¹⁵.

A instalação realizada no Pavilhão anexo ao CCBB, apresentava uma exuberância cromática e um caos formal que a distanciavam tanto da monotonia cromática predominante no cerrado¹⁶ quanto da austeridade formal da arquitetura de Oscar Niemeyer. Sem qualquer tipo de transparência, a experiência no espaço da instalação de Steiner e Lenzlinger poderia ter ocorrido em qualquer outra instituição, em qualquer cidade. Aproveitava-se da estrutura física do espaço que, como uma estufa cúbica, era um conservatório de colisões entre restos de natureza e restos de tecnologia que, agrupados, produziam uma visão caótica e pessimista da tentativa de convivência natureza/civilização tecnológica.

Para contrapor um modelo desgastado de exibir o desejo colonialista de tomar posse do exótico, citamos o projeto *The Quiet in the Land* (A quietude da terra) que, em parceria com o Projeto Axé, sob a direção de Frances Morin realizou em Salvador de 1999 a 2000 um projeto com artistas e educadores que teve como princípios gerais:

¹⁴ Ibid., p. 10.

¹⁵ Ibid., p. 13.

¹⁶ O Pavilhão está a poucos metros do terreno vizinho ao CCBB, em que floresce apenas a vegetação nativa.

- um conceito de arte contemporânea que considera sua indissociabilidade de estruturas sociais, políticas e econômicas em sentido mais amplo;
- a arte contemporânea tem o potencial de desempenhar um papel integral na sociedade na medida em que os indivíduos reexaminam suas próprias vidas e sua relação com o mundo;
- o processo de identificação com esse conceito amplo de arte tem motivado a reconsideração das várias categorias de curador, artista, exposição e público, tanto quanto as relações entre estas categorias.

No site do projeto (www.thequietintheland.org), apresenta-se a seguinte definição:

The Quiet in the Land é uma organização artística e educativa sem fins lucrativos fundada e dirigida pela curadora independente France Morin. Organiza projetos na forma de colaborações de longa duração entre artistas e comunidades que estão profundamente arraigadas nos ritmos da vida cotidiana. Esses projetos demonstram como o dom do artista para abrir novos modos de ver, de forjar conexões entre pessoas de trajetórias diversas e de inspirar mudanças positivas deve contribuir para o processo de reconsiderar a vocação da arte contemporânea para ser uma prática de bases sociais.

Ao opor a “coleta” dos artistas nômades de Trópicos ao “enraizamento” das atividades realizadas pelos artistas que participaram de “A quietude da Terra” em Salvador, identificamos dois modos de abordar as estratégias de temporalização instauradas por cada um dos eventos.

Em Salvador, dois aspectos são relevantes. Destaca-se a presença de artistas brasileiros e de educadores do Projeto Axé residentes na cidade, bem como sua distribuição nas diversas unidades deste Projeto:

artista	chegada em Salvador	unidade *
Leonardo Drew	3/04/1999	Casa da Cultura
Nari Ward	3/04/1999	Usina de Dança
Janine Antoni	15/05/1999	Usina de Dança
Willie Cole (Alberto Pita)	15/05/1999	Casa da Cultura/Modaxé/Opaxé
Tunga	15/05/1999	Bandaxé (Casa da Cultura)
Kara Walker (Ana Paula Sadeu Bispo)	15/05/1999	Modaxé
Domenico de Clario	09/06/1999	Canteiro dos Desejos
Larry Clark	16/06/1999	-----
Cai Guo Qiang	15/07/1999	Casa da Cultura
Chen Zhen (Raimundo Águila)	15/07/1999	Stampaxé
Doris Salcedo (Raimundo Águila)	17/07/1999	Stampaxé
Rirkrit Tiravanija	11/08/1999	Opaxé/Modaxé/Casa da Cultura
Vik Muniz	11/08/1999	Opaxé
Rivane Neuenschwander (Rui Videro Caldas/AnaPaula Sadeu Bispo)	11/08/1999	Modaxé
Mario Cravo Neto (Marcus Gonçalves)	-----	-----
João Ewerton	-----	-----
Marepe	-----	Casa da Cultura
Alberto Pita	-----	Opaxé/Modaxé/Stampaxé

* Alguns artistas não escolheram uma unidade específica para atuar.

Outro aspecto interessante de ser observado, em relação a *Trópicos*, é a relação entre a procedência da curadora – norte-americana – e a de grande parte dos artistas estrangeiros convidados, conforme a tabela abaixo:

artista	procedência	residência
Janine Antoni	Bahamas	EUA
Montien Boonma/Rirkrit Tiravanija	Tailândia/Argentina	EUA
Cai Guo Qiang	China	EUA
Chen Zhen	China	França
Larry Clark	EUA	EUA
Willie Cole	EUA	EUA
Mario Cravo Neto	Brasil	Brasil (Salvador)
Domenico de Clario	Itália	Austrália
Leonardo Drew	EUA	EUA
João Ewerton	Brasil	Brasil (Salvador)
Marepe	Brasil	Brasil (Salvador)
Vik Muniz	Brasil	Brasil
Rivane Neuenschwander	Brasil	Brasil
Alberto Pita	Brasil	Brasil (Salvador)
Doris Salcedo	Colômbia	Colômbia
Tunga	Brasil	Brasil
Kara Walker	EUA	EUA
Nari Ward	Jamaica	EUA

Além da edição de um catálogo¹⁷ da exposição dos resultados do Projeto no Museu de Arte Moderna da Bahia (2000), intitulado *Everyday Life, Contemporary Art and Projeto Axé*, a edição do site de *The Quiet in the Land* apresenta uma relação de componentes que lhe dão corpo. Não se trata de uma relação de conceitos ou temas artísticos, mas sim dos elementos que configuram a concepção de um trabalho que articula arte e vida com os pés fincados na terra – *land* – que, silenciosamente, marca os caminhos de sua compreensão.

Os itens são:

The story
 Janine antoni
 Montien boonma and rirkrit tiravanija
 Cai guo-qiang
 Candomblé
 Chen zhen
 Churches
 Larry clark
 Willie cole
 Mario cravo neto
 Domenico de clario
 Leonardo drew
 João ewerton
 Exhibition
 Marepe

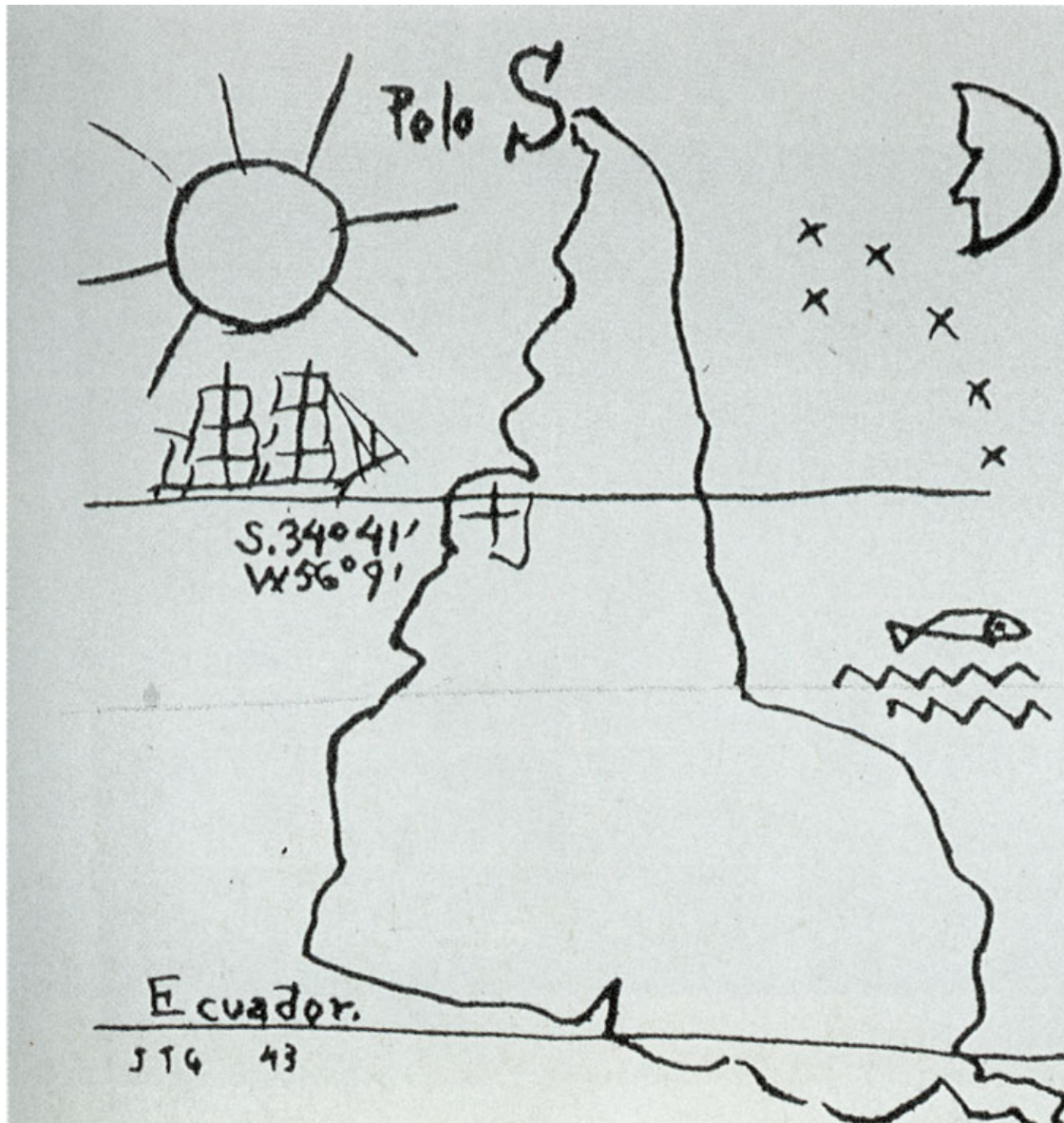
¹⁷ MORIN, France. A quietude da terra, vida cotidiana, arte contemporânea e Projeto Axé/The quiet in the land, everyday life, contemporary art and Projeto Axé. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.

Markets
Vik muniz
Rivane neuenschwander
Alberto pita
Projeto axé
Doris salcedo
Salvador
Tunga
Kara walker
Nari ward

De todos, extraímos do texto/verbete para CANDOMBLE os seguintes termos que marcam a leitura do exótico de modo a torná-lo, na medida do possível, familiar:

Orixás
Exu
Ibeji
Omolu
Oxóssi
Oxum
Xangô
Yemanjá
syncretism
Mãe Stella de Oxóssi
iyalorishá
Ilê Axé Opo Afonjá
terreiros
pai de santo
mãe de santo

Opondo a visão genérica, embora demarcada na cartografia, a um marco singelo na imensidão do planeta – a cidade de Salvador – concluímos a primeira etapa de uma análise que deve se desdobrar na descrição das obras e da relações espaço-temporais que caracterizam discursos curatoriais diferenciados para abordar a produção artística nas/das/para as Américas.



América invertida, 1943.
Joaquín Torres-García