

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**

O choque desviado: estranhamentos na mostra *Absurdo*

Bettina Rupp
UFRGS

Resumo

A intenção em provocar o público ficou externada no projeto de curadoria de Laura Lima para a mostra *Absurdo*, na 7ª Bienal do Mercosul (2009), podendo ser percebida tanto nas obras e instalações dos artistas, quanto na própria montagem. Numa resposta contrária ao modelo “cubo branco” de museografia, em que as obras não interferem umas com as outras, a exposição proporcionou instabilidade no caminhar e na visibilidade de alguns vídeos.

Palavras-chave

curadoria; museografia; Bienal do Mercosul

Abstract

The intention to provoke the audience was externalized in the curatorial project *Absurdo* exhibition of Laura Lima, in the 7th Mercosul Biennial (2009), and may be perceived both in works and artists installations, as well as in the mounting itself. In a response against the museography model “white cube”, where the works don't interfere with each other, the exhibition brought instability in walking and in the visibility of some videos.

Key words

curatorship; museography; Mercosul Biennial

Assim como o final do veraneio deixa sempre uma areia impregnada no banco do carro, a 7ª edição da Bienal do Mercosul¹ impregnou de areia os preconceitos sobre curadoria e as noções de ruptura em arte.

Ao assistir a palestra da argentina Victoria Noorthoorn, curadora geral da bienal, foi possível perceber que a ideia principal de seu projeto seria explorar o desconhecido, aquilo que não está estabelecido na arte. Sobretudo pelo ponto de vista de artistas que ainda não estão no circuito consagrado da arte ou mesmo que tenham alcançado tardiamente este espaço. Artistas que em outros tempos ousaram percorrer caminhos incertos, tortuosos e movediços.

A 7ª Bienal do Mercosul sob o tema: *Grito e Escuta* ficou dividida em sete mostras e a dupla de curadores principais, Victoria Noorthoorn e o artista chileno Camilo Yáñez, escolhidos em concurso internacional, convidaram artistas de alguns países da América do Sul para comporem a curadoria. Dessa forma, artistas-curadores foram responsáveis pelas mostras: *Absurdo*, concebida pela carioca Laura Lima; *Texto Público*, pelo paulista Artur Lescher; *Árvore Magnética*, pelo chileno Mario Navarro; e *Projetáveis* pelo argentino Roberto Jacoby. As mostras *Desenho das Ideias* e *Ficções do Invisível*, foram elaboradas pela curadora geral e *Biografias Coletivas*, por Camilo Yáñez. Outros artistas ficaram encarregados de desenvolver o projeto pedagógico e editorial da bienal.

Em *Ficções do Invisível*, tendo curadoria da própria Noorthoorn, foi possível visualizar bem esse conceito sobre como é difícil a vida para quem está à margem do estabelecido. Estar à margem não é só para aqueles que vivem sem perspectiva de emprego ou por exclusão social, mas também para os que optam por estar à margem, como o cineasta brasileiro Mário Peixoto, presente na exposição com o filme *Limite*. Ele não aceitou dirigir outros filmes com temáticas mais ‘comerciais’ após rodar este em 1931. *Limite* está no limiar entre o enfoque abstrato e o narrativo, apresentando uma estrutura bastante ousada para a época.

No projeto curatorial proposto para esta bienal, Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez ofereceram determinadas ideias sintetizadas na forma de frases para cada artista-curador elaborar a sua exposição. A partir desses conceitos, os artistas criaram seus projetos de curadoria, utilizando também as intenções paralelas presentes no texto crítico. No caso da mostra *Absurdo*, a frase sugerida foi “o artista como sujeito artístico, que utiliza o absurdo como instrumento de desestabilização e questionamento.”² É compreensível que não tendo conhecimento desta sugestão da curadoria, se incorra em pegar um atalho, criticando a mostra em função da museografia ou da escolha dos artistas. Após sofrer o impacto da exposição, pode-se começar a pensar que havia algo escondido naquele terreno insólito.

A exposição *Absurdo* aconteceu no armazém A3 do Cais do Porto e as produções de dez artistas, somando treze ao todo, estavam esparsas entre as 100

1 A sétima edição da Bienal do Mercosul aconteceu em Porto Alegre, RS, de 16 de outubro a 29 de novembro de 2009. Participaram desta edição 338 artistas de 29 países. As mostras ficaram distribuídas em ambientes fixos – Armazéns do Cais do Porto, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e Santander Cultural – e em ambientes temporários ocupando diversos lugares da cidade.

2 Projeto curatorial 7ª Bienal do Mercosul, disponível em: www.bienalmercosul.art.br/novo/index.php?option=com_content&task=view&id=1394&Itemid=1485&id_bienal=36&menu_image=-1&unique_itemid=0. Acesso em: 20 jul 2010.

toneladas de areia colocadas propositalmente no local, que serviram como terreno fértil para encher de areia os sapatos calçados por algumas certezas da arte contemporânea. Realmente, de todas as curadorias dessa bienal esta mostra foi a que causou mais polêmica, visível tanto na reação de surpresa dos visitantes, quanto nas discussões fomentadas no meio artístico, principalmente em relação à museografia cenográfica e as instalações de alguns artistas.

Lisbeth Rebollo Gonçalves³ explica que há dois tipos principais de museografia para exposições. O primeiro busca a neutralidade do espaço, oferecendo à obra de arte destaque e distanciamento das demais, no sentido de liberá-la de interferências visuais, sonoras e físicas, proporcionando ainda ao visitante o foco direcionado a uma obra de arte de cada vez. O segundo tipo de museografia é a cenográfica, inspirada na teatralização, que utiliza a dramatização como um recurso para criar uma atmosfera na exposição. A museografia cenográfica através de seus recursos extras pode oferecer um maior entendimento da obra junto ao público, contextualizando o trabalho artístico em relação ao período e ao ambiente de sua produção, ou ao contrário, pode explorar novas questões não contempladas inicialmente pelo artista.

A utilização de mobiliário nas exposições, como uma forma de oferecer conforto aos que cansam de assistir os vídeos, por exemplo, é uma solução recorrente. E, além disso, outros recursos, como iluminação com intenções de dramaticidade, contrastes entre ambientes coloridos, a utilização de efeitos especiais como a luz negra ou estroboscópica, e ainda, música, ruídos, variações atmosféricas e cheiros podem fazer parte de uma exposição com museografia cenográfica. Legado não só do teatro, mas também das próprias instalações artísticas. Sobre a utilização desses recursos há duas questões importantes: até que ponto a decisão de seu uso foi acertada entre artistas e curadores? E até que ponto haverá uma interferência direta e intencional nas obras feitas a partir do convite da curadoria?

A *Exposition Internationale du Surréalisme, EROS*, que ocorreu em Paris, em 1959, trabalhou justamente os aspectos cenográficos da mostra. As paredes foram revestidas com veludo rosa e o chão, forrado com areia. Ao entrar na exposição, o sentido erótico da mostra deve ter ficado bem explicitado. Trata-se de um exemplo em que os artistas, estando engajados num movimento, compreendiam que a exposição como um todo teve o propósito de incitar sensações, não somente através das obras, pinturas e esculturas, mas também pela ambientação cenográfica.

Lisbeth Rebollo Gonçalves comenta ainda que a utilização de certos recursos cenográficos muitas vezes representa um atrativo. Especialmente “para a ampla parcela de público que não conhece em profundidade o campo artístico; é um recurso para estimular uma visitação de massa à exposição.”⁴ Sendo assim, pertinente aos propósitos de bienais, que são promovidas por patrocínios públicos e da iniciativa privada.

3 GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

4 Idem. P. 43.

Na mostra *Absurdo* Laura Lima partiu do princípio de mostrar “para o espectador que não existe estabilidade na arte”⁵ e que, ao contrário, a arte é um veículo para desestabilizar certezas, crenças e comportamentos. Dessa forma, ela optou por utilizar o recurso cenográfico para tornar mais claro ao público seu princípio de instabilidade, mas não que a exposição fosse facilmente ‘compreendida’. Assim como o Surrealismo questionou a representação das imagens, entre tantas provocações, a mostra *Absurdo* serviu como uma forma de questionar o próprio modelo expositivo. Modelo este que vem utilizando a museografia do “cubo branco”, quase como uma regra muda.

Laura Lima comentou em entrevista que não gostaria de criar uma curadoria apenas escolhendo peças prontas para formar um “*showroom*”⁶. Para a artista, a curadoria deveria ter este caráter participativo, no qual tanto curador, quanto os artistas elaborariam a exposição de forma conjunta. O processo de curadoria foi desenvolvido em conjunto com alguns artistas, que a partir da ideia central, formularam a sua maneira de trabalhar o espaço, a interação com a areia e o propósito expositivo centrado na instabilidade e no absurdo. A exposição como um todo ficou afinada ao mote da sétima bienal na qual os processos investigativos do artista seriam a tônica de todas as mostras. Laura Lima decidiu que a própria curadoria seguiria nessa linha, fugindo da razão, rumo ao desconhecido e não oferecendo ao visitante “uma resposta pronta”⁷.

A artista carioca Débora Bolsoni (1975) foi uma das que mais trabalhou o elemento principal do galpão, a areia. Questionando o limite da *Margem* (2009), onde começa e termina o rio, o mar, os sentidos, ela propôs para o cenário uma linha divisória de um lago ‘desenhado’ por centenas de montinhos de areia com o formato de pequenos baldes, exigindo a produção quase que diária deles (imagem 01). Até que ponto eles seriam assim tão efêmeros e simplórios, podendo ser chutados? O limite desta ação parece óbvio para um adulto, mas para uma criança, nem tanto. Seu outro trabalho, *Do divisor de águas à margem do deserto* (2009), era ainda mais discreto, formado por uma pilha de cartazes impressos com a imagem de uma duna de areia. Estes cartazes estavam disponíveis para o público. Aparentemente todos iguais, o quebra-cabeça estava montado em alguma parede do galpão. Quem viu pegou, quem não viu, não deve ter entendido a sutileza de uma imagem fracionada em diversas partes muito semelhantes entre si. Débora Bolsoni vem trabalhando com pequenos estranhamentos, gerados pelo deslocamento de objetos do cotidiano colocados de forma inusitada em outros contextos. O rolo de papel de embrulho se transforma em um tapete que leva ao trono, formado por um carrinho de mão em pé. Permeia em sua produção o caráter surrealista de inserir conhecidos objetos em novos cenários.

Os trabalhos dos artistas em *Absurdo* foram mais que contaminados, foram enterrados na areia da praça, como na brincadeira de caça ao tesouro, na qual os brinquedos estão escondidos. A mostra teve este caráter de esconde-

5 Laura Lima em entrevista para a Radiovisual, projeto pertencente à curadoria *Texto Público* da 7ª Bienal do Mercosul. Disponível em: www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/pt-br/radiovisual. Acesso em: 20 jul 2010.

6 Idem.

7 Idem.

-esconde. Onde está a arte? Onde está o trabalho do mexicano Gilberto Esparza (1975), *Parasitos urbanos* (2006/2010), que poucos viram ou ouviram? Onde está escondido o vídeo em *stopmotion*? E onde está a arte na produção desses artistas? Esta foi a pergunta que muitos se fizeram. Talvez porque a arte não estivesse em 2009 e nem no ano seguinte, como já aconteceu com tantos artistas que tiveram seu trabalho reconhecido e compreendido em décadas posteriores. Compreender ou tentar decifrar a arte nunca foi tarefa fácil e Laura Lima deixou claro que sua curadoria trabalhou com aquilo que ainda não foi codificado ou que precisa de outro tempo para ser compreendido. Sua ideia era que o público saísse do Armazém A3 pensando sobre o que viu e não entendeu. Saísse com mais dúvidas do que esclarecimentos e até, em alguns casos, com curiosidade para saber mais sobre quem eram aqueles artistas, pois esta é uma das tantas facetas da arte contemporânea, ausência de autonomia na própria obra de arte.

O Cabaret da Pintura da argentina Alejandra Seeber (1969) e *La Mer de Cabelo* (1967) foram as instalações mais difíceis da mostra, no sentido mais exato do termo. Os pedaços de madeiras e ossos enterrados na areia, junto ao cheiro estranho de temperos e manchas vermelhas da instalação de Cabelo, provocaram uma aversão intencional ao mesmo tempo em que a trilha sonora suave de Claude Debussy tornava aquele ambiente fictício. Não por acaso, a imagem insólita de sujeira na areia remete às belas praias do país repletas de lixo ao pôr do sol.

Ao sair do corredor de telas a óleo de Alejandra Seeber era fácil proferir a frase: “ – mas que absurdo!”, e então surgiu a dúvida: o que era aquilo afinal? Uma paródia, uma encenação? Pesquisando a produção da artista, desconhecida por aqui, pode-se perceber que há uma proposição artística forte em seu trabalho. Um modo de pintar que ainda não foi facilmente aceito, pois parece mal feito, mal acabado e ao mesmo tempo revela ser proposital. Quem sabe até contraditoriamente planejados em seus exercícios de Roscharch. As suas esculturas de cerâmica feitas com apropriações, que não estavam expostas na bienal, são totalmente surrealistas, embora não sejam datadas do século passado. Há algo na produção de Alejandra Seeber que merece ser descoberto e ser absorvido sem pressa.

Os dois vídeos de animação *Lucía* e *Luis* (2007) executados em *stopmotion* com muito primor pelos chilenos Nilles Atallah (1978), Joaquin Cociña (1980) e Cristóbal León (1980), passaram sensações ambíguas nos espectadores, pois ao mesmo tempo em que as imagens eram dinâmicas e atrativas, a locução infantil e ao mesmo tempo soturna remetia àquelas histórias para assustar as crianças a não entrarem sozinhas em florestas. *Lucía* e *Luis*⁸ (imagem 02) constroem e destroem um relacionamento impossível da infância hora alegre, hora amedrontada. Apresentar estes vídeos dentro de uma casa, uma das poucas construções fechadas existentes nos armazéns, mostrou uma coerência entre museografia e produção artística, assim como colocar logo na entrada do galpão A3 a mesa com sua própria duna de farinha utilizada para a *performance* *Complexo de Alemão* (2002/2010), de Márcia X. (1959-2005) e Ricardo Ventura (1962), promoveu o questionamento de forma explícita dos vícios camuflados socialmente.

8 Cada vídeo possui em torno de 3'49" e foram projetados em sistema de *looping*.

A escolha da areia foi pertinente para criar o desconforto no caminhar de salto, no tropeçar na duna, em subir e descer, cortar o ‘caminho’ e não chegar a lugar algum. Lima queria causar a sensação de instabilidade física, seguida da instabilidade conceitual. Os trabalhos expostos não foram de fácil assimilação visual e estética; não havia uma fórmula pronta ou enigmas de solução instantânea. A resposta da charada não estava lá, mas as perguntas, sim.

Muitos artistas e alguns teóricos de Porto Alegre criticaram as invasões de territórios entre as obras como sendo algo negativo. Os espelhos peludos⁹ de Nina Lola Bachhuber (1971) ficaram inundados visualmente pela areia; o ruído das ondas na arrebentação do vídeo 1716 (7’12”, 2008) de Marcellvs L. (1980) ficou constantemente atrapalhando a delicadeza do tilintar dos copos no vídeo *Cair em si* (2002) de Márcia X.¹⁰ (imagem 03); o vento não permitiu uma aproximação aos *Parasitos urbanos* de Esparza e o excesso de areia, calor e sol camuflou os *Chuueiros Sonoros* (2008) de Romano (1969), que ao girar suas torneiras causavam sustos nos “banhistas vestidos”. Assim é com a arte que não está nos museus. A arte que está dentro de casa, convivendo ao lado de objetos funcionais: lustres, cadeiras e equipamentos de som, trocados conforme as novidades da indústria. O som da TV se confunde com o do micro-ondas, do chuveiro, do telefone e de toda a profusão estranha de ruídos da rua. Os artistas convidados para a mostra aceitaram que suas produções estivessem inseridas nessa condição de caos metafórico.

Ficou perceptível que a curadoria de Laura Lima atingiu o propósito do projeto curatorial da bienal de apresentar o processo de criação de cada artista, e acabou indo além, apresentou os próprios artistas em processo. Em processo de ruptura, de estagnação, de entendimento, de incompreensão, ou seja, apresentou o quanto a arte é muito mais complexa do que se pode supor e do quanto cada um de nós está preso a convenções e muitas vezes a critérios rígidos de julgamento. A curadoria dessa exposição funcionou como um choque desviado, centrado não apenas neste ou naquele artista, mas a exposição em seu conjunto teve o poder de causar impacto. As bienais podem e devem ser o lugar para provocações e questionamentos, apresentando caminhos desconhecidos. Não que seja uma regra, afinal em 1895, quando elas começaram em Veneza, o projeto era mostrar a arte que vinha de outros países, apresentando a produção de outras culturas. Evidentemente que com o passar do tempo outras questões foram sendo agregadas ao projeto bienal.

Se a areia movediça presente nas tardes televisivas foi sinônima de um terror assustador para as crianças, a areia da praia, ao contrário, sempre foi capaz de trazer muitas alegrias na forma de castelos, cidades ou bichos, mesmo que desaparecessem no dia seguinte. A arte contemporânea possui essa característica movediça, pode chocar e ao mesmo tempo divertir, tornando-se muitas vezes confusa e contraditória. A curadoria da mostra *Absurda* funcionou como um exercício do que pode ser pensado em termos de exposições de arte contemporâ-

⁹ A escultura sem título formada por uma estrutura de metal e forrada com espelhos e couro bovino foi produzida pela artista alemã Nina Lola Bachhuber em 2009.

¹⁰ Filmado pelo artista Miguel Pachá. Informação disponível em: www.marciax.art.br/mxObras.asp?sMenu=2&sTipo=2. Acesso em: 21 nov 2010.

nea, ou seja, curadorias construídas sobre a ausência de permanência ou solidez. Se a arte vem promovendo rupturas, seria incompreensível que as curadorias ficassem estagnadas, fechando-se em modelos aprovados. Cabe também a curadoria e não apenas aos artistas impregnar de areia os espaços expositivos.

Referências bibliográficas:

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

LIMA, Laura. Entrevista à Radiovisual. *7ª Bienal do Mercosul*.

Disponível em: www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/pt-br/radiovisual.

Acesso em: 20 jul 2010.



Margem (2009)

Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com
Débora Bolsoni

7ª Bienal do Mercosul – Mostra Absurdo,
Armazém A3



Lucía (2007)
Nilles Atallah, Cristóbal León e Joaquín Cociña,
Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com

7ª Bienal do Mercosul – Mostra Absurdo, Armazém A3



***Cair em Si* (2002)**
Márcia X.

1716 (2008).
Marcellvs L.
Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com

7ª Bienal do Mercosul – Mostra Absurdo, Armazém A3