

Revista do Mestrado em Artes Visuais da
Faculdade Santa Marcelina



marcelina ano I nº 1 2008

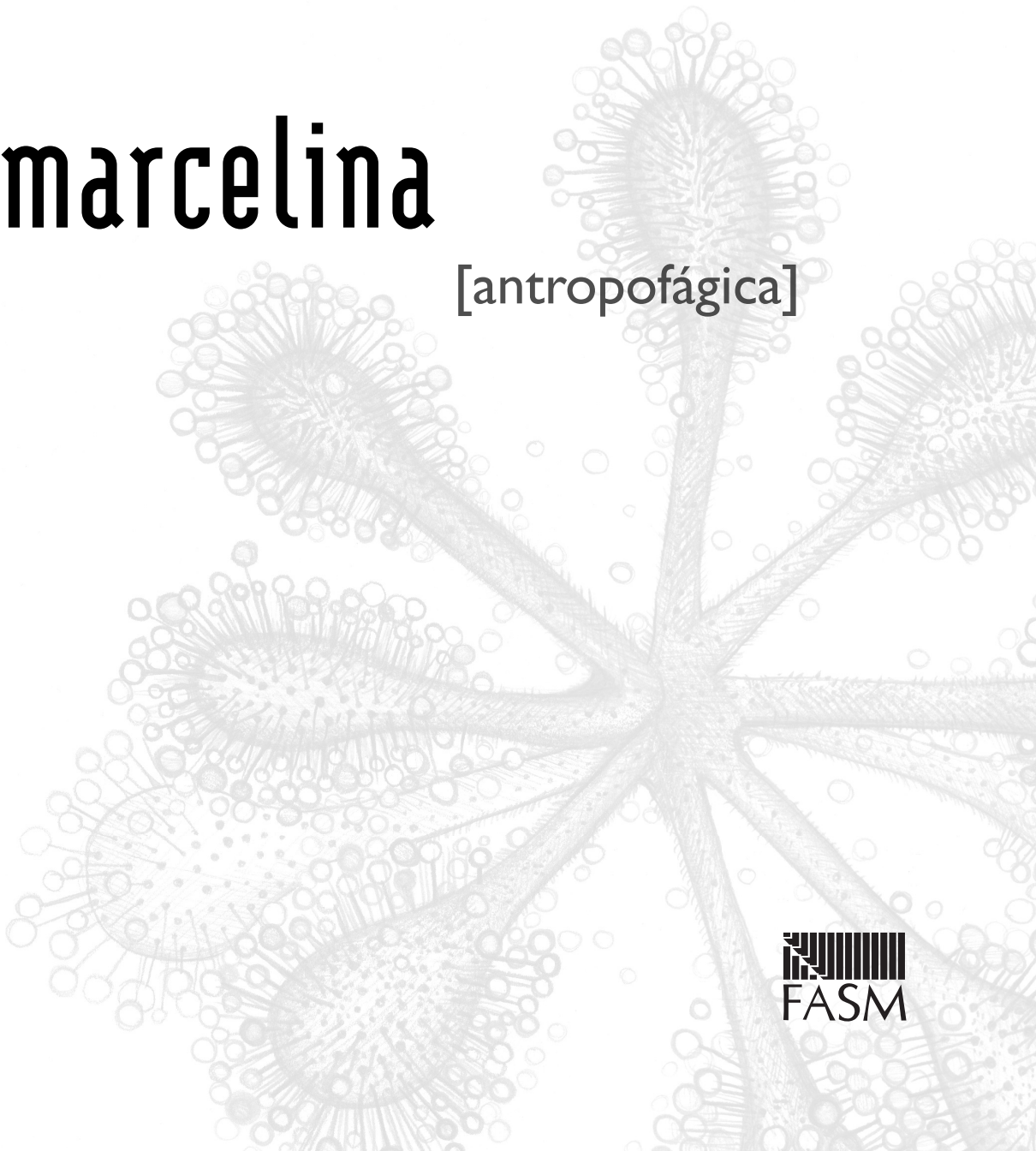
[antropofágica]

Revista do Mestrado em Artes Visuais da
Faculdade Santa Marcelina

ano 1 nº1 2008

marcelina

[antropofágica]




FASM

© 2008 Faculdade Santa Marcelina – Unidade Perdizes

Coordenação do projeto e edição

MARIA APARECIDA BENTO
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

Conselho editorial

CHRISTINE MELLO (FASM)
DAWN ADES (UNIVERSITY OF ESSEX-UK)
ESTHER HAMBURGER (ECA-USP)
LISETTE LAGNADO (FASM)
LUIZ CAMILLO OSÓRIO (UNIRIO/PUC-RJ)
RICARDO BASBAUM (UERJ)
SANDRA REY (INSTITUTO DE ARTE/UFRGS)
SHIRLEY PAES LEME (FASM)

Produção editorial

JOÃO FELIPE DE FREITAS TAVARES

Preparação e revisão de textos

ANA MARIA BARBOSA

Versão para o inglês

JOHN NORMAN

Projeto gráfico

ISABELLA PERROTTA - HYBRIS DESIGN

Editoração eletrônica

EDITORA DESATINO LTDA.

Impressão e acabamento

GRÁFICA VIDA & CONSCIÊNCIA LTDA.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Fasm–Perdizes. Biblioteca 'Ir. Sophia Marchetti')

MARCELINA. Revista do Mestrado em Artes Visuais
da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008). – São Paulo: Fasm, 2008
Semestral
ISSN 1983-2842
1. Artes Visuais – Periódicos. I. Faculdade Santa Marcelina

CDU-7(05)

marcelina é uma publicação da Fasm. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores.

Faculdade Santa Marcelina
Rua Dr. Emílio Ribas, 89 – São Paulo/SP – tel: (11) 3824-5800
www.fasm.edu.br

Sumário

Apresentação	5
DOSSIÊ ANTROPOFÁGICO	
As tarefas do curador / <i>The curator's tasks</i> <i>Lisette Lagnado</i>	8
Bienal 1998: princípios e processos / <i>The 1998 Bienal: principles and processes</i> <i>Paulo Herkenhoff</i>	20
Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff / <i>Ten years later: a debate with Paulo Herkenhoff</i> <i>Maria Helena Carvalhaes</i>	37
O Curador Carioca / <i>The Carioca Curator</i> <i>Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa</i>	42
Imagem digital como memória / <i>The digital image as memory</i> <i>Christine Mello</i>	53
Na procura de um fim sem fim / <i>In search of an endless end</i> <i>Luisa Duarte</i>	66
Critérios para publicação	72
CADERNO DO ARTISTA	
<i>Adriana Varejão</i>	73

Apresentação

É com felicidade que apresentamos *marcelina* – revista do Mestrado em Artes Visuais. *marcelina* é o resultado de um árduo trabalho que desde 2003, com a proposta apresentada à Capes para a implantação do curso, desenvolve ensino e pesquisa.

Caracterizada como um centro de formação de criadores com seus diferentes cursos voltados para a educação de músicos, estilistas, artistas plásticos, professores de artes, a Faculdade Santa Marcelina oferece ensino altamente qualificado em artes visuais há mais de cinquenta anos, contando com professores com experiência artística, e nas áreas da crítica e história da arte associada à especificidade da vida universitária. Durante todo esse tempo, os cursos da área de artes visuais acompanharam o debate sobre a busca da qualidade de ensino e rupturas que modificaram a concepção da arte no mundo moderno e contemporâneo. Sempre proporcionando subsídios para que o jovem artista em formação possa realizar seu trabalho aliado à reflexão sobre as questões teóricas que acompanham a produção atual.

Tal premissa é fundamentada pelo desejo de contribuir para a renovação da sociedade com atenção aos sinais dos tempos, conforme os ensinamentos do fundador da nossa Congregação das Irmãs Marcellinas, Beato Luigi Biraghi.

Às vésperas de completar oitenta anos de atuação no ensino superior, vimos a consolidação do Mestrado em nossa instituição com a publicação de *marcelina*. Símbolo do desenvolvimento para a pesquisa com densidade, reforçando a vocação de nossa instituição para uma educação plena do indivíduo, não só como participante de um processo de transmissão de informações, mas, principalmente, como um importante agente na produção de conhecimento novo.

Irmã Ângela Rivero
Diretora

Agradecimentos

JOSÉ ROBERTO FREIRE
ALCINO LEITE NETO
PAULO ROBERTO SANTI
ADRIANA VAREJÃO

Apoio

REVISTA *TROPICO*
www.uol.com.br/tropico

[dossiê]

As tarefas do curador*

The curator's tasks

Lisette Lagnado**

Resumo: Dez anos depois da Bienal da Antropofagia (1998) de Paulo Herkenhoff, a prática curatorial ganhou impulso. O que assemelha a tarefa do curador ao exercício da crítica? Há de ser avaliado se sua formação deve passar por estudos da mesma natureza – história da arte e filosofia. E o que aconteceu com o pesquisador, quase *invisível*, diante da atuação mais afirmativa de um agente de caráter *coletivo*? Pergunta-se se os critérios para julgar a qualidade de uma exposição são da mesma família que os critérios de juízo estético e qual a posição da modernidade brasileira dentro de um debate herdeiro do pensamento contra a reificação do espetáculo.

Abstract: Ten years after Paulo Herkenhoff's Bienal of Antropofagia (1998), the curatorial practice is empowered. What makes the curator's task like that of the art critic? It must be considered whether the curator's training should involve studies of the same nature – art history and philosophy. And what has happened with the almost invisible researcher, in light of the more affirmative activities of an agent of a collective character? The question is raised whether the criteria for judging the quality of an exhibition are of the same family as the criteria of aesthetic judgment, and what the position of Brazilian modernity should be in the context of a debate informed by the thought running counter to the reification of the spectacle.

Palavras-chaves: antropofagia; arte contemporânea; Bienal de São Paulo; crítica; curadoria; expografia; sociedade do espetáculo.

Key words: antropofagia; contemporary art; Bienal de São Paulo; art criticism; curatorship; exhibition display; society of the spectacle.

* A palestra apresentada no dia 12 de março de 2008 foi resumida para ser realizada em trinta minutos. A presente versão é integral. Dedico esta reflexão a minha irmã Grace, por sua escuta sem fim. Publicado em 22/4/2008 na *Trópico*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2974,1.shl>>. Acesso em: 12/maio/2008.

** Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e doutora em Filosofia pela USP. Crítica de arte e professora do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, integra o Conselho Consultivo de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o 2nd Annual Deutsche Bank Urban Age Award Jury São Paulo. Também é editora de *Trópico* e da seção “Em obras” dessa revista. Foi curadora da 27^a Bienal de São Paulo e coordenadora do Arquivo Hélio Oiticica (Projeto HO e Instituto Itaú Cultural). Publicou *Leonilson – São tantas as verdades* (DBA), entre outros livros.

Com o I Seminário Semestral de Curadoria, o mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina lança um programa de encontros, reunindo alunos de graduação e do mestrado, professores e colegas, para deslocar a figura do curador do lugar-comum no intelectualismo local. O objetivo desse programa, que abordará outros temas em agosto, propõe interrogar a penetração do curador na esfera da crítica de arte e no mundo das relações de trabalho.

Inaugurar com o crítico de arte Paulo Herkenhoff, cuja conferência deverá apresentar sua revisão da 24ª Bienal de São Paulo (1998-2008), corresponde à escolha de um curador que deu um tônus brasileiro a uma bienal internacional. Estamos há dez anos daquela Bienal – e, no meu entender, a melhor homenagem ainda é a escuta de um outro que se esclarece enquanto fala em voz alta.

I - As tarefas do curador

a) Formação filosófica da crítica de arte

A tarefa (interpretativa) da psicanálise se ampara melhor na estrutura da linguagem do que a expressão da crítica: ao escutar o analisando, o analista depreende suas ferramentas teóricas que, de maneira direta ou indireta, o remetem a uma teoria essencialmente formulada por Freud (1856-1939) no advento do século 20. Mas o que se ouve em contato com artistas? Haveria uma grade de signos que salta para a frente e que o crítico possa capturar?

Charles Baudelaire (1821-1867) e Clement Greenberg (1909-1994) são os cânones. O primeiro é essencialmente um poeta. Dele não se retira um *método*, a não ser a regra imprecisa da paixão. Já na outra ponta, Greenberg, cujo passado como crítico literário deixou sinais fracos, se baseou no esforço de Kant de elevar a filosofia ao estatuto de ciência, para cunhar sua definição da crítica e do moderno: *criticar do interior e estabelecer limites*.

O estofo filosófico traz condições de formular perguntas que questionam o poder da arte, seu direito, sua autonomia, as tendências, a técnica e a qualidade – parece impensável se dizer *crítico* sem o domínio de conceitos básicos enunciados por Walter Benjamin (1892-1940). Afinal, a dicotomia entre *forma* e *conteúdo* não está superada em Greenberg, mas foi lindamente elaborada em Benjamin em *O autor como produtor*, de 1934. A má consciência dos atuais escritos que separam a ética da estética é resultado de uma falha estrutural na circulação das idéias.

O filósofo sorri quando um texto (curatorial, de arte) traz, em epígrafe ou ao longo de sua argumentação, um autor emprestado dos textos filosóficos, desconfiado da falta de justeza na apropriação dos conceitos. É praxe, na vida acadêmica, porém não em catálogos de exposições, que citações de Platão (427-347 a.C.) ou de Gilles Deleuze (1925-1995) paguem seu salvo-conduto antes de ser transplantadas *fora de lugar*. Em contrapartida, o curador também sorri quando o arcabouço filosófico,

tecnicamente competente, arranha as questões artísticas, sem alcançar o seu âmago. Se não fizer apenas prosa (descrições simples do que qualquer um é capaz de ver), o curador pode reunir perspectiva histórica e crítica (que andam juntas). Mas seu desafio passa primeiro pela lente da pesquisa e da observação *in loco* da produção – uma experiência diferente da erudição livresca.

Há certamente aqui dois *lances* e, pelo menos, dois mundos. A questão é saber se conversam e se o encontro produz algo que não seja da ordem do diletantismo. Em meio a uma profusão de palestras e mesas-redondas, como orientar pesquisadores com o desejo de organizar exposições e coleções?

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.¹

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 em si mesma.

É fácil e simplista juntar obras por meio de uma seqüência cronológica, por exemplo. Mesmo que a seleção dos artistas faça jus aos manuais de história da arte, uma mostra de natureza panorâmica é insuficiente para configurar uma reflexão curatorial. Nesse sentido, a curadoria, embora sendo um espaço crítico, se distingue da crítica do dia-a-dia por determinar ênfases seletivas, sem menosprezar o fato de que exclusões fazem parte da construção de um paradigma.

Ainda que seja recomendável uma formação que contemple disciplinas da filosofia da arte, cada crítico constrói seus filtros aptos a depurar as avalanches de informação, seu próprio aparelho de significados. O *checklist* da exposição muda se a visada se faz por meio da teoria estética de Artaud (1896-1948) ou da de Adorno (1903-1969), e cada um destes representa uma escolha.

Recentes passos críticos no Brasil recebem a *estética relacional* de Nicolas Bourriaud, enquanto Benjamin Buchloh, premiado no ano passado em Veneza pelo conjunto de sua obra crítica, permanece um pensador *obsuro*. A atividade curatorial é uma disciplina que depende de uma intenção crítica, de um projeto. O pouco que se sabe aqui consiste em repetir que a Documenta de Kassel instaurou mundialmente o fenômeno de uma autoria curatorial tão importante quanto a própria mostra.² Afora

¹ Remeto à minha palestra para a mesa-redonda “O exercício da crítica – os parâmetros e a ética da crítica” (“I am still alive – II”), Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 29 de outubro de 2002.

² Mostra concebida pela primeira vez em 1955 com o intuito de recuperar a imagem ferida da Alemanha no pós-guerra, a Documenta de Kassel, também chamada de Museu dos 100 Dias, vem ocorrendo a cada cinco anos, desde 1972. Nesse caso, o curador recebe a designação de *diretor artístico*, uma diferença que não poderemos desenvolver no presente artigo. Entre as edições referenciais, mencionamos Harald Szeemann (1972), Catherine David (1997) e Okwui Enwezor (2002).

isso, quem assume a responsabilidade que está contribuindo nas formas de engajamento diante de diferentes linhas críticas em circulação?

Quando Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss basearam sua exposição *L'Informe – Mode d'Emploi* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1996) nos escritos de Georges Bataille (1897-1962), a hegemonia de Greenberg levou um golpe inteligente. Não pelo fato de que os dois autores estivessem questionando o *informe*, até porque ambos acabaram propondo uma classificação;³ mas creio que foi uma exposição que optou por uma qualidade curatorial, um estatuto independente da estética, com um objetivo claro: desassociar o *informe* (Bataille) da *abjeção* (Julia Kristeva). O tom provocativo costuma permear as declarações dos curadores, dos mais acadêmicos⁴ aos mais céticos (Viktor Misiano), passando por Jens Hoffmann, notável por suas provocações, como a 6ª Bienal do Caribe (com Maurizio Cattelan, 1999) e *Me, Myself and I* (Vancouver Art Gallery, 2006).⁵

Entretanto, como dizer, com o cuidado exigido pelas regras acadêmicas, diferente do jornalismo predatório, que o *esteta* não dispõe dos mecanismos de aferição? Que sua argumentação geralmente conduz para uma conclusão inócua, isto é, *indiferente* para a trajetória dos artistas? Essa falta de conexão entre o pensamento produzido em salas de aula e a experiência profissional do crítico e do curador constitui um verdadeiro problema. Seriam mundos excludentes?

Robert Storr, professor da Yale School of Art, depois de praticamente uma década nos departamentos de curadoria do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), jogou-se na arena quando aceitou o convite de pensar a Biennial de Veneza de 2007. Em janeiro e fevereiro deste ano, o leitor da revista norte-americana *Artforum* vem acompanhando os dissabores de Storr em relação às críticas que recebeu (notadamente de Jessica Morgan, Francesco Bonami e Okwui Enwezor). Nesse jogo de respostas, não se ganha: Storr usou 8.110 palavras para defender a plataforma de sua bienal e sai de cena com a reputação de "ressentido". Nas palavras de Okwui, "todo curador que tenha trabalhado em um projeto significativo como a Bienal de Veneza sabe que tratou duros pelas mãos dos críticos vêm com o território". Faz parte do "pacote".

³ A classificação proposta é: baixo materialismo, horizontalidade, pulsão, entropia. *Informe* é a forma que não se deixa domesticar e recusa toda sorte de definição. Para Krauss e Bois, o *informe não é um conceito, mas um modo operativo*.

⁴ Basicamente, estou pensando no grupo de críticos reunidos em torno da revista *October*, publicada pelo MIT Press. Seus fundadores são: Rosalind Krauss e Annette Michelson. Cabe acrescentar os editores Yve-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh.

⁵ "An Interview About the Role of Curators and the Concept of the Interpol Exhibition", in: *Men in Black, Handbook of Curatorial Practice*, ed. Christoph Tannert/Ute Tischler, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2004 (p. 56-73). O projeto Interpol, de Misiano com Jan Aman, procurou estabelecer uma troca menos hierárquica e mais democrática com os artistas, mas parece que o resultado não conseguiu diminuir a força da figura do curador. Já as curadorias de Jens Hoffmann são autorais, porém se autoproclamam *obras de um artista* – não abordaremos essa discussão no presente encontro, lembrando, contudo, que o efeito "grande tela", gerado por Sheila Leirner na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, já andava nessa direção. Para conhecer o projeto conceitual de *Me, Myself and I*, acessar o site: <<http://projects.vanartgallery.bc.ca/publications/75years/content/essay>>.

Então, não há balizas objetivas de avaliação do trabalho curatorial?

Existem e são plurais. Seria necessário enveredar pelas forças da globalização reunidas em torno da “indústria cultural” e da “sociedade do espetáculo” para encontrar uma resposta à pergunta: por que o meio acadêmico no Brasil compreende como nefasta a coexistência entre a universidade e um conhecimento permanentemente atualizado da arte, mas não afirmaria o mesmo se estivéssemos falando da descoberta de um vírus ou de uma cura? Assim como Matisse ensinava ao jovem artista que, para pintar uma rosa, é preciso olhar uma rosa antes de ver as rosas que já foram pintadas (a representação das rosas), a formação do jovem crítico e curador passa por um caminho similar: ver as obras para poder avaliá-las.

O convívio com a arte e os artistas, no seu local de trabalho e em suas intervenções públicas, é imprescindível para estabelecer um diálogo que não seja *estranho* à posição artística.⁶ Abordar o *transitório* e o *fugidio* requer, portanto, uma familiaridade com a matéria. Quem nunca viu, ao vivo, e não por reprodução, um desenho de Leonilson (1957-1993), não saberá sequer adentrar o espaço que o artista deixou em branco.

Em suma, o curador reúne um saber hermenêutico e quase clínico, porque ele afia seu olhar na prática cotidiana com artistas, mesclando visões e audições. Ele não parte de uma grade *a priori* – eis a diferença entre fazer uma curadoria temática e uma curadoria conceitual. O próprio Paulo [Herkenhoff] já havia localizado o déficit entre a filosofia e a arte no Brasil, dois campos de conhecimento que parecem se repelir um ao outro: “A arte brasileira, menos do que uma possível ‘filosofia brasileira’, também está na margem da história da arte ocidental. Essa marginalidade, resultante de descompassos da arte brasileira com a cena internacional ou de sua exclusão por ignorância e avaliação pelo meio acadêmico internacional, não é necessariamente um juízo de valor que corresponda a uma posição epistemológica crítica. Pode resultar de algumas ‘leis da história da arte’ [...]”.⁷

A Bienal da Antropofagia promoveu a releitura de Montaigne (1533-1592) à luz de Oswald de Andrade (1890-1954), a reflexão sobre canibalismo real e canibalismo cultural (metafórico), o significado de uma política da diferença, problemas de contextos, a transposição/tradução de um outro, a apropriação criativa, narrativas históricas, a inscrição do Brasil. Isto é exercício curatorial como campo prático da crítica.

Cada um desses itens abriu uma janela diferenciada no processo de canonização de Gustave Moreau, Rodin, Van Gogh, Magritte, Giacometti, Maria Martins, Roberto Matta, Tarsila, Louise

⁶ No Brasil, a questão da convivialidade já é um problema, uma vez que não há um limite claro entre espaço pessoal e público, dando, assim, uma entonação informal às relações sociais (Holanda, 2005).

⁷ Paulo Herkenhoff, “Corpo, arte e filosofia no Brasil (primeiras notas)”. Disponível em: <http://www.seminariosmvr.org.br/textos/txt_paulo.pdf>. Acesso em: 20/jun./2008.

Bourgeois, Jeff Wall, Bruce Nauman e Sigmar Polke – para citar apenas a golfada de ar que tomou conta do pavilhão que Ciccilo Matarazzo (1898-1977) inventou para ingressarmos na modernidade. A Bienal de São Paulo é a única mostra regular que coloca os jovens artistas em diapásão com os malucos de diversas regiões do mundo.

b) Mínimas normas

O curador respira por mil engrenagens de uma rede complexa de colaborações, que dependem do engajamento de outros profissionais: desde assistentes que fazem pesquisas, passando por diversas instâncias de produtores, arquitetos, montadores, editores, revisores, tradutores, educadores, monitores, profissionais de marketing, imprensa, entre outros. Seu cotidiano o obriga a acompanhar a programação de museus, centros culturais, fundações, galerias e espaços alternativos. Dado esse conjunto de características, talvez possamos desenhar princípios, dispositivos e tarefas para uma vocação curatorial com um discurso político. Assim, sugiro que, aos poucos, um programa de pós-graduação em artes visuais possa agregar interesses derivados da antropologia, da história e da política.

Trata-se de encontrar uma medida de regulamentação – pluralista e criativa – para uma prática capenga de sua inerente elaboração teórica. A incompreensão dos fundamentos que compõem esse ofício, ignorando que ele requer um saber próprio e complexo, permite que justaposições frouxas se configurem como *curadoria*. É escandaloso reduzir seu enorme conhecimento da arte ao do papel do animador cultural. Se for assim, que se inicie o boicote à visita aos grandes museus, como a Tate Modern!

No Brasil, a recente demanda por curadores independentes (i.e., sem vínculo fixo com uma instituição) alcançou um nível epidêmico desproporcional à realidade das coleções dos museus em atividade, do ensino da arte, das políticas culturais, entre outros fatores discrepantes. E, com isso, o pesquisador de arte foi sendo eclipsado diante do surgimento, a partir dos anos 1980, de um tipo de autoridade que não deixa de ser um especialista em busca de uma organização simbólica das manifestações artísticas. A inexistência de uma sistematização de estudos curatoriais abriu caminho para o autodidatismo. O termo, entretanto, é incorreto, visto que a formação na graduação acaba exercendo uma influência no desenvolvimento da carreira. Até o presente momento, verifica-se que os cursos de jornalismo, filosofia e cinema são os principais responsáveis por formar a maioria dos críticos (e curadores).

Observa-se uma diferença brutal com a Europa e os Estados Unidos. Devido à grandeza de suas coleções públicas, privilegiam a formação do historiador da arte, o que não ocorre no sistema educativo brasileiro. Uma pesquisa recente revela, contudo, que os jovens curadores britânicos e norte-americanos têm migrado para cursos de gestão empresarial (cf. Wu, 2006). *Os estudos curatoriais* (tradução do termo anglo-saxão *curatorial studies*), consolidados em paralelo com o processo mundial de privatização da cultura, estão inseridos no cinzento contexto das leis de mercado.

O esforço intelectual de refutar tendências hegemônicas exige uma compreensão contínua do estado da arte: evitar a lista de *suspeitos* (os nomes de sempre), privilegiar atitudes experimentais que o mercado despreza (embora sabendo que esse mercado depois se apropria das pesquisas dos curadores) e ter um olhar atento para culturas periféricas, marginalizadas. É chamada de *curadoria* a exposição que rompe com o marasmo e o *déjà-vu*, que propõe uma reorganização do mundo das imagens.

Além de constantes atualizações, o curador tem a tarefa de confrontar as narrativas dos principais movimentos estabelecidos como padrões hegemônicos. Com isso, chamo a atenção para modelos de historicizar transmitidos, como se as vanguardas não pudessem ter tido outro palco que o da Europa e dos Estados Unidos. Na Rússia e no Leste Europeu, o mercado de arte começa a se estabelecer depois do esfacelamento da URSS, e já estão organizadas redes de resistência à penetração da ideologia liberal, trabalho que vai além da demonização do mercado.

Decerto, os tempos neoliberais continuam merecendo um pensador como Fredric Jameson. Decerto também o mercado é um *a priori* negativo para aqueles que não querem ser confundidos com produtos de massa. Entretanto, fenômenos de massa pedem análises diferenciadas por seus públicos: enquanto um mercado anda claramente junto com o círculo dos decoradores (coleções de cunho mais privado e local), outro se legitima em nível institucional (coleções públicas, sobretudo internacionais, ou corporativas, que adquirem o estatuto de fundações).

Uma proposição como a do *curador-artista* é o discurso somente possível onde a cultura já conquistou o estatuto de capital simbólico. Mal temos clareza dos diferentes modos de olhar, analisar e interpretar. Mal decidimos quando o termo *arte* faz sentido entre nós se acreditamos no acervo de normas que qualificam uma *coisa* de *objeto* e um *objeto* de *obra*. Mal temos certeza da duração dos valores exaltados. Mal aprendemos de Jacques Rancière que o dissenso é a comunidade forte.

É nesse sentido que a tarefa do curador não é dissociada de uma atitude crítica. E, para que se faça crítica, a pesquisa se impõe como primeira condição de um processo de aquisição e destruição de saberes e verdades. Partidos curatoriais precisam ser discutidos e fomentar publicações. Em qualquer ramo do saber que se apóia sobre princípios da experiência só uma eticidade definirá limites às diferentes maneiras de fazer. Transmitir esses princípios no período preparatório ao ingresso no campo do trabalho, quando o mundo globalizado conspira para a desmedida do sucesso individual, é uma missão ainda a ser sonhada.

II - Antropofagia: teoria poética

a) Graus de modernidade

Como se sabe, a 24ª Bienal foi organizada como *conceito de estratégia cultural*, a partir do "Manifesto antropófago" de Oswald de Andrade (1928). A sessão de hoje consiste em rever quais foram

os objetivos que acompanhavam sua implantação e avaliar os efeitos gerados na escrita teórica sobre o Brasil. O que torna essa curadoria exemplar, a ponto de examinarmos suas origens e estruturas? Em que medida a 24ª Bienal pode servir de matriz para quem pretende atuar como curador? Quais as contribuições (polêmicas, na maioria dos casos) trazidas por Paulo Herkenhoff, que permitem um solo comum e incomum apto a confrontar obras heterogêneas?

Os empréstimos de cerca de cem museus nacionais e internacionais fornecem, de saída, a fibra de um curador de bienal: angariar o apoio de serviços culturais de governos, fundações, consulados e secretarias internacionais, gestores de verbas destinadas à difusão da arte além das fronteiras.⁸ A *mediação* é uma palavra corriqueira para qualificar uma tarefa não intelectual do curador. Embora seja às vezes empregada com conotações perversas, ela é admitida entre a classe de profissionais que reconhecem a necessidade de uma habilidade de negociação – espécie de diplomacia no despacho diário de idéias e trocas entre instâncias produtivas de múltiplas naturezas. Sendo assim, há curadores que entendem que podem assumir o papel de *agente*, entre o desejo do artista e a vontade da instituição, entre um projeto de exposição e o visitante, sendo responsáveis pelos conteúdos transmitidos à área educativa.⁹

Pensar em método *curatorial* nos leva a considerar os diversos graus de modernidade do Brasil e sua recepção crítica, recepção esta tradicionalmente refratária a uma relação com as correntes européias – amplamente justificada por um passado colonizado. Já é uma tomada de posição iniciar com a tese de Benedito Nunes em seu pequeno-grande ensaio intitulado *Oswald canibal* (1979):

Esconjurando previamente as sugestões homicidas do tema antropofágico, procuraremos, num espírito de diálogo, tão vegetariano quanto universitário, explicar por que *não nos parece* [grifo nosso] que o antropófago brasileiro [ele está se referindo a Oswald] tenha copiado os canibais europeus com os quais confraternizou, no ciclo das relações do nosso Modernismo com as correntes de vanguarda das duas primeiras décadas do século XX. [...] [A] vanguarda intelectual do Modernismo brasileiro [...] nunca perdeu contacto com as correntes vanguardistas européias do primeiro quarto do século XX. [...] Mário e Oswald de Andrade jamais deixaram de acompanhar a marcha da revolução artística mundial. (p. 13-14 e p. 20)¹⁰

⁸ Não confundir com o que se chama de *trânsito internacional*, que significa uma passagem anterior pelas instituições mantenedoras do circuito da arte – nada que um cartão de visita não resolva, quando o curador se encontra na sede da Fundação Japão, em Tóquio, por exemplo. A questão dos financiamentos oficiais continua constituindo uma forma transversal de *Representação Nacional*, porém a Bienal de São Paulo, mesmo tendo dado um passo adiante da Bienal de Veneza nessa questão (na 27ª edição, em 2006), ainda não pode abrir mão desses recursos. Para um debate mais avançado dessas questões, sugiro a leitura de: *Citizens and subjects: The Netherlands, for example*.

⁹ A *negociação* entre artista e instituição é um ponto sobre o qual curadores poderiam discorrer casos a fio. Entretanto, o regime ético determina que o curador deve manter em sigilo as discordâncias internas, razão pela qual a imprensa não é convidada a opinar e certos artistas vêem o curador como um *adversário*.

¹⁰ Sobre a importância de Montaigne nesse episódio, recomendo o texto “Tupi or not Tupi, that is the question”, de Jean-François Chougnat (Herkenhoff e Pedrosa, 1998, p. 86-101). A seção “Albert Eckhout e séculos XVI-XVIII” ficou sob a curadoria de Ana Maria Belluzzo e Chougnat.

Nesse sentido, os antecedentes existem e não deveriam configurar uma culpa, tão-somente um *reper-tório comum a todos* – de Montaigne com “Des Cannibales”¹¹ a um Voltaire (1694-1778) enfurecido com a civilização, de Freud com *Totem e tabu* (1913) ao *Manifeste Canibale* (1920), de Francis Picabia (1879-1953), entre muitas outras referências, sobretudo do Dadá e do Surrealismo –, porém não diminuem a originalidade do projeto de Oswald.

As linhas de Benedito Nunes ainda repercutem na auto-estima de quem pensa e cria no Brasil, ou seja: quando se pertence ao mundo *novo*, a construção de uma história autônoma (da literatura, no caso) passa pela provação da imunidade às fontes externas (ditas espúrias ou impuras) como teste de validade. Mais difícil do que se livrar de uma historicidade é vivê-la. O termo *antropofagia* não aparece, por exemplo, nos escritos de Gerardo Mosquera sobre a formação cultural de Cuba.¹² A seleção de palavras pelas quais opta para abordar o tema da identidade cubana passa por uma *mixagem etnogenética*. No entanto, será o processo dialético a diferença residual entre a força histórica da *antropofagia* e a palavra mais moderna *hibridização*?

Em antropofagia, entende-se uma luta entre o local e o elemento estrangeiro – que o aparelho digestivo literalmente faz com os alimentos. Ora, em hibridização, ouve-se *colagem*, e Mosquera logo evoca o *ajjaco* (cozido de carnes com uma variedade de produtos da terra, da banana ao inhame, entre outros), “nem tudo é síntese”: “sempre restam ossos, tubérculos e grãos que não se fundem, ainda que acrescentem sua substância ao caldo” (p. 4). “Refiro-me”, diz Mosquera, “à conservação de elementos culturais autônomos, por exemplo, os complexos religioso-culturais afro-americanos no Brasil, Cuba, Haiti, Trinidad e outros países. A América Latina, porém, não é comida de prato único” (idem). Deve ser gostoso, afinal, comer feijoada e beber Coca-Cola. É neste ponto, me parece, o significativo *twist* do projeto da 24ª Bienal: fazer uma plataforma a partir do legado de um país considerado *periférico* e que, sem deslizar no nacionalismo, aspira a um estado de maioridade cultural e de inversão das leituras interpretativas.

Há uma diferença abissal com a bienal anterior que, em 1996, requentou o tema da *desmaterialização da arte*, expressão cunhada pela crítica norte-americana Lucy Lippard (1967) para compreender o período entre 1966 e 1972. Herkenhoff lançou para o mundo sua *devoção* às riquezas e contradições da história cultural do Brasil – gesto curatorial que tampouco admite comparações com a Documenta 11, ocorrida em 2002, de Okwui Enwezor.

Mesmo sabendo que uma mostra dessa escala não escapa às ressalvas, olhando para sua fortuna crítica, a memória residual da Bienal da Antropofagia é tão rala aqui (e seu pressuposto era a *densidade*!)

¹¹ Texto extraído de *Os ensaios – Livro I*, cap. 31 (Montaigne, 2002). Primeira edição francesa é de 1580.

¹² Vários textos poderiam ser citados, porém remeto ao ensaio intitulado *Cozido e cru* (Mosquera, 1996).

quanto é farta lá fora. Há de ser feito um ajuste entre os conceitos de *canibalismo cultural* e o de *apropriação*. Para Herkenhoff, a devoração do *outro*, compreendido como influências européias, legitima a *apropriação* como *modus operandi*. Mosquera aventa um paralelismo entre a “neurose do ‘Eu latino-americano’ e a retórica pós-moderna por meio do recurso ao *fragmento*, como possibilidade de superação da questão identitária, com a seguinte ressalva: “Desde que nos vejamos mais na justaposição e menos na fórmula da mestiçagem como hibridismo cultural harmônico” (1996, p. 7).

No seu papel de crítico, Herkenhoff dispensou a querela entre as versões sem fim do que é moderno e pós-moderno – não a dispensou totalmente, mas a traduziu no “monolingüismo do Outro” (Derrida, 1996)¹³–, e deu outra tônica a um trauma etnográfico.

b) *Display* da exposição

Como verter um manifesto, que determina a devoração do estrangeiro, em uma megaexposição? O passo seguinte é traduzir esta idéia para o arquiteto responsável pelo projeto expográfico.¹⁴ Sempre são reunidas as fichas técnicas, contendo material descritivo de modo a preservar a integridade de cada obra. Não sendo um conservador de museu nem um produtor de exposições, o curador nos *guia* pelas imbricações de seu projeto. Até mesmo museus com coleções de obras clássicas deixaram de obedecer a critérios cronológicos ou de gêneros, intrínsecos à técnica artística, e abordam, preferencialmente, visões, concepções ou intuições de um mundo que pode ser outro.

O *display* da 24ª Bienal foi articulado de modo a ativar o conceito de antropofagia. E um dos gestos mais recorrentes, inclusive no projeto editorial, consistia em criar áreas de *contaminação*. No livro do núcleo histórico (Herkenhoff e Pedrosa, 1998, p. 415), o quadro de 1955 de Francis Bacon (1909-1992), *Figura sentada* (O Cardeal), aparece junto com um registro das *T. E. (trouxas ensangüentadas)*, de Artur Barrio (1969). São Paulo se escandaliza com a aproximação, no mesmo recinto expositivo. Monteiro Lobato está vivo.

Entretanto, um fato recente me chamou a atenção. Quase dez anos depois, quando Roger Buerger, diretor artístico da Documenta 12, entrega as peças contemporâneas à convivência das feras da Antiguidade para discutir a Modernidade, nenhum crítico brasileiro manifestou desagrados tão severos quanto foi a recepção européia e, sobretudo, norte-americana. Há uma lógica nessa reverência:

¹³ “Oui, je n’ai qu’une langue, or ce n’est pas la mienne.” (p. 15) (Sim, só tenho uma língua, entretanto não é a minha.) A antinomia está colocada em duas proposições: “1. On ne parle jamais qu’une seule langue. 2. On ne parle jamais une seule langue.” (p. 21) (1. Não se fala nunca uma língua só. 2. Não se fala nunca uma só língua).

¹⁴ A arquitetura ficou a cargo de Paulo Mendes da Rocha e o projeto editorial sob a responsabilidade do curador adjunto Adriano Pedrosa.

Buerger promoveu uma discussão da reincidência de determinadas formas, no Oriente e no Ocidente, no passado e no presente. Já Herkenhoff não *usou* o *TaCaPe* de Tunga (ao lado de quadros dos séculos 16-18) para ressaltar (apenas) uma dimensão estilística.

c) Produção artística “nacional”?

É certo que o academismo continua conservador – mais uma daquelas ferozes avaliações de Hélio Oiticica (1937-1980) – e que o aprendizado selvagem carrega suas vantagens; mas, até agora, a resistência dos meios acadêmicos ao trabalho do curador contribuiu para deixar a melhor produção artística órfã de uma reflexão mais abalizada. Quem, como ele, colocou os trópicos dentro da história da arte? O esgotamento do projeto neoconcreto seria a versão tropical da *teoria negativa*? Não haveria uma grade cognitiva a ser depreendida da arte feita hoje?

Parece-me assustador que a questão do *nacional* ainda seja tema para simpósios que pretendem discutir os rumos da arte (cf. Gioia, 2007). Igualmente assustadora, na outra ponta, é a ausência dos rudimentos da cultura brasileira em jovens curadores.

Soa contraditório rechaçar a circunscrição de um debate no âmbito do *nacional* e defender uma bibliografia brasileira? Porém não é. A primeira conduz para uma formulação de uma identidade a partir da noção de *nação*; a segunda reivindica a valorização de uma autonomia intelectual – direções aparentemente similares, porém opostas.

O significado de uma Representação Nacional não é o mesmo que em 1970, quando Oiticica e Cildo Meireles participaram da mostra Information do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA). Havia, naquela época, uma necessidade de rechaçar qualquer identificação com o regime político-militar. Hoje, colocar em questão as Representações Nacionais corresponde a uma outra realidade: por exemplo, o entendimento do problema das migrações de enormes contingentes de refugiados em conflito com seus países de origem, a passagem da figura do marginal (anti-herói) para o clandestino.

Se estiver ciente de seu lugar na cadeia da comunicação, ou bem o curador escolhe um campo, onde pode inserir valores a contrapelo do consumo, ou seu trabalho é quimera. Desbravar os meandros que compõem políticas institucionais e corporativas demanda argúcia além do talento de bom leitor (Wu, 2006). Permito-me pensar que a *indústria de entretenimento* é um falso problema. No Brasil, talvez haja uma compensação por não existir uma produção tão complexa quanto a de Matthew Barney. Contudo, os críticos escrevem contra a internacionalização da arte brasileira como se ela estivesse no patamar do delírio que acompanha um Damien Hirst.

O que responder àqueles que tentam fazer de um Oiticica pós-1969 um populista? Endossar essa versão implica a desqualificação da linha que vai de Tropicália à Cosmococa (1973), reflexão em torno da imagem na cultura de massa e posição ímpar contra o audiovisual. Prefiro continuar afirmando, em encontros acadêmicos ou não, que o conceito de Crelazer deveria constar em qualquer bibliografia

acerca da *sociedade do espetáculo*. Não se trata de essencialismo; basta estudar a evolução do conceito de participador. Sim, separação entre trabalho e prazer gera vida alienada, vivida indiretamente, “dentro de uma representação”, dirá Guy Debord (1997, p. 15).

O ateliê-fábrica que Andy Warhol (1928-1987) funde em um único espaço, no início dos anos 1960, permanece uma reflexão essencial para um ideal coletivo. E o Programa Ambiental (formulado em 1966, mas iniciado em 1959) de Oiticica permite uma volta por cima da negatividade – isto é *gingar*. *Gingar* é ter a coragem de escrever “Brasil diarreia”.¹⁵ Quem não entendeu pode continuar tomando aspirina.

Referências bibliográficas:

- BRAIDOTTI, Rosi; ESCHÉ, Charles; HLAVAJOVA, Maria (Orgs.). *Citizens and subjects: The Netherlands, for example*. Critical reader. Utrecht e Zuzrique: BAK basis voor actuele kunst e JRP/Ringier, Pavilhão dos Países-Baixos na 52ª Biennale di Venezia.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. v. 1. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- _____. *Corpo, arte e filosofia no Brasil (primeiras notas)*. Disponível em: <http://www.seminariosmvr.org.br/textos/txt_paulo.pdf>. Acesso em: 20/jun./2008.
- GIOIA, Mario. Fórum em SP discute os rumos da arte atual. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 2007. Ilustrada, p. E3.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Publicado originalmente em 1936.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of Califórnia Press, 1997. Publicado originalmente em 1973.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios – Livro I*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Publicado originalmente em 1580.
- MOSQUERA, Gerardo. *Cozido e cru*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina e do Parlamento Latino Americano, 1996.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. Tradução de Paulo Cesar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

¹⁵ “Hélio Oiticica e o Programa ambiental”: projeto de pesquisa sob minha orientação, no Mestrado em Arte da Faculdade Santa Marcelina.

Bienal 1998: princípios e processos*

The 1998 Bienal: principles and processes

Paulo Herkenhoff**

Resumo: A Bienal de São Paulo teve sua inauguração em 1951 e constitui-se na exposição de arte mais contemporânea que o Brasil oferece como agenda política internacional a um público crescente. Após cumprir várias metas, a 24ª Bienal, sob a curadoria-geral de Paulo Herkenhoff, montou um Núcleo Histórico articulando questões-chave do Modernismo brasileiro, a partir do “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade (1928). Por meio de uma expografia até então inusitada, tentou se libertar do eurocentrismo e propor a discussão da cultura brasileira. A chamada “Bienal da Antropofagia” completa dez anos: 1998-2008.

Abstract: The Bienal de São Paulo was inaugurated in 1951, and became established as the most contemporary art exhibition that Brazil offers as an international political agenda to a growing public. After achieving various goals, the 24th Bienal, under the general curatorship of Paulo Herkenhoff, set up a Historical Segment that dealt with key issues of Brazilian modernism, based on Oswald de Andrade’s 1928 “Manifesto antropófago” [Anthropophagite Manifesto]. By means of an exhibition display that was novel at that time, the attempt was made to break free from Eurocentrism and propose a discussion about Brazilian culture. The so-called “Bienal of Antropofagia” is completing its 10th anniversary: 1998–2008.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; antropofagia; cultura brasileira; curadoria; expografia; contaminação.

Key words: Bienal de São Paulo; antropofagia; Brazilian culture; curatorship; exhibition display; cross-influence.

* Texto revisto e ampliado a partir da versão apresentada em auditório, no dia 12 de março de 2008, para inaugurar o programa de Seminários Semestrais em Curadoria do Mestrado em Artes Visuais, da Faculdade Santa Marcelina. A versão virtual deste artigo foi publicada na revista *Trópico*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>>. Acesso em: 19/maio/2008.

** Mestre em Jurisprudência Comparativa pela New York University, Nova York (1975). Foi diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro (2003-06); curador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova York (1999-2002); curador da 24ª Bienal de SP (1997-98); curador da Fundação Eva Klabin Rapaport (1995-97); assessor da Presidência da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (1991-93); curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985-90); e diretor Instituto Nacional de Artes Plásticas, (1983-85).

Para um curador-geral de uma Bienal de São Paulo, talvez seja tarefa impossível avaliar seu trabalho, ainda que passados dez anos. A posição de curador-geral é um privilégio duro e de uma intensidade ímpar, deixando marcas que eu talvez ainda não tenha podido superar. Não conheço experiência semelhante tão extraordinária (já demonstrei que não tenho planos de querer viver outra deste tipo...). Robert Storr, depois de ter feito a Bienal de Veneza em 2007, me escreveu perguntando quanto tempo eu havia precisado para superar o trauma. Penso em Suely Rolnik, que diz que um trauma psíquico pode levar mais de vinte anos. Uma curadoria em São Paulo ou Veneza pode valer como um trauma. O filme improvisado que Franz West fez, pondo-me desnorteado aos saltos numa tarantela maluca, é um retrato corrosivo do curador às vésperas da grande exposição. O vídeo, disse-me Franz, não seria para a Bienal e nela foi montado por Bart de Baer, não à minha revelia, mas como surpresa... O retrato corrosivo era também um gesto afetivo.

Trópico me pede um texto crítico, após dez anos da realização da 24ª Bienal. É difícil criar distância, pois significaria ter de listar fatos positivos a respeito de meu trabalho. Existe a voz corrente que persiste em proclamar a excelência da exposição e sua avaliação positiva, tanto no Brasil, mas, sobretudo, na cena internacional – um meio menos provinciano que o brasileiro. Por isso, prefiro enumerar questões curatoriais que permitam aos leitores avaliar os procedimentos sem os quais não teria sido possível realizar uma Bienal nos termos em que fiz a Antropofagia. Ainda hoje tenho a mesma paixão que tinha em 1998. Ela foi, para mim, suficiente. É por isso que, em 1999, não aceitei fazer uma segunda bienal, como era praxe em São Paulo, embora por um momento tivesse declarado o plano de trabalhar a Tropicália e os conceitos de bagunça (caos) e ordem. Também recusei o convite para me candidatar a curador da Documenta, em 2003, e para a curadoria de uma bienal na Europa e outra na Ásia.

Convidado pelo presidente da Fundação Bienal, Julio Landmann, no começo de 1997, apresentei a ele um documento no qual listava um conjunto de funções e tarefas historicamente estabelecidas na Bienal de São Paulo desde 1951. Ter a noção dessa missão e avaliar o passado em seu sentido para o presente foi fundamental para desenvolver estratégias de curadoria. Vi, por má-fé, aplicado o conceito de *blockbuster* à Bienal. As megaexposições que almejam o grande público para levantar recursos financeiros são chamadas de *blockbusters*. Em São Paulo, a contribuição das catracas é irrisória para o orçamento. A cada biênio, a curadoria sempre implicará reconhecer os objetivos da própria Bienal de São Paulo.

Portanto, ao iniciar o processo, observei que em sua trajetória a Bienal cumprira muitas funções, como:

- a) a constituição de um espaço para a apresentação panorâmica da arte do mundo, segundo o paradigma da Bienal de Veneza;
- b) o museu temporário de mostras históricas estrangeiras para suprir nossa falta de acervos;

- c) a formação do público em geral para a arte moderna;
- d) a exposição para a educação das massas;
- e) a atualização da arte brasileira com a arte internacional;
- f) a apresentação da arte brasileira aos especialistas do mundo;
- g) o confronto da arte brasileira com a arte internacional;
- h) o processo de formação do olhar do jovem artista brasileiro;
- i) o processo de iniciação profissional para futuros curadores, críticos e historiadores da arte;
- j) o funcionamento como equipamento educacional, com prioridade para a rede pública;
- k) o processo de produção editorial;
- l) a produção arquivística;
- m) o instrumento da diplomacia cultural do Brasil (item que dificultava eliminar as Representações Nacionais); e
- n) a representação simbólica da cidade de São Paulo, de sua pujança econômica, multiculturalismo e desejo de centralidade, entre outros.

Veneza, São Paulo e Kassel formam o circuito mor das grandes mostras internacionais. Todo mundo das artes quer passar uns quatro dias em Veneza de dois em dois anos (numa espécie de *dolce vita* curatorial)... Como não se pode dizer o mesmo de São Paulo, a não ser que a Bienal realmente avance nos caminhos curatoriais experimentais e audaciosos, a cidade continuará sendo tratada com menos seriedade do que Kassel e Veneza. A diplomacia político-cultural dos países europeus e Estados Unidos tem definido que os pavilhões em Veneza sejam mais prestigiosos que os das Representações Nacionais em São Paulo. Kassel mantém sua posição como uma mostra de reflexão. Isto não se cria *querendo* exposição de A, B ou C, de Richard Serra ou Anselm Kiefer.

A diferença potencialmente mais interessante entre São Paulo, Veneza e Kassel é que a Bienal de São Paulo tem uma grande cidade viva e produtiva por trás. Kassel é um pequeno burgo, e Veneza, um monumento turístico tombado. O que me dispus a fazer foi afastar São Paulo de Veneza e aproximá-la de Kassel. Isto é, desviar do modelo político de Veneza para o intelectual de Kassel. Fiz na surdina para não assustar os herdeiros de Ciccillo Matarazzo.

Em 1991-1992, eu havia assessorado a IX Documenta de Kassel na América do Sul (foram escolhidos Cildo Meireles, Jac Leirner, José Resende e Waltercio Caldas) e organizado a participação brasileira na Biennale em 1984 (Luiz Paulo Baravelli e Eduardo Sued). Em fevereiro de 1997, mal havia assumido São Paulo, fui a Veneza para as discussões de planejamento com Germano Celant da exposição daquele ano (escolhi Waltercio Caldas e Jac Leirner). O envolvimento direto com os artistas, na prática curatorial de Jan Hoet e Bart de Baere, me pareceu um modelo mais próximo de minha trajetória e, sobretudo, mais condizente com a complexidade da arte e do mundo contemporâneo do que o processo mecanicista de Veneza, com suas ilhotas descosturadas de pavilhões nacionais.

Experiência carioca e vida institucional

Sou um curador carioca. Isto me deu, desde a década de 1980, uma intensa experiência de Brasil, mais que uma visão municipal da arte. O Rio é uma cidade centrífuga. Meu trabalho na Funarte ocorreu durante um período que chamo de segunda fase da vida institucional. Trabalhei, sobretudo, com Edméa Falcão, que, ao lado da discussão da multiplicidade cultural brasileira, impôs a descentralização política. No período em que dirigi o Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap), o apoio dado à Funarte e à Bienal pôs a nu um fato: se não me falha a memória, dar 10% do orçamento da instituição federal significaria apenas 1% do orçamento da Bienal. Essa vivência me mostrou o definitivo sentido social dos recursos aplicados numa bienal.

Em 1998, não havia no Brasil muitos críticos com trânsito internacional, em especial no circuito latino-americano e nos Estados Unidos. Há mais de uma década eu vinha pacientemente dialogando com o sistema internacional de arte, trabalhando com museus, centros culturais, bienais, congressos e universidades, ou assessorando curadores de eventos, como a Documenta, na América do Sul. Essa prática constante conferia trânsito e legitimidade para negociar a participação dos artistas contemporâneos ou dos empréstimos para um evento em que cada obra teria de se provar necessária.

Difícilmente se poderia fazer uma Bienal com um caráter diferenciado sem pensar a natureza e o estatuto da curadoria da exposição (e não apenas o partido curatorial proposto). Desde o momento do convite, compreendi que eu não vinha para realizar a Bienal segundo seus parâmetros assentados. O principal deles é que a Bienal não deveria ser um hotel de arte, mas um processo constitutivo de uma reflexão sobre a arte a partir de um foco.

Depois de fazer a 24ª Bienal e trabalhar no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), entendendo, mais que nunca, que curadoria é produção de conhecimento, mas é também intimidade com cada obra de arte. Cito Oswald (1890-1954): "O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo" ("Manifesto antropófago").

Portanto, a Bienal deveria ter certo viés paradoxalmente contrário àquilo a que Oswald ainda alude no "Manifesto": "a mentalidade pré-lógica". Curadoria é submeter uma obra de arte a uma hipótese hermenêutica. Entretanto, por suas formas de inserção no sistema de comunicação, a crítica pode ser mais tirânica que a curadoria.

Por tudo isso, o pós-1998 aponta com segurança que cada edição da Bienal de São Paulo nunca deveria se reduzir a proclamar uma agenda temática ou a criar aparentes modelos, resumíveis à tríade tema-shopping de obras-arquitetura de interior.

A tarefa curatorial deve ser a de produzir saltos epistemológicos que envolvam o conhecimento da arte e os próprios modos de pensá-la. Do contrário, será um gigante apenas maior, mas igual aos demais. Em outras palavras, curadoria é um campo do pensamento crítico, mas que lida com a presença e a corporeidade da obra.

Curadoria é um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, produz algum tipo de estranhamento, capaz de mover o conhecimento. No oposto, a curadoria do tipo modelo Chanel, isto é, nenhuma ousadia e só reiteração de certezas elegantes. Curadoria pode ser um jogo do sensível com a obra de arte, buscar um diálogo poético, mas sem perder a perspectiva crítica.

Acompanho Giulio Carlo Argan (1908-1992) quando ele diz que a arte é um significante à espera de significados projetados pelo *outro*. Eu, curador, também sou um *outro*, entre os *outros*. No entanto, curadoria é, sobretudo, um processo de negociação que possibilita ao significante estar aberto a novas projeções de significados pelo público em geral.

Aprendizados com as Bienais de São Paulo

As Bienais passadas ensinam a pensar a pertinência de sua atualidade, percalços e possibilidades. Com seus acertos e virtudes, aprendi com elas.

A 2ª Bienal (1954) foi um marcante retrospecto da arte do século 20, reunindo o Futurismo italiano e o Cubismo, uma retrospectiva de Picasso, os geométricos argentinos, as salas de Ensor, Hodler, Mondrian, Munch e Klee. À exceção das representações da Holanda (Arte concreta e CoBrA) e dos Estados Unidos, organizada pelo MoMA, os artistas vivos eram do pré-guerra, como Kokoschka e Moore.¹ Nesse amplo olhar sobre a modernidade, a frustração se deu na impossibilidade de trazer a sala do Construtivismo russo – Malevitch, justamente o artista-chave para o Neoconcretismo, e outros – e um Duchamp dadaísta, do Dadá e do Surrealismo, das vanguardas da década – Pollock, Rothko, Fontana, Dubuffet, Bacon, Ad Reinhardt. Foi uma Bienal da história e menos para a produção mais radical. Foi, sobretudo, a revelação de uma vontade curatorial e um projeto preciso. A segunda Bienal me inspirou no sentido de constituir um museu temporário, mas já não eurocêntrico.

Walter Zanini conduziu a Bienal de São Paulo para uma relação direta com a produção experimental contemporânea, abrindo brechas na mediação do gosto oficialista e das formas de arte assentadas no mercado. Viajei incansavelmente para manter, mundo afora, um diálogo da qualidade do proposto por Zanini.

A “Grande tela” de Sheila Leirner (18ª Bienal, 1985) 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 de âmbito internacional.

¹ Calder, de Kooning e Motherwell, mas sem Rothko e Pollock, já estavam presentes na coleção do MAM carioca.

Na 20ª Bienal (1989), Stella Teixeira de Barros imprimiu um impulso contemporâneo na curadoria da arte brasileira. Sua interrogação acabou sendo a minha: como a Bienal pode ser potencializada como processo de afirmação da arte brasileira? Ter participado do Conselho de Arte e Cultura (CAC) foi um privilégio.

A 23ª Bienal (1996), com curadoria de Nelson Aguilar e sob a presidência de Edegar Cid Ferreira, modernizou a estrutura técnica e estabeleceu um novo patamar de aspiração. Observar detalhadamente o funcionamento, as qualidades, os desafios e os problemas (Salas Especiais, Universalis e Representações Nacionais) me prepararam para o exercício.

Relações entre presidência e curadoria

Implantar um projeto coeso demandava demarcar a autonomia do curador-geral frente aos vícios da Fundação, onde muitos esquecem a divisão entre o público e o privado, a possibilidade de firmar um acordo de cavalheiros, e sua manutenção. Júlio Landmann, cuja família tinha a mais longa história de envolvimento com a Bienal, foi interlocutor esclarecido. Por outro lado, não se pode confundir o estatuto profissional de *curador independente* com a autonomia do curador. Esta é questão política. Uma instituição contemporânea deve saber tanto escolher bem seu curador quanto respeitar sua autonomia de pensamento e decisões conceituais, críticas e estéticas. Fora disso, podem se abrir as portas da censura e do obscurantismo.

Não existe uma grande Bienal sem uma retaguarda no plano da direção ou de uma equipe institucional de profissionais. As relações interpessoais garantiram sua realização. O envolvimento dos curadores nos diversos segmentos se iniciou com o convite a todos que fossem participar do processo de formulação de conceitos. Assim, chegamos a quase duzentos olhares e entradas sobre a Antropofagia e as hipóteses simbólicas do canibalismo. Desenvolvemos a condução do seguinte tripé: exposição, educação e edição. O projeto educativo foi entregue a Evelyn Ioschpe, cuja experiência em arte e educação é singular em termos mundiais, face às responsabilidades junto à educação pública e à universidade. Compreender eticamente que o dinheiro tem um custo social resultou no planejamento de um modelo de ação com a rede pública de ensino.

Landmann não mediu esforços para o projeto educativo. Tampouco concebo curadoria sem esta atenção. Ademais, as complexas negociações de empréstimos com museus estrangeiros sempre se tornavam mais cooperativas quando mencionada a ambição educativa. Como o material foi feito para durar e seu uso independia da visita à Bienal, a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo estima que já tenha beneficiado mais de 2 milhões de crianças. Ainda em uso, ele indica que a 24ª Bienal é um processo que continua.

O projeto editorial tinha como objetivo principal produzir fontes de referência para o estudo da Antropofagia. Contra um compilador dos textos, a Bienal teve um editor apaixonado. Adriano Pedrosa definiu um novo padrão editorial na Fundação Bienal, onde por vezes se confundia mudança gráfica com transformação intelectual. O processo foi muito rigoroso na definição da pauta, escolha dos escritores, acompanhamento do desenho gráfico e das traduções etc. Eu diria mesmo que este padrão marcou a cena internacional. O mais entusiasmado elogio aos catálogos de 1998 veio de Arthur Danto. O público foi também atendido pelo *site* (UOL), folhetos e o *audio-guide* especialmente concebido pelo músico Hélio Ziskind, com a assessoria de Lisette Lagnado. As analogias na montagem foram escolhidas porque podiam tomar o visitante leigo em seu aparente despreparo e trazê-lo para o debate.

Princípios do *não*

O *não* norteou determinadas tomadas de posição. Curadoria é um discurso simbólico com símbolos do *outro*. Portanto, a autonomia do curador é tanto um estatuto pessoal quanto constitui um dever, pois implica a defesa dos símbolos que lhe foram confiados. Os princípios do *não* evitaram a canibalização predatória do conceito de Antropofagia.

1. *Recusar a ingerência*. Em minhas observações das bienais anteriores, percebi casos de enorme ingerência – algo inaceitável – de conselheiros e diretores da Fundação na escolha de obras, artistas ou salas. Alguns gostavam de sair pelo mundo fazendo shopping de exposições nos museus em nome da instituição. O curador-geral da Bienal não tem patrão, é pago por dinheiro público. Afinal, não há mecenas privados, mas financiamento por meio de renúncia fiscal: a Lei Rouanet. Isso só aumenta o compromisso público da curadoria. É peça numa estrutura hierárquica, sendo autônomo em seu campo de ação. Mas está numa estrutura jurídica de uma fundação – não é peça subalterna de um mandarato – que tem obrigações legais a cumprir e um mandato claro.
2. *Não aceitar fatos consumados*. Exceto com as regras do jogo das Representações Nacionais, zerei os fatos consumados e alguns blefes de quem gostava de ser co-curador informal da Bienal. Salas especiais, curatorias ou autoria do cartaz foram postas em xeque. Sustento que quem teve o prazer de convidar indevidamente deveria ter o desconforto de desconvidar. Uma estudada dose de teatralização histórica ajudou a demarcar o espaço profissional do curador-geral para quem pensou que isto fosse uma ficção ou um desejo.
3. *Não admitir o oportunismo*. Ter trabalhado em 1996 na curadoria da sala de Louise Bourgeois me permitiu rever decorrências do processo de Representações Nacionais: artistas sendo *escondidos* pela montagem (devido à má qualidade da obra), artistas parentes de políticos em seus países de origem, um artista que fez uma instalação na qual reunia, por oportunismo, aspectos de outros artistas.

4. *Não buscar recordes.* Em 1996, havia até o que se chama *arte de aeroporto*, tal era o afã de superar o número de países do ano anterior. Historicamente, a Bienal de São Paulo se orgulhava de bater recordes do número de artistas. Anunciei o oposto: diminuir o número de países participantes. Assim, a 24ª levou a Bienal a superar sua fase adolescente.
5. *Não operar por desistência.* Era comum que, feita a divisão do trabalho, cada um fosse buscar suas exposições. Na 24ª Bienal, a busca foi obsessiva, com a participação do curador-geral, por obras específicas, uma a uma, que pudessem produzir o discurso, mais estético que curatorial, pela articulação da própria arte diante do olhar. Fui duas vezes a Madri só por causa do empréstimo de um desenho do Prado, *Saturno devorando seus filhos*, de Goya.
6. *Contra o democratismo.* Como evitar um conselheiro que vinha, opinava ou escolhia nomes e depois não mais atuava? O diálogo deveria ser uma urdidura por canais mais ágeis e integrados. Nas Representações Nacionais, os países que optaram por escolhas por meio de *associações de artistas* quase sempre apresentam soluções de compromisso locais.
7. *Não ceder às pressões.* Ter clareza do projeto curatorial auxiliou a resistência à enorme pressão do meio local. Às técnicas de sedução, discurso de poder e ressuscitamento – de *velhas amigas* ou do modelo de Ciccillo –, eu contrapunha, sobretudo para mim mesmo, o argumento curatorial.

Definindo as primeiras idéias

1. Não haveria um tema, mas um conceito. Sou da geração da *arte conceitual*. Vi temas vagos que viraram geléia geral ou foram para o espaço e temas precisos solenemente descumpridos pelo universo de curadores envolvidos numa Bienal.
2. A Bienal trabalharia uma questão da arte brasileira que me parecesse à espera de uma reflexão histórica e da avaliação de seu impacto na cultura contemporânea. Pensava em Oswald de Andrade: “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida” (“Manifesto antropófago”). Esta era uma função social e acadêmica naquele momento e ali residia um potencial.
3. O alvo da mostra seria o público brasileiro. Segundo dados da Bienal, 40% do público vinha pela primeira vez à exposição. Isso também significava cruzar certas barreiras físicas simbólicas da exclusão social. Como acolher este público? Qual é a relação possível – e qual a ideal – com a sociedade?
4. Momentos da história da arte brasileira: qual privilegiar? Foram cogitados vários. O Barroco seria a resposta de Minas e das cidades da Costa; o Neoclássico, do Rio e de Belém. O percurso do nativismo à brasilidade modernista seria uma questão geral. O Modernismo me parecia vago e problemático, pois muitos de nossos artistas do movimento não se sustentariam numa arena internacionalista. O Concretismo apresenta certo déficit de invenção. O Neoconcretismo

esteve concentrado no Rio. A Tropicália não seria feita antes da Antropofagia. As resistências à ditadura poderiam gerar uma agenda produtiva.

5. Ao definir que o conceito partiria da história de São Paulo, a Antropofagia se impôs por apresentar maior capacidade mobilizadora no plano internacional como diagrama de negociação das diferenças. A idéia de homenagem a São Paulo orientou os convites a muitos curadores paulistas para salas ou núcleos expositivos ou para os ensaios. A cidade foi levada em consideração também na montagem, na escolha da capa dos catálogos e na ação educativa.
6. Aprendi com Fayga Ostrower a noção de justeza. Ela dizia que a relação entre texto (aqui, curadoria) e arte deveria ser de equilíbrio, isto é, sem sobras ou faltas, entre o que se enuncia e o que se vê. Escolher o conceito da Bienal implicaria buscar sua realização *ajustada* até as últimas conseqüências.
Curadoria é um critério de verdade da indissociável relação entre o olhar e o pensamento crítico e demanda justeza entre idéias e obras expostas. Ler não é ver, diria Lyotard em *Discours, figures* (1971). Seria a Antropofagia uma questão *ajustável* ao exército de curadores envolvidos numa Bienal? Incidiam dúvidas sobre exequibilidade (conceitual, técnica, financeira etc.) do projeto.
7. Secretamente, eu queria servir o biscoito fino da arte brasileira. Oswald desde cedo me propunha os parâmetros.

Oswald de Andrade, hoje

O termo *antropófago* tem uma etimologia erudita (do grego *anthropos*: homem; e *phagein*: comer), com maior predisposição ao conceito do que *canibal*, cuja etimologia surge na história colonial das Américas como corrupção do nome do grupo Caribe.

A Antropofagia de Oswald de Andrade é desenvolvida no Brasil como projeto de emancipação cultural, por meio de uma poética própria e de linguagem autônoma e da absorção da contribuição de diversas culturas. O conceito e a inclusão da idéia correlata de canibalismo como metáfora demandaram a análise do "Manifesto". Foi um manancial para uma linha de decisões: "A luta entre o que se chamaria o Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu". Pergunto-me agora se isto teria sido o enfrentamento principal da 24ª Bienal.

Na constituição do traçado, foram fundamentais os textos de Benedito Nunes ("Oswald canibal", 1979), Haroldo de Campos ("Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", 1980), Mario Carelli e Walnice Nogueira Galvão ("Le Roman Brésilien – Une Littérature Anthropophage au XX^{ème} Siècle", 1995), estudos antropológicos de Ronald Raminelli e outros, sem deixar de mencionar *A Divina Comédia*, de Dante, Montaigne sobre o canibalismo ("Des cannibales"), o *Sermão do Espírito Santo*, de Vieira, *Totem e tabu*, de Freud, *Le cannibale mélancolique* (1972), de Pierre Fedida, ou os estudos de Régis Michel sobre a obra de Géricault, o número 6 *Destins du Cannibalisme* (1972) da

Nouvelle Revue de Psychanalyse, da Gallimard, escritos diversos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre outros.

Para alguns, a Antropofagia remonta a Gregório de Matos, a *Os sertões*, de Euclides da Cunha e a Clarice Lispector, além das obras de Goeldi, Mário de Andrade, Lygia Pape, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Haroldo de Campos, Cildo Meireles, Barrio, Adriana Varejão e outros. É uma força latente, mais que uma imagem atávica. Na teoria da cultura, tem prosperado a tese de que a Antropofagia seja o mais marcante projeto modernista – situo-me entre os que contestam que fosse uma invenção de Tarsila, mas sim um corpo de idéias e textos que se elaborava primeiro na literatura de Raul Bopp e do próprio Oswald.

A pintura antropofágica de Tarsila tem voltagem curta frente à história da arte. Fica como desejo irrealizado de emancipação da arte brasileira, atrelada a um nacionalismo-regionalismo reinterpretado como a *cor local* recomendada por Léger (1881-1955) a seus alunos. A Antropofagia encontra no Neoconcretismo o efetivo momento da invenção de uma linguagem autônoma. Esta é a razão do crescente reconhecimento internacional do Neoconcretismo e sua inscrição no cânon da modernidade ocidental.

A 24ª Bienal atuou como uma transversal histórica, incluindo o período colonial – Post (1612-1680), Aleijadinho (1730-1814) e outros – e o século 19 – Pedro Américo (1843-1905). O conceito admite constante reinterpretação pela crítica cultural. Essa porosidade permitiu desdobramentos. Mesmo assim, ficou afastado o sentido do canibalismo por penúria ou loucura. A partir daí, trabalhei com a metáfora ativadora do imaginário.

Propus-me a fazer uma Bienal com foco no e para o Brasil. Acredito ter realizado um projeto íntegro e aberto. Busquei um senso de totalidade rizomática. A questão da Antropofagia atravessou os quatro segmentos da mostra.² Esse resultado gratificou o enorme esforço político, técnico e financeiro. Por isso insisto que foi uma produção coletiva, mesmo com momentos de dispersão.

Expografia e montagem

Montagem é processo de territorialização. Em Veneza e São Paulo reproduziam o mapa e a ordem geopolítica, e não o rizoma da cultura num tempo de integração acelerada. Uma curadoria deve ter clareza das características semiológicas que pretende atribuir ao espaço da exposição. Compreendi que o cubo branco se converteu em ambiente refratário à reflexão e se confundiu com a decoração de interior minimalista. Também detesto seduções museográficas, como o abuso de cores em paredes, a utilização dramática ou excessiva de luz.

² Os quatro segmentos eram: Brasil; Representações Nacionais; Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros (sete vezes); e Núcleo Histórico (que substituiu as Salas Especiais).

Paulo Mendes da Rocha havia feito a arquitetura da 23ª Bienal, quando constituiu espaços lógicos e delicados para a experiência da arte. Não poderia pensar em outro arquiteto tão sensível. Solicitei que criasse espaços fluidos. Sobretudo pedi que abrisse os espaços para uma visão da cidade de São Paulo, sempre escondida pela museografia.

Não haveria paredes contra as vidraças abertas para o parque. Eu queria homenagear São Paulo, integrando-a à exposição. Essa transparência tinha algo do edifício projetado por Reidy (1909-1964) para o MAM do Rio, que se repetia no Masp, ou das montagens de Bergmiller no MAM carioca. Portanto, a arquitetura da Bienal não teria áreas fechadas, mas, na medida do possível, seria construída pensando obra a obra.

Toda a montagem do pavilhão do Ibirapuera conspirou para um encontro: justapor a revista *Cannibale* (1920), de Picabia, à *Revista de Antropofagia* (1928), de Oswald de Andrade. Juntar as duas publicações se constituiu numa passagem da energia produtiva de um ponto a outro como processo de transformação da cultura. Esta é minha predileta entre as muitas justaposições, como confrontar o *Eixo exógeno*, de Tunga, com o quadro *Lea e Maura* (dito *As gêmeas*), de Guignard, uma das quais era a mãe do primeiro artista.

TaCaPe (1986-1997), de Tunga, ficou ao lado da tela *Dança tarairiu* (s.d.), de Albert Eckhout, na sala do século 16. De modo deliberado, estes dois atos de confronto alinhavam a obra de Tunga contra o período colonial e o Modernismo para apontar seu lugar na história da formação da arte brasileira. Seria mais óbvio situá-lo no momento barroco e nas zonas de canibalismo psíquico. Curadoria pode ser o ofício dos pequenos gestos.

Formou-se uma diagonal que atravessava o percurso dos visitantes com as exposições de Reverón, Matta e Siqueiros. Isso equivaleria dizer que não se faria o percurso da história da arte ocidental sem passar pela arte latino-americana. Já a arte brasileira, ou contaminava todo o espaço museológico (Pedro Américo, Lygia Clark, Cildo, Varejão), ou se integrava na sala dos monocromos brancos do pós-guerra (os brasileiros eram exibidos ao lado de outros latino-americanos, norte-americanos e europeus, como a herança de Malevitch). Essa infiltração era uma espécie de guerrilha historiográfica e afirmativa.

Representações Nacionais e o lugar do Brasil no mundo

Por vezes, a instituição Bienal de São Paulo é pesada e pomposa. Lembrava-me a congregação da Escola Nacional de Belas-Artes. O pouco contato com o mundo real da arte era compensado por regras e hierarquização. Sempre tive claro que teria de transformar a Bienal de dentro de seu modelo e reconhecer os limites, tais como a lentidão, para certas modificações que devem ser condensadas vagarosamente.

Uma delas era a questão das Representações Nacionais, idéia que persistia porque era a mecânica da história e o termômetro dos recordes de países participantes, porque (aparentemente) não trazia

custos nem trabalho maior para o curador-geral e, finalmente, garantia prestígio diplomático para a instituição e para alguns de seus conselheiros. Às vezes a Bienal pensa que é o Itamaraty.

O modelo das Representações Nacionais era uma forma de financiamento pelos países participantes de uma parte considerável da Bienal. Diante da impossibilidade prática de interromper em decorrência do despreparo do conselho para abandonar o modelo veneziano, pensei que deveria agir de dentro. Essa decisão me obrigou a um intenso relacionamento com as instituições, artistas e curadores dos países na tentativa de esclarecê-los sobre o programa curatorial e, da forma possível, obter respostas condizentes.

Curadoria, tanto colecionismo quanto crítica, deve ser produção de história. Uma Bienal de São Paulo será sempre o momento mais propício para que o meio artístico internacional reconheça a arte brasileira. A Bienal se tornou um fator de legitimação. Um olhar voltado para cada obra era o que me interessava, sem pacotes ou salas *prêt-à-porter*. A seleção curatorial mantinha no horizonte a formação de uma mostra sob a regência de redes de alteridade (1) entre indivíduos ou (2) dentro da sociedade: Um e/entre Outro/s. O subsegmento “Um e o outro”, com curadoria de Adriano Pedrosa,³ tratou da eterna questão no diálogo dos amantes, da falta que constitui o desejo, do vazio, do duplo, do espelho, da completude e incompletude mútua, os conflitos entre as pulsões de vida e as pulsões de morte.⁴ No subsegmento “Um entre outros”, foram reunidos artistas que lidam com relações de alteridade. Paradigmas de organização do espaço social remetiam a *Vigiar e punir*, de Foucault (1926-1984) – Kiko Goiffman e o trabalho que conectava o edifício da Bienal a um presidio.

O lugar da arte brasileira em 1998 era mais amplo do que os dois segmentos dedicados a ela. O pavilhão do Ibirapuera abrigou salas e instalações de Tarsila, Maria Martins, Volpi, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Miguel Rio Branco, Anna Maria Maiolino, Antonio Manuel, Arthur Omar, Regina Silveira, Rubem Grilo, Emmanuel Nassar, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Vik Muniz, Maurício Dias & Walter Riedweg, Rochelle Costi, Ernesto Neto e outros.

Além de apresentar obras pontuais de Pedro Américo, Malfatti, Brecheret, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Guignard, Goeldi, Haroldo de Campos, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Mira Schendel, Wesley Duke Lee, Antonio Dias, Claudia Andujar, Antonio Manuel, Anna Bella Geiger, José Resende, Carmela Gross, Ivens Machado, Waltercio Caldas, Tunga, van Scherpenberg, Iole de Freitas, Lenora de Barros, Leonilson, Daniel Senise, Edgard de Souza, Kiko Goiffman, Laura Lima, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Sandra Cinto, Nazareth Pacheco e outros.

³ A escolha do curador adjunto, Adriano Pedrosa, se deu por conta de uma exposição, Pequenas Mãos, organizada por ele no Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Uma grande sala parecia vazia: apenas uma parede foi ocupada por obras delicadas que formavam uma partitura sutil.

⁴ Ver mais em Jacques Lacan (1990, p. 182).

Não era uma *seleção*, mas uma escolha de obras regida pela pertinência das contribuições destes artistas à formulação de uma história da Antropofagia e de canibalismos no desejo e na vida social.

Isoladas ou em contexto, obras brasileiras estavam por toda parte nos quatro andares: em discussão com o monocromo na herança suprematista de Malevitch; nas contaminações (Pedro Américo ganha uma conotação impensada no que se refere à questão do canibalismo social na arte europeia do século 19); em confrontos (uma trouxa ensangüentada de Barrio ao lado da pintura de Bacon), ou na discussão do feminino na arte (Louise Bourgeois, Lygia Clark, Eva Hesse e Mira Schendel).

Ousou-se afirmar que o lugar da arte brasileira é a tradição ocidental com uma interface antropofágica com todas as contribuições de outras culturas e diferenças, a modernidade, a produção construtiva, o mundo contemporâneo, as instituições internacionais e até o campo teórico. A 24ª Bienal afirmou que o lugar da arte brasileira é fora do exílio histórico do cânon e do gueto de 8.547.877 quilômetros quadrados. Insistirei no óbvio: foi a Bienal de um mundo sem centro.

O mundo a serviço da compreensão do Brasil

Como constituir uma história da arte não-eurocêntrica? Propus a substituição das Salas Especiais, desconectadas entre si, por um Núcleo Histórico que correspondesse a uma história antropofágica da arte.

Simbolicamente, os herdeiros do grau zero da pintura suprematista (isto é, do olhar moderno) estavam nas Américas, Ásia ou Europa e foram reunidos na sala dos monocromos brancos com Malevitch, Lygia Clark, Oiticica, Mira Schendel, Hércules Barsotti, Tomie Ohtake, Otero, Soto, Fontana, Manzoni, Yves Klein, Rauschenberg e Robert Ryman.

Largos segmentos da crítica brasileira se esqueceram de ver a arte exposta. Simbolicamente ainda, não fiz a curadoria do espaço central do Pavilhão, sempre disputadíssimo – lá havia estado Beuys (1921-1986) no passado. Em 1998, os artistas ocuparam este *centro* tirando partido do processo de *invasão* (quem quis ocupou...), que está na formação das favelas brasileiras. Na Bienal da Antropofagia, o centro foi escolhido como o vazio curatorial.

Lembrando que, na fachada da Bienal, estava a instalação Tropel, de Regina Silveira, com centenas de pegadas de bichos de todo tipo, aludindo a um alarido espantoso, como é uma mostra de tipo bienal, quando a seguinte situação teria outra chance?

Ou seja, para discutir uma questão da arte brasileira, quando juntaremos: uma das oito cópias da primeira edição dos *Ensaíos*, de Montaigne (1533-1592), o primeiro *corpus* canibal sobre o Brasil (primeiras edições de Staden, Léry e Thevet), duas cópias de Theodor de Bry (com iluminações por mãos diferentes para demonstrar o Brasil inventado pela Europa), uma série completa de pinturas de casta mexicanas ao lado de Aleijadinho; obras de Eckhout, Frans Post, Goya, Blake, Füssli, Géricault, Gustave Moreau, Carpeaux, Rodin, Meissonier, Munch, Van Gogh, Reverón, Malevitch, Mondrian,

Van Doesburg, Albers, Max Bill, Torres-Garcia, Fontana, Soto, Yves Klein, Manzoni, Rauschenberg, Ryman, Picabia dadaísta, Dalí, Ernst, Masson, Giacometti, Matta, Magritte, Siqueiros, Bacon, grupo CoBra (Alechinsky, Appel, Corneille, Jorn etc.), Louise Bourgeois, Eva Hesse, Robert Smithson, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Gerhard Richter, Polke, Seydou Keyta, Franz West, Lourdes de Castro e outros; ou entre os firmados nas últimas décadas do século 20: Kuitca, Glenn Ligon, Mona Hatoum, Tony Oursler, Georges Adéagbo, Regina Aguiar, Allora & Calzadilla, Fernando Alvim, Francis Alÿs, Halil Antidere, Araki, Michael Asher, Mirosław Balka, Moises Barrios, Candice Breitz, Cabrita Reis, Carlos Capelán, Janet Cardiff, Choi Jeong Hwa, Nicola Constantino, Juan Dávila, Rineke Dijkstra, Duclos, Olafur Eliasson, Sylvie Fleury, Adrea Fraser, Carlos Garaicoa, General Idea, Shuka Glotman, Victor Grippo, Rosa el Hassam, William Kentridge, Kimsooja, Konaté, Elke Krystufek, Oleg Kulik, Moshekwa Langa, Sherrie Levine, George Lowe, Ken Lum, Luo Brothers, Mark Manders, Iñigo Manglano-Ovalle, Bjard Melgard, Tracey Moffatt, Patrícia Monge, Honoré d'O, Gabriel Orozco, Luis Paredes, Markus Raetz, Doris Salcedo, Bulent Sangar, Raúl Quintanilla, Khalil Rabah, Malik Sidibé, Milica Tomic, Tropa e Lourdes Castro, Mayer Vaismann, Jeff Wall, entre outros, publicações de George Bataille, a revista *Cannibale*?

Significou um enorme esforço de negociação. Nem sempre fomos atendidos. Repiso que a curadoria coletiva, sob a regência do curador-geral, reuniu referências teóricas e artísticas inigualáveis sobre a história da arte brasileira. Ademais, o processo significou a disseminação de literatura sobre a Antropofagia (o "Manifesto", os textos de Mario Carelli, Haroldo de Campos, Pierre Fédida e vários outros) entre curadores e críticos. Como resultado da Bienal, Antropofagia é um dos primeiros conceitos constituídos na experiência cultural brasileira a ingressar na gramática internacional da arte.

Frustrações, perdas e compensações

Certas obras não foram emprestadas porque estavam comprometidas para outras exposições, como *Canibalismo de outono*, de Salvador Dalí, ou alguns Van Goghs. Ou a *Unidade tripartida*, de Max Bill, obra símbolo da história da Bienal. O Conselho do Museu de Arte Contemporânea (MAC), da Universidade de São Paulo, negou o motor da relação dinâmica entre a Bienal de São Paulo e a arte brasileira para uma sala que seria dedicada ao centenário do nascimento de Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador da Bienal e maior benfeitor do MAC de todos os tempos... A organização do segmento nacional da Bienal capotou nos últimos dias e fez uma curadoria em negativo, ao não trazer as obras de Nelson Leirner, Mário Cravo Neto e Emanuel Araújo.

Em 1997, na cena internacional, o Brasil não conseguia constituir uma presença além de nomes esparsos, nem um campo de reflexão. As exceções existiam: o sucesso avassalador da retrospectiva itinerante de Hélio Oiticica, o reconhecimento esporádico de alguns artistas, como Cildo Meireles, e o despontar do mercado para os artistas mais jovens.

A internacionalização de nosso mercado por meio de participação em feiras (iniciado pelo galerista Thomas Cohn, nos anos 1990), o interesse de curadores europeus e norte-americanos pela arte brasileira do pós-guerra (destaco os papéis de Chris Dercon, Catherine David e Manuel Borja-Villel, entre outros) e o novo colecionismo de arte brasileira (Patricia Cisneros) foram fatores fundamentais.

Tentei apaziguar aqueles que, no Brasil, se julgavam herdeiros da Escola de Frankfurt e correspondentes da revista *October*, advertindo desde o início que a Antropofagia não é a explicação única da modernidade brasileira. Qual crítico brasileiro analisou a sala de pintura Richter/Polke? Quem discutiu a conjugação Eva Hesse/Robert Smithson, além da presença de uma obra de Mira Schendel – uma única era suficiente para afirmar sua potência para debater com Hesse e Smithson?

A certos jornalistas interessa encenar o papel do olhar rigoroso da curadoria. A isso chamo de *crítica beija-flor*: só toca com o bico. Não se trata de reivindicar elogio ou reconhecimento unânime. Até hoje as avaliações são estranhas à mostra que organizei. De uma Bienal que mostrou Gerhard Richter e Sigmar Polke – *48 retratos* por Richter e as fotografias de São Paulo por Polke –, foi cobrada a presença de Kiefer, que havia exposto na cidade no ano anterior. Interessa-me menos se preferem Kiefer, se não o confrontarem com a produção específica de Polke e Richter. Gostaria de ter ouvido os especialistas em Debret discutirem as relações da pintura de Géricault com a escravidão nas colônias francesas da África.

Paradoxalmente, ocorreu, na Bienal da Antropofagia, uma reação antitética, na absoluta recusa de discutir a arte mostrada. A cultura antropeômica, oposto da antropofagia, diz Claude Lévi-Strauss, é aquela que não deseja absorver qualquer troca com o outro. O resultado é o vômito.

A sala organizada por Régis Michel oferecia, de certo modo, uma matriz paralela ao desenvolvimento do marxismo e anterior ao surgimento da Psicanálise. Ele recebeu críticas do tipo “muitos textos nas paredes”, mas isto pertence ao método curatorial de Michel.⁵ Oito anos depois, um programa de pós-graduação da USP o convida para um seminário... Imaginem se tivessem reconhecido sua erudição para discutir os Goyas, Géricaults, Rodins que estavam na Bienal.

Essa desatenção com a arte, com os curadores estrangeiros e com as idéias que circulam acaba fazendo de São Paulo uma cidadezinha como Kassel ou uma república formalista como Veneza. A recepção foi ficando melhor na medida em que nos afastamos de São Paulo ou dos críticos cariocas que orbitam em torno dos gabinetes de arte. Dez anos depois, já existem mais mestrados e teses de doutorado no Brasil e no exterior sobre a 24ª Bienal do que textos analíticos produzidos na cidade.

⁵ A audácia desses textos foi elogiada por Rosa Olivares, então editora da revista espanhola *Lápiz*.

Nisso, é frustrante, mesmo sendo uma grande cidade. Hoje, observo que ocorre um mal-estar com respeito ao desconhecido. Afinal, muito da crítica que constitui opinião é avessa a novos conceitos, usa argumento de autoridade, é autoritária, corporativista e fechada ao mundo e ao tempo.

Tive excelente diálogo com críticas, como Ana Maria Belluzzo, momentos excepcionais de diálogo com os alunos de Suely Rolnik ou o reconhecimento de Maria Hirszman e Angélica de Moraes. Só mulheres? Seria isso o resultado de uma Bienal antifálica? Mas temo que o melhor debate não esteja ocorrendo aqui, porque a crítica se defende de sua ignorância, fazendo uso de ataques e menosprezo. Ao deslocar o foco, pensa que isola o curador e acaba expondo sua própria fragilidade. Por isso, a profunda discrepância entre o que se fala de uma Bienal em São Paulo e o que se discute fora.

É claro que uma declaração de Danto é gratificante, como também foi mostrar a Bienal para Fédida, acompanhar discussões em universidades nos Estados Unidos e na Suécia sobre os parâmetros curatoriais de 1998, notar que a Tate Modern e o MoMA adotaram algumas questões de montagem para argumentação sobre a história, observar a absorção de conceitos brasileiros pela comunidade acadêmica do Hemisfério Norte, a descoberta de artistas brasileiros, ver a retomada de alguns pensadores na direção da curadoria e crítica de que estavam afastados, ver certa aproximação das duas últimas edições da Bienal do Mercosul aos parâmetros da 24ª Bienal, e em encontrar em Lisette Lagnado uma crítica que avança no campo experimental da curadoria.

Sete princípios curatoriais

Não custa lembrar certos objetivos na definição semiológica do espaço: desmontar hierarquias do espaço geral, desconstruir a centralidade e o poder da localização, situar a América Latina em diálogos estratégicos, o Brasil em contextos históricos precisos.

1. *O espaço vazio é metáfora do início da curadoria*, é o grau zero de um pensar empírico sobre a arte. Minhas principais perguntas diante do vazio eram: Como decidir criticamente num processo tão acelerado? Como acolher amorosamente o objeto de arte? Como prestar-lhe assistência numa megaexposição? O vazio é uma tradição, iniciada na escultura de Franz Weissmann (1911-2005) e primeiro teorizado por Lygia Clark em sua "Carta a Mondrian" (maio de 1959), na qual relata, em tom confessional, sobre "o 'vazio pleno', a noite, o silêncio dela que se tornou a minha moradia", afirmando que "através deste 'vazio pleno' me veio a consciência da realidade metafísica, o problema existencial, a forma, o conteúdo (espaço pleno que só tem realidade em função direta da existência desta forma...)" (Barcelona, s.d., p. 114-116). Outro exemplo, *Nel Vuoto del Mondo* é o campo da ação lingüística de Mira Schendel inscrito numa monotipia (1964). Quase literal, toma o sentido do indizível, dimensão filosófica para a leitora do *Tractatus Logico-philosophicus*, de Wittgenstein.

2. *Alteridade curatorial*. Leonilson proclamou: "São tantas as verdades". Essa compreensão deu-lhe coragem para revelar a interioridade do sujeito. A Bienal deveria descobrir similitudes. Não mais deixar imperar o modelo positivista de uma história unívoca. A partir daí, suscitar novas narrativas.
3. *Imantação*. Se na Bienal o espaço expositivo é linguagem e poder, era necessário des-hierarquizar espaços e des-hierarquizar os países. Lygia Pape (1927-2004) propôs a noção de imantação dos espaços em sua produção. Nenhum ponto do espaço de exposição deveria ser considerado morto, lugar de esconder obras de artistas medíocres. A imantação também implicou des-hierarquizar quantidades de obras: uma única *Trouxa* de Barrio, infiltrada na sala Bacon, era suficiente para pôr em marcha um debate sobre a natureza da pintura.
4. *Contaminação*, isto é, estabelecer um gesto dialógico, com a inclusão de uma peça forte de artista brasileiro na sala de outro artista europeu ou norte-americano, como nos aludidos casos de Barrio e Mira Schendel. Embora mal-entendida por alguns, a contaminação permite trocas, pressupõe uma fé na potência do objeto, capaz de se sustentar, não importa as circunstâncias. E tem a função de demonstrar a historicidade: como Lygia Clark (1920-1988) e Mira Schendel (1919-1988) frente a Eva Hesse (1936-1970) e Louise Bourgeois, reunidas em uma mesma área, pela primeira vez. A justaposição de obras de períodos diferentes para constituir uma nova história foi notada por Nicolas Serota (Tate Modern), John Elderfield (MoMA) e Yve-Alain Bois, em conferência no Getty.
5. *Gueto*. Em Cildo Meireles, significaria concentração de energia criativa em alta voltagem. Portanto, na banda oposta do gueto como cerco às diferenças e sua exclusão. A Bienal seria um grande gueto da arte brasileira para desrecalcá-la. Meireles me conduziu à *densidade do signo*, idéia de Lyotard.
6. *Pequenos gestos*. A *droguinha* (1966), de Mira Schendel, propiciava a reflexão em torno do lugar dos pequenos gestos dentro de uma mostra cuja escala é mega. Foram criadas condições de intimidade para a gravura (nos casos de Grilo e Suarez Londoño).
7. *Adversidade*. A *Tropicália*, de Hélio Oiticica (1937-1980), me propunha pensar os fluxos de idéias plásticas e seus sentidos simbólicos na própria organização do espaço, em suas referências à adversidade e à precariedade. Fazer arte da adversidade significa, numa medida, enfrentar o canibalismo social. Esta também é uma tarefa do curador da Bienal de São Paulo.

Referências bibliográficas:

- BARCELONA. Fundación Antoni Tàies; Paris. Réunion des Musées Nationaux; MAC, Galeries Contemporaines de Musées de Marseille; PORTO. Fundação de Serralves; BRUXELLES. Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Lygia Clark.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 990. p. 182.

Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff*

Ten years later: a debate with Paulo Herkenhoff

Maria Helena Carvalhaes**

Curador da influente 24ª Bienal Internacional de São Paulo, conhecida como Bienal da Antropofagia, o crítico de arte Paulo Herkenhoff discutiu o evento em São Paulo dez anos depois de sua realização. A palestra deu início ao projeto Seminários Semestrais de Curadoria, organizados pelo programa de mestrado em artes visuais da Faculdade Santa Marcelina. O evento foi coordenado e mediado pela crítica de artes Lisette Lagnado, curadora da Bienal e professora da Santa Marcelina.

Na introdução ao encontro, Lagnado discutiu as tarefas do curador e abordou alguns aspectos marcantes da Bienal da Antropofagia, entre eles a centralidade conferida à arte brasileira. Houve uma inversão da perspectiva interpretativa do Brasil que a Bienal da Antropofagia gerou aos olhos da crítica estrangeira. E esse foi um dos grandes fatores que contribuiu para a força histórica adquirida pelo evento.

Para Herkenhoff, cada Bienal não deveria se reduzir a conceber modelos curatoriais ou propor eixos temáticos, mas sim elaborar critérios epistemológicos para a renovação da reflexão sobre arte. Nos primeiros minutos de sua palestra, ele apresentou sua visão sobre o que é a curadoria: um exercício de produção de conhecimento, um campo do pensamento crítico que lida com a corporeidade das obras, projetando temporariamente sentidos e significados em torno delas, submetendo-as a hipóteses problematizadoras. Segundo ele, trata-se de um trabalho sensível, mas não artístico. Herkenhoff deixa claro que não enxerga suas curadorias como obras e diz considerar-se, enquanto curador, um depositário do signo do outro – este sim o artista.

Após essa reflexão sobre a missão do curador, ele abordou a importância histórica da Bienal em seus diversos aspectos e seus próprios pontos de partida como curador: as regras a que se propôs, os procedimentos de tomada de decisão e os próprios conceitos utilizados para a interferência no espaço, seleção das obras e articulação entre elas. Enfatizou amplamente dois aspectos de seu trabalho: a busca por fortalecer a relação entre a Bienal de São Paulo e a cidade que a abriga – pois considera

* Publicado em 22/4/2008 na *Trópico*. Disponível em: < <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl> >. Acesso em: 30/maio/2008.

** Bacharel em Ciências Sociais pela USP e mestranda em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (bolsista Capes/Prosup).

que o grande diferencial positivo do evento está no fato de ela trazer uma imensa metrópole por trás – e o interesse em gerar na cena internacional ao menos um conhecimento mínimo em relação à arte brasileira.

Por esse motivo, propôs-se a buscar uma questão de importância histórica na arte brasileira e trazer essa discussão para o cenário contemporâneo. Ele assumiu, assim, a Antropofagia como posição teórica: um projeto de emancipação cultural, autônomo, mediante a contribuição de outras culturas; um assunto transversal à história da cultura nacional, irreduzível a uma única imagem. Ao final da palestra, Herkenhoff discutiu com o público a respeito de seu trabalho e da Bienal da Antropofagia. Leia a seguir algumas das perguntas e respostas.

*

Após dez anos, qual a sua avaliação do impacto internacional da 24ª Bienal? Houve quebra ou transformação da hegemonia de conceitos curatoriais dos Estados Unidos e da Europa? Foi um debate momentâneo de quebra dessa hegemonia ou houve mudança na relação política entre centro e não-centro? (pergunta feita por Felipe Chaimovich)

Paulo Herkenhoff: Para mim, curadoria tem o sentido de incorporar o que está excluído da história. Em relação ao que aconteceu após a Bienal de 1998, eu fico até constrangido em falar sobre isso, e só direi porque considero que uma Bienal é sempre uma iniciativa coletiva. Houve pessoas, curadores, que escreveram que essa Bienal mudava a perspectiva da arte ocidental, o modo de escrever a arte ocidental. A revista *Art Forum* colocou-a entre as principais exposições da década de 1990. Mas isso não é importante. Para mim, o importante mesmo é essa possibilidade de você, através da presença das obras, apresentar documentos que evidenciam uma história. Eu acredito que a curadoria tem uma tarefa histórica mesmo. O grande ganho que observo após essa Bienal é encontrar um texto no qual a Antropofagia não precisa ser explicada, pois ela já é aplicada. É você encontrar um artista ou curador, mesmo que de outros países, dizendo: “Mas isso também é nosso”. É isso: uma idéia com esse poder de estabelecer capilaridades, como textos atuais que se referem aos parangolés sem nem precisar dizer de quem são.

Gostaria que Paulo esclarecesse melhor por que acha que educação não deve estar dentro da Bienal. Não seria interessante ter um núcleo de educação pensando continuamente as questões da mediação educativa para a arte contemporânea dentro dela? (pergunta feita por Denise Grinspum)

Paulo Herkenhoff: Obrigado pela pergunta, mas eu queria esclarecer porque a última coisa que eu diria seria isso. O que coloco é o seguinte: existe uma diferença curatorial no Brasil que é o crescente

interesse pela educação. Penso numa discussão em 1999, com Paulo Sérgio Duarte, na qual eu dizia que a Bienal de 1998 não lidou com a fetichização do mercado, nem com um Brasil de estereótipo, folclórico, mas sim com questões conceituais, entre elas a educação, e ele respondeu que “a educação foi um álibi”. E pensá-lo na Bienal do Mercosul, que ele realizou, trabalhando com a educação na mesma dimensão, é um ganho fantástico. Acho que isso, hoje, diferencia muito a questão da curadoria no Brasil. Não pela educação em si, mas pelo grau de engajamento das instituições, dos curadores, dos departamentos educativos. Como Evelyn Ioschpe, que há quinze anos atua com educação e sociedade, e que realizou o trabalho educativo da Bienal de 1998. Os resultados não são gratuitos. Há, contudo, um modelo de curadoria que ainda não está pensando nisso. O modelo do MoMA é produzir conhecimento de história da arte. Porém, nesse momento, há paralelamente um departamento de educação no MoMA que vem crescendo. Mas não consigo pensar que isso seja uma obrigatoriedade absoluta; acho que faz parte de uma consciência social que distingue o Brasil, no sentido de entender que uma exposição de arte é construção de cidadania, em que a educação é fundamental, e o curador é um agente desse processo.

Você acredita que a intenção curatorial esteja sendo apresentada de forma clara nas exposições? Você acha que numa exposição caberia uma fala do artista (em texto) sobre seu trabalho, além da fala do curador?

Paulo Herkenhoff: Ter consciência de que curadoria é um processo de poder é o primeiro passo para o curador se libertar de seu próprio desejo de poder. Em relação à fala do artista, não tenho nada contra nem a favor. No catálogo, acho que enriquece como registro, como uma fonte primária de informação. Então, acho que dar espaço à voz do artista é algo muito bom, desde que não seja para calçar um trabalho capenga. A questão da intencionalidade vale para tudo, pois ela define uma obra de arte. Um quadro branco não é uma obra de arte a não ser que exista em seu processo uma justificativa intelectual e de experiência que demonstre uma intencionalidade. Na curadoria, muitas vezes os textos acabam servindo como muletas que justificam propostas que não se evidenciam. Evidentemente toda a intencionalidade declarada deve ter na obra de arte o seu momento de verdade, como a perspectiva crítica e histórica. Insisto que a obra de arte no espaço é o critério de verdade do olhar.

A partir da sua colocação de que “curadoria é um processo de produção temporária de sentidos sobre a obra” e de que é “antes de mais nada produção de conhecimento”, como uma curadoria sai do âmbito do acontecimento para entrar para a história e efetivamente construir a história da arte?

Paulo Herkenhoff: Para a arte e para a história da arte uma curadoria talvez não tenha qualquer importância, porque uma curadoria não adere à obra de arte. Isso serve para acalmar aqueles que ficam muito nervosos... Calma, garoto, daqui uns meses isso acaba! Porém quando a gente pensa que uma curadoria pode ampliar as possibilidades de olhar uma obra, acho que estamos fazendo história, no sentido do que é um percurso intelectual de leitura da obra.

Com o fenômeno atual do artista como curador e levando em conta que a justaposição é um gesto artístico, pode o curador ser também um artista? Com isso poderíamos considerar uma exposição como uma escultura relacional?

Paulo Herkenhoff: Não tenho qualquer intenção de atuar como artista através das minhas exposições. Toda obra de arte que eu toque é maior do que qualquer coisa que eu faça. Isso para mim é fundamental. Pensei que eu era artista um dia. Fiz algo que as pessoas chamavam de arte, que o Zanini chamava de arte. Mas percebi que não é isso que eu quero. Quero estar próximo da arte, mas não sou artista, e não busco um mecanismo compensatório na curadoria. Não, eu gosto de arte. Aprendi a gostar de arte com o meu pai e com a minha mãe, e é isso o que eu trago. Também respeito alguém que possa considerar a curadoria como um gesto artístico. Porém o meu gesto não é, pois não há intencionalidade artística.

Por que a atual Bienal de 2008 vive esse momento de crise? E quais as alternativas para superá-la?
(pergunta feita por Flávia Imoto)

Paulo Herkenhoff: Acho que a crise dessa Bienal foi declarada por Cildo Meireles. É ele que rasga o velcro desse tempo da arte ao dizer que não participaria de uma Bienal que elegeisse um conselheiro com o histórico de determinada pessoa. Sabemos que toda instituição desse porte tem uma composição de conselheiros muito diversificada. Existem alguns que estão há trinta anos na instituição. Há conselheiros que trazem seu aporte institucional, outros que trazem dinheiro. Esses últimos são poucos, pois não existe mecenato dentro do sistema de renúncia fiscal. Existe uma questão de *status* envolvida, quando se é conselheiro da Bienal de São Paulo, mas há pessoas que estão ali por trampolim, enquanto outros estão ali investindo seu tempo, seu saber. Essa é uma questão que está contaminando a Bienal. Enquanto não se resolver o problema chamado Cildo Meireles como paradigma de uma crise ética, essa crise não vai se resolver, pois é preciso, antes de tudo, uma reflexão sobre todo o processo. É importante ressaltar que a Bienal de São Paulo está na véspera de andar para a frente ou para trás. Na véspera de ser o mais importante evento artístico do gênero no mundo ou se juntar ao terceiro pior dos três principais, que é Veneza. Ou seja, qual é o modelo ético que a Bienal de São Paulo quer para si?

Você identifica a presença antropofágica norteando a produção contemporânea? Em que medida? (pergunta feita por um participante que não se identificou)

Paulo Herkenhoff: Confesso que ficaria muito chateado se eu notasse uma presença antropofágica, pois isso seria sinal que a Antropofagia tornou-se modelo. O que faz a riqueza desse assunto é que cada artista inventa seu modo antropofágico. A Antropofagia de Raul Bopp não é a mesma de Oswald de Andrade, que não é a mesma de Goeldi, que evidentemente não é a mesma de Tarsila do Amaral, de Flávio de Carvalho, de Glauber Rocha, de Hélio Oiticica. É uma substância flutuante com que cada um se relaciona como quiser. Não havia nenhuma intenção de criar um modelo.

É possível traçar um paralelo entre o conceito deleuziano de "pensamento nômade/pensamento sem imagem" com a Antropofagia oswaldiana? (pergunta feita por um participante que não se identificou)

Paulo Herkenhoff: É isso que eu coloquei, pois Oswald nunca propôs nenhum modelo plástico para nenhum artista. Um molde, um manual, seria antioswaldiano, antiantropofágico. O que faz a riqueza da Antropofagia é o fato de ela nunca poder ser reduzida a um modelo. Contudo, depois de ter feito a Bienal, eu mesmo tenho evitado falar sobre a Antropofagia no trabalho de muitos artistas, exceto quando é uma questão bastante pontual e absolutamente necessária, pois não quero ficar usando a relativa aceitação da Bienal como legitimação do meu discurso crítico. O discurso do curador de uma Bienal não pode reger seu olhar sobre a produção contemporânea.

O Curador Carioca*

The Carioca Curator

Paulo Herkenhoff** e Adriano Pedrosa***

Resumo: A 24ª Bienal de São Paulo foi marcada pela determinação de seu curador-geral, Paulo Herkenhoff, em reverter um olhar eurocentrista sobre a história da arte. O programa curatorial destacou a discussão da cultura brasileira e a arte latino-americana, por meio do dispositivo que deu origem ao Modernismo: a *antropofagia*. Em texto escrito a quatro mãos com Adriano Pedrosa, curador adjunto, a noção de contaminação ilumina o modo como as obras foram estrategicamente dispostas no espaço expositivo.

Abstract: The 24th Bienal de São Paulo was marked by the determination of its chief-curator, Paulo Herkenhoff, to revert a Eurocentrist gaze on the history of art. The curatorial program highlighted the discussion on Brazilian culture and Latin American art, by means of the device that gave rise to modernism: antropofagia. In a text he coauthored together with Adriano Pedrosa, the adjunct curator, the notion of cross-influence sheds light on the way the artworks were strategically arranged in the expository space.

Palavras-chave: antropofagia; arte contemporânea; Bienal de São Paulo; contaminação; cultura brasileira; curadoria; expografia.

Key words: antropofagia, contemporary art; Bienal de São Paulo; Latin American art; cross-influence; Brazilian culture; curatorship; exhibition display.

* Artigo inédito no Brasil. Versão integral publicada na revista *TRANS*, arts. cultures. media, n. 6, Nova York, Passim inc., 1999, p. 6-15. Disponível em <<http://www.echonyc.com/~TRANS>>. Acesso em: 23.jun.2008.

** Mestre em Jurisprudência Comparativa pela New York University, Nova York (1975). Foi diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro (2003-06); curador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova York (1999-2002); curador da 24ª Bienal de SP (1997-98); curador da Fundação Eva Klabin Rapaport (1995-97); assessor da Presidência da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (1991-93); curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985-90); e diretor Instituto Nacional de Artes Plásticas, (1983-85).

*** Mestre em Artes Plásticas e Crítica de Arte pelo Califórnia Institute of the Arts (1995). Foi co-curador da 27ª Bienal de São Paulo e curador adjunto da 24ª Bienal de São Paulo e editor de suas publicações; curador do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2001-03); curador de InSite 05, San Diego/Tijuana (2005). Integrou o júri do Prêmio Hugo Boss, Nova York, Guggenheim (2005). Atualmente é diretor artístico da Trienal Poli/Gráfica de San Juan, Porto Rico.

Trabalhei ao lado de Paulo Herkenhoff na 24ª Bienal de São Paulo como curador adjunto e editor das publicações por pouco mais de um ano e meio – na realidade, apesar de bienal, a exposição é pensada, construída e inaugurada em apenas dezenove meses. Trata-se da exposição de arte mais complexa do planeta e seus altos números de curadores, artistas, obras, metros quadrados, orçamento, visitação, monitores e publicações constituem provas disso. Entretanto, como escrevi há alguns anos numa resenha de uma outra Bienal, os números podem provar a grandiosidade do evento, mas nunca sua excelência. Assim, não são números, nem cifras, nem estatísticas que restarão da 24ª-Bienal, mas a marca indelével de seu curador-geral na história da instituição. Com uma fina articulação entre crítica e poesia, história e contemporaneidade, seu compromisso com os programas educacionais e com o pensamento sobre a arte, sua habilidade em negociar com diretores de museus estrangeiros e da própria Fundação Bienal, Herkenhoff estabeleceu novos padrões estruturais e conceituais tanto para a exposição quanto para a instituição. Ele nos lega um conceito complexo e múltiplo, brasileiro e aberto para o mundo, contemporâneo e em diálogo com a história: a *antropofagia* (sua extrema pertinência me faz indagar por que teríamos demorado tanto tempo para produzir uma exposição sobre o tema). Quatro meses após o fim da mostra, voltei ao Rio de Janeiro, onde Herkenhoff já se instalara de volta em seu apartamento repleto de livros – ao menos por alguns meses antes de se mudar para Nova York – e conversamos sobre essa experiência rica e atordoante que foi construir a *Bienal do Século*, como definiu um semanário brasileiro. Em casa, Herkenhoff revelou-me uma mostra que eu pensava conhecer intimamente, refletindo sobre o papel e o futuro de uma mega-exposição de Primeiro Mundo organizada e financiada por uma sociedade de Terceiro Mundo. Os dias que eu havia programado para ficar no Rio não foram suficientes para nossas conversas, e ao final dos encontros, aceitei sem muito relutar os apelos de Herkenhoff para estender minha estadia na cidade mais sedutora do planeta. Entre telefones que soavam a cada quinze minutos e pausas para apreciar uma ou outra peça da coleção de livros e objetos do curador carioca, chegamos ao seguinte texto de Paulo Herkenhoff.

Cesta de substantivos

Quando cheguei à Bienal, trazia uma cesta de substantivos: vontade, alegria, medo, desafio, fascínio, certeza (de que uma Bienal é um processo intelectual, de conhecimento, e não um processo de expedição de obras, livros, catálogos ou textos), solidão (no sentido de não saber; num primeiro momento, recusei o que significava a Bienal como poder, até quando compreendi que se tratava de possibilidade e de potência). E havia também substantivos que não eram emoções: densidade, alteridade (o que é a responsabilidade de alteridade associada ao trabalho de curadoria?), idéias sobre educação, o Brasil como ponto de partida, a América Latina como campo prioritário, assincronia e diferença num mundo sem centro.

Bagunça

Eu adoro *bagunça*. Tunga não é o único. Então a Bienal deveria ter um pouco dessa *bagunça*. *Bagunça* significa buscar compreender os fluxos que são parte da vida, da arte e do processo criativo. Pertence à ordem dos sentimentos brasileiros – como a saudade e o quintal – que são difíceis de expressar em outras línguas. O quintal não é o *backyard*, é algo diferente. A *bagunça* não é um caos, mas sim um fluxo de ações, de entrega ao próprio impulso. Esse fluxo das coisas que nos toca com tanta força, e sobre os quais às vezes pedimos tanta explicação, está no *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles. Beatriz Milhazes traz a idéia de consolidação, da tradição específica de um desejo antropológico no Brasil. Adriana Varejão, como Cildo Meireles, busca constituir uma espessura do presente em tensão com a história. Ali encontramos não apenas a questão do desejo na história da arte brasileira, mas também a presença dos fluxos, essa energia que corre em nossas veias, na arte, no olhar. Buscamos assumir uma sensualidade que é muito da obra de Lygia Clark e de Hélio Oiticica e, depois, de Ernesto Neto. Esta foi uma Bienal que tinha um partido criativo muito ligado à tradição do Rio de Janeiro. Sendo o primeiro curador do Rio de Janeiro responsável por uma Bienal de São Paulo, eu queria também imprimir uma qualidade daquela cidade, acima da disputa provinciana entre as duas maiores metrópoles do país. Havia então uma atitude curatorial secreta que escolhi não anunciar, que seria me entregar aos impulsos fundamentais da obra de alguns artistas importantes da arte brasileira. Aprendi com Waltercio Caldas toda a questão do espaço que existe entre as coisas. É um pouco como Morandi. Por exemplo, a noção de *espaço imantado*. Caldas quis imantar a Bienal inteira. Explicou que não deveria haver espaço onde as coisas estivessem escondidas, que todos os lugares são dignos, que todos os cantos merecem atenção. Essas idéias estão também presentes na concepção da obra de Lygia Pape. Na realidade, o que aprendi com essas experiências, é que eu queria fazer uma Bienal a partir de coisas que havia adquirido com os artistas.

Lesma, caramujo, abismo

Ninguém sabe como fazer uma Bienal de São Paulo. Quem já fez uma não saberá fazer outra, porque deveria ser diferente. Uma Bienal é feita uma lesma, uma concha de caramujo que vai sendo construída no tempo de sua existência. No caso de uma exposição de 30 mil metros quadrados e 87 curadores, não há tempo possível, prático ou hábil para que você primeiro planeje a arquitetura curatorial, busque as obras e anuncie o que será feito. A Bienal se desenvolve no seu próprio tempo. Cresce, ganha músculo, constrói e amplia sua concha, que representa o que o público finalmente vê. Esse tempo é tão pesado que o processo invariavelmente toma um significado maior do que o pretendido pelo curador. Esta é uma das limitações da Bienal. No modelo atual, a escala da Bienal

de São Paulo é seu abismo. Há uma mecânica de operação que diz respeito às expectativas da cidade e do público. A cidade já codificou sua Bienal: ambos desejam que cause um grande impacto. Os códigos de relações dentro da cidade se tornam singularizados, redesenhando a borda do próprio abismo da exposição.

Tamanho

Se eu tivesse tido mais tempo, teria feito uma Bienal menor.

Longe – perto

Inicialmente estabelecemos um foco num processo centrífugo, que buscava o levantamento do máximo de possibilidades de interpretações do canibalismo e da *antropofagia*, termos que pareciam dispersos. Todos os textos, interpretações de curadores, ou pessoas envolvidas com a Bienal, eram incorporados a uma lista que publicamos com o título de “165, entre 1.000, formas de *Antropofagia* e *Canibalismo*”. Parecia um paradoxo adotar uma posição centrífuga e ao mesmo tempo retornar ao foco, à concentração, de forma centrípeta. O canibalismo tem significados múltiplos e serve para um desfolhamento de metáforas. É um tópico de argumentação, que obviamente não admite receber tudo ou qualquer coisa. Num mundo globalizado, a Bienal buscou parcerias para explorar especificidades.

[...]

Antropofagia

Antropofagia é um processo brasileiro que atravessa os séculos, pelo qual uma sociedade complexa como a nossa, formada por africanos, nativos e portugueses, absorveu múltiplas influências de outras culturas desde o século 17, transformando e construindo sua própria linguagem e ao mesmo tempo assumindo sua relação com o mundo ocidental. A *antropofagia* já se manifestava na literatura barroca da Bahia do século 17. Trata-se não somente de uma tradição brasileira, mas também latino-americana. O que é muito curioso é que esse processo de deglutir o outro, sua cultura, e transformá-lo em sua linguagem funcionou para estimular curadores e historiadores de várias partes do mundo a estudar a cultura brasileira, oferecer uma resposta, buscar um diálogo. É interessante pensar que um curador do MoMA, do Pompidou ou do Louvre tenha estudado a *antropofagia* no Brasil, escrito sobre ela, buscado paralelos e diferenças. De repente colocamos a Europa numa posição de refletir sobre seus fantasmas canibais. São processos que, num viés da discussão, indicam a maturidade do próprio meio cultural brasileiro.

Presentificação

A Bienal que estamos discutindo não tinha história. Apesar de seu Núcleo Histórico, era uma Bienal com questões inteiramente pertinentes ao presente e o sentido das obras ali apresentadas era relevante aos problemas contemporâneos. A exposição dava uma densidade à condição de existência e do olhar do presente. Para um país como o Brasil, uma pintura de Albert Eckhout feita no século 17 e uma escultura de Tunga dos anos 1980 têm a mesma relevância. Vivemos em tempos sociais completamente distintos e assíncronos. Régis Michel, o curador que discutiu as questões do canibalismo no século 19, tratou na verdade de idéias que são absolutamente relevantes nos dias de hoje. Eu ousaria dizer que essa foi uma mostra fundamental. Não para a história do olhar sobre o canibalismo, mas para a relação do homem consigo: sua relação com o Estado, aprendendo a saber quem devora quem e quem devora a humanidade e o desejo hoje. No passado, grupos rivais existiram. Em Freud, filhos devoram seus pais. Isso permanece crucial. As relações cronológicas entre os trabalhos foram anuladas. A história foi tomada como grau zero da arte contemporânea.

Contaminação

A contaminação, como estratégia curatorial, consistia na inclusão de obras contemporâneas numa exposição do Núcleo Histórico. Ou nós poderíamos inverter o raciocínio, dizendo que em torno de uma obra do Tunga construímos uma exposição dedicada aos séculos 16-18. O *TaCaPe* de Tunga, por exemplo, fala do nascimento, escultura primordial; homens que vão à guerra, se defendem e caçam. O *tacape* é uma escultura masculina, mas em seu interior existe uma trança, que Tunga identifica como a primeira escultura da mulher, com o gesto amoroso consigo própria de se pentear. Além de *TaCaPe* havia cinco pinturas extraordinárias de Albert Eckhout, do século 16 – a dança dos índios, onde encontramos também o conceito de *tacape*, e quatro mulheres. Ao lado repousam dois grandes livros que revelaram o canibalismo ao mundo europeu no século 16 – livros de Hans Staden, Jean de Lery e Andre Thevenet. O primeiro estava aberto na página que mostra um prato em que figura novamente o *tacape*, o instrumento pelo qual a vítima no canibalismo exógeno foi abatida. Logo surge outra contaminação, a *Proposta para uma Catequese*, pintura de Adriana Varejão. A contaminação do contemporâneo com o histórico, ou vice-versa, nos permite atuar de uma outra forma: nessa Bienal, na qual as questões antropológicas e históricas eram tão fundamentais para o presente, não quisemos e em nenhum momento exibimos peças etnográficas que tivessem sido retiradas de uma cultura viva. Assim, o *TaCaPe* de Tunga também estava ali para que não usufríssemos de um saque. Ao mesmo tempo, as peças indígenas que apresentamos na exposição do Modernismo brasileiro eram peças arqueológicas de culturas que já estavam extintas quando os portugueses chegaram ao

Brasil. A contaminação se deu nessa passagem do tempo – no que é o passado, no presente daqueles fantasmas do futuro na experiência humana, no processo social da história da arte e na arte contemporânea. Adriano Pedrosa me deu a consciência da relevância de que a noção de contaminação poderia trazer. A idéia de contaminação é oposta ao cubo branco como o lugar ideal da arte exigido pela modernidade. A contrapartida às contaminações na arquitetura da curadoria, é o fato de que escolhemos justamente, para expor os monocromos brancos, uma sala que tinha uma coluna no meio, um botão vermelho para incêndio – quando seria possível montar um teto branco e uma parede branca, estabelecendo ali uma imensa leveza, uma beleza suspensa em relação ao mundo. Nossa opção foi lembrar que é impossível isolar a arte da vida. Essas contaminações conceituais ou dadas na arquitetura, constituem um trânsito que cada ser humano experimenta em seu próprio sentido de tempo. Por outro lado, a contaminação está ligada ao canibalismo, às suas doenças, na medida em que a carne humana contamina a carne humana. Quando alguém descumpre as regras relativas ao consumo do corpo humano, torna-se imediatamente um doente, pois comeu a parte que não cabia na estrutura daquele estatuto cultural. Pensamos então nas enfermidades que devoram o homem, assunto que o rico leque da discussão do canibalismo abre ao conhecimento humano uma enorme possibilidade para a metáfora.

Ruídos, reflexos, migrações

Na montagem da Bienal, houve debates envolvendo o contemporâneo sobre o histórico, como, por exemplo, o reflexo da obra do Bruce Nauman que, na montagem de Robert Storr, se projetava na vitrine onde estavam as obras do Aleijadinho e sobre o verniz da pintura holandesa do século 17 de Albert Eckhout e Frans Post. Pareceu-me esplêndido esse reflexo, pois os espectadores tiveram de buscar um ângulo de visão. Ao mesmo tempo, o reflexo fechava um círculo do percurso histórico no Espaço Museológico da Bienal, lançando o Nauman na sala inicial do Núcleo Histórico, dedicada aos séculos 16-18. *Eat/Death* refletia sobre uma pintura que representava um índio canibal como monstro porque devorara outros seres que eram de seu próprio grupo; já estava ali traçado um destino da destruição daquele povo. Essa delicadeza da luz de néon podia ser vista como uma projeção de novos significados para a exposição. São detalhes muito refinados, sutis, ao qual evidentemente o público mais amplo não tem oportunidade de apreciar e interpretar. Da mesma maneira, a linha virtual que se projeta com o *Busto de Diego* de Giacometti, no Núcleo Histórico, no mesmo eixo que *La DS* de Gabriel Orozco, em “Roteiros...”. Ou uma obra de Oiticica, *Homenagem a Cara-de-Cavalo*, que viajou pelo Pavilhão da Bienal durante a exposição, passando antes pelos Monocromos, Matta, Siqueiros, Bruce Nauman ou frente a Géricault, na mostra dedicada ao século 19. Na exposição do pintor venezuelano Reverón, no Núcleo Histórico, com suas paisagens equatoriais totalmente brancas, era possível sentir

a temperatura da obra de Olafur Eliasson, nas Representações Nacionais. Na instalação de Eliasson, uma paisagem de gelo, era possível ter a memória da paisagem tórrida de Reverón.

Esquadra do Medusa

São as apropriações transformadoras da *Jangada do Medusa*. Além dos próprios estudos de Géricault, havia uma *Jangada* de Asger Jörn na exposição CoBrA, outra de David Alfaro Siqueiros. Havia também *Dead Troops Talk*, de Jeff Wall, em "Roteiros...", uma fotografia que tem uma organização conceitual e de composição que remete a Géricault. Havia ainda outras jangadas, mas algumas eram mais permanentes que outras. Apesar do esforço de buscar o empréstimo, faltou-nos o *Louvre IV*, de Thomas Struth, a fotografia que captura a *Jangada* de Géricault no Louvre, que, todavia, reproduzimos no livro. Outra ausência foi a de Kcho, cujos barcos articulam política, territorialidade e esperança, e, por essas razões, remetem à jangada libertária. Às vezes temos de aprender como morrer na praia.

Representações Nacionais

Nesse período de tempo, na complexidade da Bienal, senti que havia chegado a meu limite de diálogo possível com os países. Acho que é possível avançar um pouco mais, mas há um limite, e esse deveria levar a Bienal de São Paulo a se perguntar: por que continuar com um segmento das Representações Nacionais? A que funções servem? Parece que é para manter uma tradição. Parece, às vezes, que é por uma medida de economia. Muitos disseram que a Bienal sempre permitiu a vinda e a participação de países economicamente periféricos, mas hoje esses países não têm condições financeiras de se representarem na Bienal, pois tudo está muito caro. Pessoalmente, acho que a Bienal não precisa mais de Representações Nacionais e que a Bienal precisa ter uma voz ainda maior junto aos países, na formulação das exposições. Houve uma curadora europeia que me perguntou qual era o regulamento, para que ela pudesse descumprir-lo. O que isso representa numa relação de diálogo? Para uns é um segmento mais burocrático; para outros é uma fronteira a ser transgredida; para outros ainda é um exercício com funções políticas absolutamente locais, atendendo a interesses domésticos. Há também aqueles que trabalham seriamente com a Bienal. De todo modo, os limites do diálogo são muito claros. O processo das Representações Nacionais faliu no teste e agora precisa de uma transformação radical.

[...]

Ausências

Há artistas que por uma razão ou outra acabaram ficando de fora, artistas que gosto muitíssimo. Por exemplo, Mario Cravo Neto, cuja ausência na Bienal é mais significativa e tem um peso maior

que a presença de muitos. Outro caso é o de Nelson Leirner, e é uma pena que o peso burocrático da Bienal o tenha excluído praticamente à minha revelia. Duro também, fazer uma Bienal em que a figura do pai foi discutida por tantos curadores e trabalhos, como *The Destruction of the Father*, de Louise Bourgeois, e tendo seu pai morrido a poucos meses da inauguração. Meu pai me deu acesso aos livros de arte. Na minha casa, no interior do Brasil, havia um livro de arte concreta que eu podia folhear antes de aprender a ler, e isso coincidia, na época, com o Movimento Frente. Como experiência cotidiana, também a ausência do Rio de Janeiro, ainda que São Paulo seja evidentemente uma cidade muito estimulante. Há também Shirin Neshat, David Hammons ou o coreógrafo William Forsythe, que me fizeram muita falta. Thomas Struth fez uma falta tremenda, pois infelizmente não contamos com o engajamento da galeria que foi encarregada por ele para cuidar desse assunto. A ausência de Marepe, que seria o artista brasileiro, da Bahia, nos Roteiros África, ficou doente e impossibilitado de participar. Houve a falta de peças da coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), trabalhos negados na véspera da exposição depois de acenos que indicavam o empréstimo, como o Arp branco para a sala dos monocromos. Faltou acima de tudo a fantasia da perfeição. Esta Bienal permanecerá memorável pela energia e as trocas no processo, entre curadores e artistas de diferentes segmentos, assim como em nossas relações com o público.

[...]

Coesões

Há dois exemplos nos quais a territorialização foi paradoxalmente importante. O primeiro caso foi a presença da América Central e do Caribe nas Representações Nacionais. Pela primeira vez a Bienal visitou a área, e nós indicamos Virginia Perez-Ratton, uma curadora local, para articular uma exposição de artistas da região. Foi uma experiência singular e de intenso diálogo, e em troca conseguimos apresentar uma visão coesa especificando essa visibilidade e mantendo uma relação conceitual com o todo. O resultado foi significativo e, segundo a própria Virginia, a primeira vez que uma exposição internacional desse porte mostrava uma visão da arte da América Central e do Caribe com essa magnitude, esforço que foi comentado por muitos críticos. Outro ponto muito importante da coesão era o papel da África em “Roteiros...”. No trajeto no segundo andar do Pavilhão, o visitante que estivesse no segmento de Arte Contemporânea Brasileira, no eixo do “Um entre Outros” – que tratava de uma sociedade abandonada, com intensos conflitos internos, de criança abandonada, da situação dos índios, das migrações internas etc. –, passava dali para o segmento “Roteiros” dedicado à África. O continente africano não foi apresentado somente como uma força formuladora para o Brasil. Afro-brasileiros sofrem problemas econômicos que remontam ao período da escravidão e a

políticas racistas. Esta era uma passagem direta na exposição, ainda que não de maneira explícita. Havíamos pensado também em fazer algumas pontes entre as culturas contemporâneas da África e do Brasil, com a presença de Pierre Verger, entre os fotógrafos do Mali, como Seydou Keïta, e a de Marepe, artista de Salvador que, desde cedo, havíamos decidido com Lorna Ferguson e Awa Meite estaria nesse segmento. [...]

Antropologias

[...]

Havia aqueles que entenderam cegamente o canibalismo como uma espécie de primitivismo e que a cultura brasileira não partilhava esse tipo de atitude. Ora, a compreensão dos ditos “primitivismos” como uma noção negativa também pode ser problemática. Múltiplos costumes associados às culturas não-européias, ou não-modernas, como o fetichismo ou a própria *antropofagia*, foram grandes propulsores na modernidade. São encontrados na psicanálise de Freud, por exemplo. O objeto do fetiche foi discutido por Marcel Duchamp; a própria relação com a arte pode também esbarrar em características fetichizantes. O que é particularmente interessante é que a maneira reducionista, digamos quase que positivista, de correlacionar o canibalismo a um primitivismo retrógrado tem sido frustrada. No relato de Jean de Lery sobre a experiência da França Antártica no Rio de Janeiro, um texto fundamental sobre o canibalismo, há tal afastamento do relator de seu objeto que levou Lévi-Strauss a afirmar que o texto era um resumo etnográfico. Lévi-Strauss chega a considerar que a etnografia se funda a partir de uma reflexão sobre o canibalismo. É a partir do canibalismo que Montaigne inicia sua reflexão sobre a relatividade dos valores humanos e produz um ruído afinado com uma reverberação não-eurocêntrica, dentro do discurso filosófico da Europa de seu tempo. Constitui um conjunto de imagens povoadas de índios canibais, em que Eckhout constrói pinturas de caráter etnográfico. Interessou-me muito esse roteiro de etnografia. Trabalhamos com peças ou momentos que foram fundamentais na formulação da idéia etnográfica, ainda que não houvesse originalmente a consciência da etnografia, e o canibalismo estivesse muito presente naquele processo. Há também a presença de Lévi-Strauss com *Tristes Trópicos* e outros textos para a compreensão da situação do Brasil, ao lado do sociólogo brasileiro Florestan Fernandes e sua idéia de constituir a história do índio nativo brasileiro, o índio como sujeito da história, o que significa também uma ruptura com a perspectiva histórica hegeliana. Dentro da Bienal, apresentamos obras de arte nas quais a questão da etnografia foi claramente anunciada. *Etnografia*, de Siqueiros, pintura de um ser totêmico com uma cabeça entre couraça militar e peça arqueológica, mostra um certo olhar devorador. Chegamos aqui a um dos grandes momentos da Bienal, a instalação *Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)*, de Bruce Nauman, na qual o artista fala justamente de antropologia, de uma sociologia em que situações

antagônicas são trazidas, *Help me, Hurt me, Feed me, Eat me*. “Coma-me” é o pedido do indivíduo que deseja ser devorado pelo conhecimento.

Granizo

Houve uma contaminação vertical: gelo confrontando os trópicos na obra de Olafur Eliasson e no branco reluzente da instalação de Francisco Tropa e Lourdes Castro, nas Representações Nacionais; a poética paisagem ártica de *Fin de Siècle de General Idea* (um Caspar David Friedrich de isopor e pelúcia), em “Roteiros..”; as paisagens equatoriais brancas de Reverón e os monocromos brancos (com Oiticica, Barsotti, Mira Schendel, Clark, Fontana, Soto, Klein, Otero, Ohtake, Manzoni, Ryman e Rauschenberg), no Núcleo Histórico; finalmente, a desastrosa chuva de granizo na noite seguinte da inauguração. Branco é a cor que devora e digere todas as outras cores.

Fim

O curador deve sempre antever as relações conceituais e visuais em uma exposição, as obras no espaço, pois no fundo um projeto curatorial é simultaneamente uma proclamação articulada de sentidos e uma revelação ao olhar de um discurso entre símbolos dispersos. Esse momento da montagem é uma compreensão do sublime, uma experiência pessoal. Todavia, na ponta do processo também gosto muito de ver a desmontagem e a dispersão das obras. Por mais monumental que tenha sido o esforço de realizar essa Bienal, eu curti, vivi e apreciei muito o processo de retorno das obras ao seu lugar de origem, onde elas repousam de maneira mais permanente, ou rumam na direção de novos sentidos. Estou vivo e mais forte que nunca, porque afinal a antropofagia não lida com a morte, mas com a vida, com o inescapável e tão simples fato de que necessitamos do *outro* em nossa experiência existencial.

Imagem digital como memória*

The digital image as memory

Christine Mello**

Resumo: *Imagem digital como memória* aborda algumas discussões que tangem a problemática da imagem na contemporaneidade. Para tanto, relaciona um conjunto de trabalhos do artista Luiz DuVa, no sentido de constituir, pela observação de procedimentos por ele utilizados, principalmente em sua videoinstalação *Retratos in motion: o beijo* (2005), uma leitura sobre aspectos da imagem em meios digitais.

Abstract: This article deals with certain issues that involve the problematics of the image in contemporaneity. To this end, a set of works by artist Luiz DuVa is described in order to constitute – through observation of the procedures he used, principally in his video installation Retratos in motion: o beijo [Portraits in motion: the kiss] (2005) – a reading of certain aspects of the image in digital media.

Palavras-chave: imagem digital; memória; movimento; crítica de arte; Luiz DuVa;

Key words: digital image; memory; movement; art criticism; Luiz DuVa.

* “Imagem digital como memória” é um estudo em andamento integrante da pesquisa *Cinemáticas* (2008), realizada no Programa de Pós-Doutorado da Universidade de São Paulo, por meio da Escola de Comunicação e Artes e do Departamento de Artes Plásticas, com supervisão de Gilberto Prado e com apoio do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina.

** Pesquisadora em linguagem da arte, é pós-doutora da USP (pela Escola de Comunicação e Artes/Departamento de Artes Plásticas) e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina-SP e da FAAP-Artes Plásticas, coordena o grupo de pesquisa *Arte&Meios Tecnológicos* da Fasm/CNPq. Seus projetos curatoriais incluem a representação brasileira de *net art* da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, assim como exposições em museus, galerias e festivais tanto brasileiros quanto internacionais. Membro do Conselho da Associação Cultural Videobrasil, integra a equipe curatorial do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2008-2009.

Há muitas formas de perceber a presença de um gesto, uma ação artística e seus contextos criativos, assim como há também muitas formas de falar do plano simbólico de uma imagem. Imagens são mundos que representam o invisível. A partir do momento em que as imagens parecem saturadas pelo alto grau de entropia em que são disponibilizadas na contemporaneidade, eis que surgem novas formas de potencializá-las. Na medida em que resistem, elas entram num processo de constituição de uma nova ordem sensível.

Criar imagens não é menos difícil que criar observação do mundo, porém o desafio maior do artista diz respeito a experimentar novas formas de apresentação subjetiva que refletem a nossa presença no mundo. É quando percebemos mutações na organização espaço-temporal dentro da produção criativa.

O presente estudo aborda algumas dessas discussões no que tange a problemática da imagem na contemporaneidade. Para tanto, relaciona um conjunto de trabalhos do artista Luiz DuVa (nascido em São Paulo, em 1965), no sentido de constituir, pela observação de procedimentos por ele utilizados, principalmente em sua videoinstalação *Retratos in motion: o beijo* (2005), uma leitura sobre aspectos da imagem em meios digitais.

A escolha do artista Luiz DuVa remete ao fato que grande parte de seu projeto poético diz respeito a redefinir os limites de uma imagem por meio da percepção alterada de tempo e de seus diálogos com o espaço sensorio. Na busca pela redefinição de tais limites da imagem, DuVa a afeta estruturalmente. Ele redimensiona a imagem pela lógica do digital em contato com a lógica do acontecimento, do tempo ao vivo e da performance, nela criando uma espécie de fenda, achatamento ou deformação que representa a inscrição e a espiral de tempo.

A percepção do tempo é determinada por nossa capacidade de movimento no espaço. Perceber o espaço sensorio é apreender a dimensão do tempo e a estrutura do espaço experimentado. Tempo e espaço que, não por casualidade, "são a matéria-prima com que se constrói o mundo da memória" (Maldonado, 2007, p. 145). A produção de memória ocorre no momento em que é possível reconhecer a qualidade de um dado espaço sensorio.

Relacionar procedimentos artísticos de Luiz DuVa às questões do movimento, em suas articulações espaço-temporais, diz respeito aqui a abordar aspectos existentes entre a imagem digital e a memória, na constituição de uma qualidade de espaço sensorio produzido pela deformação temporal de uma imagem, ou pelas chamadas anamorfoses cronotópicas.

O "cronotopo" (o tempo-espaço/espaço-tempo), termo que Mikhail Bakhtin utiliza para definir o indissolúvel de tempo na literatura, especialmente no romance (Maldonado, 2007, p. 146), é como um espaço de sensorialidade capaz de circunscrever o tempo e a memória.

Compreendidas como a percepção de tempo e memória, as anamorfozes cronotópicas produzidas por Luiz DuVa remetem à diferença de movimento produzida no interior de conjuntos contínuos de espaço-tempo, provocando a sensação de uma *instantaneidade contínua* na imagem digital. Nesse contexto, por meio de tais procedimentos, as anamorfozes cronotópicas produzem uma espécie de dobra do tempo, que remete à suspensão do tempo. Essa dobra, impossível de ser visualizada na vida real (Machado, 1993, p. 116), ordena o espaço na suspensão de tempo. Ela é sentida como um lugar por onde se atravessa para um outro espaço-tempo, como se fosse possível produzir por meio dela uma espécie de observação do tempo no espaço.

A partir da experiência que Luiz DuVa provoca no campo da ação artística, esses procedimentos são observados no contexto das imagens digitais e considerados como fronteiras comutadas entre estados de mobilidade e imobilidade da imagem. Produtores de novos deslocamentos e desarranjos no modo como a imagem é visualizada são analisados nesse estudo em concomitância ao que Deleuze (1925-1995) indica como o *movimento entre* ou o automovimento da imagem.

Na observação de tais aspectos na obra de Luiz DuVa, é associado dessa maneira o campo da imagem ao campo do movimento por meio da noção de automovimento (apontada por Gilles Deleuze¹) e da noção de anamorfose cronotópica (apontada por Arlindo Machado²). Pela observação atenta da obra de Luiz DuVa, o objetivo principal é introduzir condições de análise para certos fenômenos imagéticos observados na passagem do século 20 para o 21 junto à produção de sensorialidade e memória.

Luiz DuVa e a imagem digital ao vivo

No mundo contemporâneo, permeado por fenômenos imagéticos extremamente caóticos produzidos pelos fluxos informacionais, refletimos muitas vezes como se a imagem e a memória não mais pudessem se exprimir. Tamanho é o volume de informações que agenciamos cotidianamente que temos dificuldades em discernir qualidades e diferenças que as regem. O problema não é mais fazer com que a imagem ou a memória se expressem, mas provocar-lhes uma outra instância de força que as atualize em nossa percepção.

A imagem e a memória são construções simbólicas produzidas por meio do contexto histórico e cultural. Como pensá-las então no século 21, no contexto da cultura digital? Que transformações ocorrem na esfera mnemônica a partir do impacto das novas tecnologias? Tais perguntas implicam observar que hoje a produção da imagem e da memória passa por operações constituídas no

¹ Principalmente em seu livro *Conversações, 1972-1990* (1992).

² Principalmente em seu ensaio "Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem" (1993).

enfrentamento e nos diálogos promovidos pela expansão informacional do espaço sensível. Compete, então, ao artista, trazer à tona novas circunstâncias para o esquema sensório-motor da linguagem.

Desde a presença na vida cotidiana das redes comunicacionais *on-line* e das linguagens digitais, a noção de tempo real mudou. Já não se percebe tempo como o transcurso de uma ação contínua, confrontado com a lógica dos ponteiros analógicos de um relógio. Na sociedade dos fluxos informacionais em que vivemos, isso ocorre porque a noção de tempo é digital, de caráter descontínuo e ubíquo (onipresente). Não há mais a noção de deslocamento e de intervalos como antes, sendo que o tempo adquire uma outra dimensão, arbitrária, intensiva, diferente dos parâmetros tradicionais.

Se a percepção contemporânea de espaço-tempo diz respeito às constantes transformações propiciadas pelos fluxos informacionais, é possível observar que vivemos sob a lógica de um tempo indefinidamente presente, que subverte com força a nossa relação com o passado e com o futuro, com a memória e com o esquecimento. Nesse sentido, novas circunstâncias de apreensão temporal se instauram, muitas vezes propiciadas sob a lógica de uma *instantaneidade contínua*, que estica indefinidamente o tempo presente e subverte a lógica imagética da contemporaneidade.

Com o objetivo de observar essas circunstâncias de apreensão temporal, bem como circunstâncias da linguagem digital que surgem nesse contexto perceptivo, chama a atenção a produção experimental constituída por Luiz duVa, como fator de elaboração de noções de imagem e memória, que se fazem em ato, no momento presente, no tempo ao vivo, no deslocamento espacial da informação e nos fluxos indeterminados de tempo.

Luiz duVa opera no contexto contemporâneo por meio da desorganização do sistema sintático da imagem e do espaço sensório em que ela se apresenta. Seu projeto poético é fruto de um longo percurso, gerado desde o final dos anos 1980. Nessa direção, duVa iniciou em 1988 a produção de narrativas pessoais e ficções em vídeo. Em 1996 iniciou a produção de videoinstalações e em 2001 a produção de *live images* (experiências imersivas com manipulação de imagens e sons ao vivo) e espetáculos Vjing em pistas de dança. Recentemente foi premiado com residências artísticas (por meios de instituições como o British Council/Projeto Artist Links – England and Brazil/Plymouth Arts Centre/2008 e o Videobrasil/Prince Claus Foundation/Consulado-Geral da França no Brasil/Le Fresnoy/2007) e apresentou seu trabalho em instituições como Museu Reina Sofia (Madri, 2008), Itaú Cultural (São Paulo, 2007), ZKM (Karlsruhe, 2006), Paço das Artes (São Paulo, 2005) e Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2004). Luiz duVa também participou de uma série de edições do Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil (em São Paulo), bem como foi um dos idealizadores do 1º Festival Brasileiro de VJs Red Bull Live Images, em 2002, considerado um marco experimental na cena Vjing no Brasil.



Luiz duVa, Retratos in motion: o beijo

Na observação dos seus recursos criativos é possível verificar que ao rígido determinismo da edição em vídeo encontrado em seus primeiros trabalhos ficcionais (produzidos entre os anos 1980 e 1990), Luiz duVa empreende já no final dos anos 1990 um processo de inserção do imprevisto, do acaso, do aleatório e da hibridez no campo do processamento da imagem digital. Ele passa a articulá-la pela lógica da imprecisão e nela incorpora a edição ao vivo. A linguagem videográfica, antes produzida por duVa para o monitor de TV, desloca-se para outras telas e espaços sensoriais. Ele expande o movimento da imagem para o ambiente arquitetônico das videoinstalações, bem como para as sinestésicas e imersivas improvisações dos espetáculos Vjing.

Em 2001, duVa realiza *Corpomóvel 1 e 2*, um misto de instalação e performance. Esta obra é composta como um kit móvel de produção, edição, manipulação de imagem e som ao vivo, em que, de uma só vez, ele grava, edita e apresenta o trabalho junto ao público. E a imagem em sua obra, de ficcionalizada e instalada, passa a ser também performada. Sob essa natureza mais híbrida, surge, ainda em 2001, um outro tipo de gesto expressivo, o gesto do acaso produzido nos espetáculos Vjs de

vídeo ao vivo. Nesse período, por meio de parcerias (como as realizadas com o Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil), resultam performances de imagens ao vivo (ou as chamadas *live images*) como *PVC* (2001) e *A mulher e seu marido bife* (2001).

Em *Vermelho sangue*, videoperformance apresentada junto com o músico Wilson Sukorski, doze telas de projeção são especialmente criadas para o 1º Festival Brasileiro de Vjs – Red Bull Live Images (realizado em São Paulo, em 2002). Nelas, para falar da dor e da crueldade, duVa inscreve a linguagem indeterminada e permutacional do *scratch*, ou do *arranhamento digital* da imagem, assim como dialoga de forma imersiva com o ambiente vivencial e interativo da cena noturna eletrônica.

Do controle formal dos primeiros vídeos, a expressividade em sua imagem adquire novas dimensões. Já não se trata mais de uma imagem decomposta de forma calculada, ou sob a ordem do acabamento advinda de um produto audiovisual com início, meio e fim, como em seu vídeo *Deus come-se* (1990), mas, aos poucos, seu processo criativo torna-se mais aberto ao informalismo, à vivência da obra como acontecimento, ao imprevisto, ao descontrole e ao inacabado. Seus trabalhos passam a coexistir também em diálogos mais plurais e colaborativos pelo espaço sensorial, acolhendo, dessa maneira, o movimento criativo do corpo do outro, que se apresenta em deslocamento, no ato de visitar, entrar e partilhar suas videoinstalações e seus espetáculos de *live images*.

Com a utilização dos recursos digitais de temporalização da imagem, é possível observar que o trabalho artístico produzido com esses meios passa a existir não apenas como o resultado de uma manifestação acabada, mas tal tipo de estratégia processual ressalta o próprio momento criativo, de elaboração da obra, como forma constitutiva da vivência e da construção de sentidos.

As circunstâncias de criação com o vídeo no contexto das *live images* dizem respeito a permitir que o público compartilhe a experiência do trabalho no decorrer do mesmo tempo em que ocorreu o *ato*. Há, dessa maneira, a transformação de uma lógica de prática artística – calcada em idéias estruturalizantes e formalistas – para a lógica orgânica da prática vivencial, por meio de um tempo comum vivenciado entre quem faz e quem recebe a obra.

Utilizando recursos temporais do vídeo digital, duVa, em 2003, dialoga com as diferenças existentes entre a videoperformance analógica em tempo real e a videoperformance digital em tempo ao vivo, ao fazer uma homenagem à artista Letícia Parente. Nessa experiência, duVa se apropria da videoperformance de Letícia Parente, *Marca registrada* (1974), cuja imagem e cujo som foram captados em tempo real, sem cortes e ao longo de aproximadamente dez minutos, e que foi produzida com o corpo da artista diante de uma câmera, no período considerado pioneiro do vídeo no Brasil.

Ao se apropriar dessa videoperformance em tempo real de Letícia Parente, Luiz duVa opera sua desmontagem por meio da edição em tempo ao vivo, da distribuição de sua imagem e som em três telas simultâneas (contando com um pequeno atraso na transmissão entre uma e outra) e do ruído

que nelas ressalta (provocado pelo desgaste do seu magnético). Como um exercício minimalista de desconstrução, o conceito de videoperformance em tempo real, existente na obra, é assim ampliado, ou atualizado, para o âmbito das manipulações digitais do vídeo ao vivo.

No caso de Parente, a videoperformance não diz respeito ao campo das imagens de vídeo ao vivo, ou as chamadas *live images*. Já no caso de duVa, a videoperformance opera justamente na desconstrução da imagem preexistente na obra de Parente, tanto no campo da desmontagem da imagem em sua natureza plástica quanto no campo da desmontagem da imagem em sua natureza temporal.

Nos últimos tempos, Luiz duVa tem ampliado ainda mais a dimensão da imagem digital no campo processual, do improvisado e do agenciamento da obra pelo público quando inclui a interatividade. É desse modo que realiza a instalação *Demolição* (2004). Nela, propõe uma forma de demolição virtual da imagem. Tal efeito é produzido a partir dos acionamentos dos botões de uma interface, em que o público, diante de uma projeção, rege os acontecimentos como num *videogame* e, metaforicamente falando, desmonta, demole a imagem.

Retratos in motion: o beijo e aspectos do automovimento

Os procedimentos desenvolvidos por duVa trazem à tona discussões acerca da natureza do movimento nas imagens tecnológicas. Para Henri Bergson (1859-1941), na passagem do século 19 para o 20, o movimento no cinema é uma abstração que está *entre* um fotograma e outro, *entre* instantes estáticos. Hoje, conforme afirma Machado (1997, p. 22), “o olho, via de regra, não distingue mais entre um movimento diretamente percebido e um movimento aparente, artificial”, mecanicamente (como no cinema) ou eletronicamente (como no vídeo) produzido. Se o olho não distingue que tipo de movimento está em jogo, como promover uma nova situação de movimento? Ou melhor, como traduzir a noção de *instantaneidade contínua* tão cara ao espaço sensorial?

Nessa direção, Gilles Deleuze chama a atenção para o fato que por muito tempo viveu-se baseado numa concepção energética do movimento, baseada em ponto de apoio e em fonte de movimento. Para ele, o movimento não diz mais respeito a um ponto de partida e um ponto de chegada, mas sim ao ato de se inserir numa onda preexistente, ou *chegar entre*. De modo muito particular, Luiz duVa produz deslocamentos na imagem por meio desse provável *chegar entre*, reconhecível como um *movimento entre*. Esse tipo de movimento é um movimento vibratório, correspondente a uma duração intensiva, e que refere-se à noção delleuziana de automovimento.

Tais experiências de automovimento analisadas por Deleuze podem ser observadas em obras como *Retratos in motion: o beijo*. Apresentada sob a forma de um tríptico, essa videoinstalação foi apresentada em 2005 em São Paulo (no Centro Brasileiro Britânico) e, em parte, foi inspirada no

processo criativo do pintor Francis Bacon (1909-1992). Assim como Bacon, duVa buscou reaver em sua memória uma sensação previamente vivenciada.

Em *Retratos in motion: o beijo* as imagens geradoras surgem de uma série de fotografias criadas por duVa com seu aparelho celular. O interesse em tal gesto consiste em captar o instante em que ele vivia um sentimento amoroso, no caso um beijo com sua namorada. Para tanto, ele produz aleatoriamente fotos captadas pelo seu aparelho celular como índices desse instante, sem ter sobre elas controle algum de enquadramento ou de luz. A importância desse gesto residiu para ele em eternizar, dar permanência, ou fazer perpetuar, o instante efêmero daquele beijo.

A partir da captura de tal fotografia, duVa a manipula ao vivo em seu computador (junto ao *software* Isadora), buscando recuperar o sentimento ou a sensação daquela vivência. Quando ele observa o resultado conclui que, mais do que traduzir a vivência do beijo, havia gerado um tipo de movimento na imagem que imprimia uma forte carga de subjetividade, um tipo de duração da ação amorosa, entre o estático e o movimento, que interrompia a noção tradicional de fluxo de tempo.

Enfim, duVa repara que tal movimento inusitado tinha tanto a capacidade de traduzir na imagem o âmago de sua experiência amorosa quanto representar, para além dela, um estado sensório, ou um organismo repleto de fendas do tempo. E, assim, nesse momento, ele toma consciência que tal estado sensório da imagem produz uma atração entre as instâncias de tempo, capaz de transformar a sua representação estática (ou o instantâneo fotográfico) em movimento.

A transformação de um estado de imobilidade para um de mobilidade da imagem tem em seu processo criativo a capacidade de gerar uma qualidade particular de movimento, bem como representá-la como um conceito.

É como se duVa descobrisse, nesse momento, que não basta fazer as imagens se moverem; é preciso ainda construir movimentos capazes de traduzir conceitos. Trata-se de associar seu gesto criativo ao campo do "movimento como pensamento", ou ao campo do automovimento, como afirma Deleuze. Não se trata, dessa maneira, de analisar essa imagem como uma imagem em movimento, mas de apresentá-la em sua dimensão de movimento próprio, ou em sua dimensão de automovimento.

Retratos in motion: o beijo e a sensação física do movimento

Num segundo momento de seu processo criativo, duVa organiza a apresentação de *Retratos in motion: o beijo* por meio de um ambiente instalativo composto por três telas, como um tríptico. Esse ambiente traduz e reverbera o pulsar desse automovimento como uma dimensão temporal expandida nela mesma. A apresentação do campo imagético nessa obra parte de três fontes similares da imagem, porém descontínuas, propiciando o diálogo entre as três telas fora de sincronia, sendo o som concebido como uma quarta fonte de informação e gerado também fora de sincronia.

Nesse jogo descontínuo e cintilante entre som e imagem, duVa promove uma suspensão não apenas no âmbito das telas, mas também no do espaço sensorio como um todo, ampliado, agora, para todo o ambiente físico em que o trabalho encontra-se instalado. Nele, a diferença de escala entre um plano virtual e outro provoca em cada ângulo do ambiente físico uma leitura diferente.

Pela cintilação e suspensão do espaço sensorio como um todo, é como se o movimento pudesse ser alçado em *Retratos in motion*: o beijo a uma outra dimensão. É como se o campo da imagem se fizesse no espaço da mente, como um efeito de *after-image* (*pós-imagem*). O corpo do visitante reconhece a experiência física do *after-image* como um olho que olha para dentro, como a presença de um corpo ativo-observador, como uma imersão no mundo virtual, provocada por uma espécie de efeito estroboscópico (tal qual um flash dentro da retina do visitante), que, por sua vez, empreende uma busca sobre-humana em tentar corrigir tais (d)efeitos provocados pela cintilação e pela suspensão temporal em sua visão.

Como um efeito de suspensão, ou fenda no tempo, o *after-image* é provocado na videoinstalação de Luiz duVa tanto pela luz cintilante que pulsa e momentaneamente cega os olhos do visitante quanto por estados simultâneos de mobilidade e imobilidade da imagem, promovendo a idéia de uma imagem presa na retina.

A imagem aqui muda de estatuto, adquire complexidade, não sendo mais concebida apenas como algo advindo da representação de mundos invisíveis, mas corresponde também à apresentação de uma experiência física, como um tipo de vibração corpórea transmitida pela sensação física de movimento.

É como se a presença física do visitante dentro do trabalho significasse a exploração do corpo do visitante dentro da imagem. É quando é possível observar que há uma real apreensão, ou sensação reavivada do beijo, pela capacidade que a imagem possui de afetar o outro. Nesse momento, a ação virtual e a ação física da imagem não apenas se tocam, mas se interligam simultaneamente.

A desintegração de sentidos, a desestruturação e o desmantelamento ocasionado por meio da desorganização do sistema sintático do plano da imagem tem em Luiz duVa também um papel decisivo no alcance do efeito de imersão em sua obra.

Atrelado ao aspecto imersivo da imagem, a trilha sonora é produzida a partir de uma amostra, ou *sampler*, de um ruído, manipulado da mesma maneira que a imagem. O processo sonoro consiste em isolar essa amostra/*sampler* de uma célula musical em estado bruto e, em seguida, transformar em tempo real a sua duração (pelo mecanismo de alteração da sua velocidade), no transcorrer do tempo em que ela é processada ou tocada.

Nesse caso, duVa insere a dimensão musical da obra por intermédio do *sampleamento* de imagens. É por meio desse cruzamento de procedimentos entre amostras de imagem e som, ou jogos sinestésicos no plano tecnológico, que a imagem passa a ter a capacidade de produzir um som.

Se, como na música, a imagem eletrônica existe apenas no tempo, ou seja, na duração, no ritmo, na frequência, podemos analisar que no diálogo com os pioneiros da videoarte – como Nam June Paik (1932-2006) e Bill Viola – Luiz duVa reativa algumas dessas abstrações, reconduzindo a imagem ao campo da experiência sonora.

No embaralhamento de sentidos visuais e sonoros descontínuos, o olho de quem visita o espaço instalativo em *Retratos in motion*: o beijo segue em busca da compreensão do efeito de deslocamento entre uma imagem e outra, entre um som e outro, entre o deslocamento da imagem no som e entre o deslocamento do som na imagem, para que possa apreender o sentido total do trabalho.

Assim, o deslocamento do movimento provocado sob a forma de uma instantaneidade contínua em *Retratos in motion*: o beijo provoca um dilaceramento de pontos de vista na constituição da imagem, causador de uma espécie de deformação ou anamorfose de movimento.

Essa nova qualidade de anamorfose cronotópica diz respeito a um *design* de movimento muito particular produzido por Luiz duVa no contexto da imagem e som em meios digitais. Tal anamorfose é produzida sob a forma de um *movimento dobra*, resultante da inscrição de movimento descontínuo na representação figurativa e sonora.

A qualidade de movimento observada como *movimento dobra* na produção criativa de Luiz duVa, como uma espiral de tempo produzida pela suspensão, deformação e pela descontinuidade entre imagem e som, inscreve uma nova forma de experimentação com a imagem digital, revelando-a como sensorialidade e memória.

A espécie de dobra espaço-temporal provocada por esse movimento ordena o espaço na suspensão de tempo. Diz respeito aos resíduos de fragmento e descontinuidade decorrentes da variação de movimentos indeterminados produzidos entre o meio digital e o ambiente da ação artística. Tal variação é interpretada pelo olho como um efeito estético de deformação e, em decorrência, corresponde a uma desorganização, ou entropia, no espaço sensório.

Imagem digital como memória

Mais do que buscar responder no presente estudo ao amplo campo de questões referentes à imagem digital como memória, é importante aqui observar em que medida o caráter de tradução imagética em meios digitais está presente nos resíduos de fragmentos e descontinuidades produzidos por Luiz duVa em suas experiências de movimento.

De acordo com o antropólogo Marc Augé (2001), a noção de suspensão diz respeito a um dos três elementos do esquecimento, na medida em que os outros dois elementos são o retorno e o recomeço.

Não seria, então, a vivência desse novo estado distendido de tempo produzido pela obra de Luiz DuVa uma possibilidade concreta, entre outras, de reconfiguração da noção de memória na contemporaneidade?

Baseado na constatação do quanto a sociedade contemporânea é estimulada pelos fluxos informacionais e pelas redes globais da comunicação, Marc Augé (2001) propõe uma revisão crítica da noção de memória e esquecimento. Em sua análise do regime imaginário da atualidade, Augé interroga-se sobre a noção de *lembança mnésica* e sobre a relação entre recordação e esquecimento, que fundamentam o conceito de memória. Em sua visão, o esquecimento é tão necessário à sociedade como ao indivíduo, na medida em que é preciso esquecer para saborear o gosto do presente, do instante e da espera.

Não seria esse estado sensorio produzido por meio do *movimento dobra* de Luiz DuVa, uma tradução imagética da chamada *instantaneidade contínua*, desse gosto do presente, do instante e da intensidade de uma espera?

Tal tipo de estado sensorio Luiz DuVa vem experimentando desde 2003, por meio das chamadas *células de movimento*, denominação dada por ele mesmo quando apresentou o germe deste processo criativo na exposição *Imagem Não Imagem*, realizada em 2005 na Galeria Vermelho, em São Paulo. Para ele, a orquestração de vários andamentos de imagem e som, ou de várias *células de movimento*, resulta uma composição audiovisual. Tal circunstância conceitual é desenvolvida por meio de uma pesquisa que ele fez em torno de um conjunto de programas computacionais e interfaces. Tal experiência é como um campo de testagem. Para esse projeto, DuVa gera tecnologia e ferramentas próprias com o objetivo de criar a noção de um espaço-tempo suspenso, expandindo ainda mais os limites da experiência sensoria em sua obra.

O projeto de *live images* de Luiz DuVa *Suspensão* (produzido sob várias versões entre 2006 e 2007) acentua também tal efeito relacionado ao *movimento dobra*. Ele diz respeito à construção de uma performance sob o princípio conceitual da suspensão. Nele, a idéia central é que o corpo em performance, manipulado de forma tecnológica a partir da intervenção de imagem e som produzidos ao vivo (de acordo com a sua duração intensiva e o seu andamento), produza um movimento vibratório na imagem.

Para Marc Augé, o estado de suspensão designa uma forma de esquecimento na medida em que “ambiciona recuperar o presente cortando-o provisoriamente do passado e do futuro e, mais exatamente, esquecendo o futuro quando este se identifica com o regresso do passado” (2001, p. 68). Ou seja, não seria possível associar tal estado de suspensão nas obras de Luiz DuVa como uma tradução concreta da noção de *instantaneidade contínua*, ou a tradução concreta de um movimento que é pensamento? O resultado de tal experiência é a vivência de um tempo distendido, produzido por meio de um movimento transitório e desconstrutor, que apresentado repetidas vezes estabelece uma

experiência conflituosa entre o instante de cada uma das imagens e a intensidade de movimento e sonoridade nelas colocada.

Fruto do contexto de leitura aqui apresentado, é possível notar que a experiência de Luiz DuVa ocorre num momento em que a sua escritura digital se apresenta mais radicalmente como forma de interferência do movimento na imagem, como forma de plasticidade e sensorialidade: é prenhe de pensamento e movimento.

É na busca por novas substâncias da imagem digital como memória que consiste a dimensão do gesto expressivo de Luiz DuVa, ou o que poderíamos relacionar a uma proposição particular, a uma *imagem duVa*.

A existência artística de Luiz DuVa não trata assim de interpretar o mundo, mas de experimentar o mundo. É a questão do pensamento como estratégia, ou processo de subjetivação, como afirma Deleuze. Não se trata, portanto, de apresentar o artista Luiz DuVa como um sujeito, mas sim apresentá-lo em sua dimensão de pensamento-artista.

A *imagem duVa*, em seu caráter limítrofe de *movimento dobra*, é como um gesto diferenciado, impuro, indeterminado, despadronizado e disforme de linguagem, que tem a capacidade de fazer-nos entrar em contato com determinada qualidade de espaço sensorio, provocando outras instâncias de movimento em nossa percepção.

É nessa dimensão conceitual do movimento na imagem que é possível afirmar que Luiz DuVa traz à tona novas formas de apreensão sensível da realidade. Em sua capacidade de apreender o mundo como um conjunto de formas, revela alterações de movimento no esquema sensorio-motor da linguagem. Ao mesmo tempo em que a imagem é, ela mesma, expressa e reconduzida a uma nova instância de força, torna-se cintilação, *frame*, *sampler*, torna-se, ela própria, memória e imagética contemporânea.

Referências bibliográficas:

AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*. Tradução de Ernesto Sampaio. Almada: Íman Edições, 2001.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. Gilles. *La imagen movimiento: estudios sobre cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005a.

_____. *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2005b.

_____. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madri: Arena Libros, 2005c.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.

MALDONADO, Tomás. *Memória y conocimiento: sobre los destinos del saber em la perspectiva digital*. Barcelona: Editora Gedisa, 2007.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 1998.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Na procura de um fim sem fim

*In search of an endless end**

Luisa Duarte**

Resumo: Crítica da exposição “Lá vou eu em meu eu oval” realizada em outubro de 2007 no MUnA – Museu Universitário de Arte – Universidade Federal de Uberlândia.

Abstract: Criticism of the exhibition “Lá vou eu em meu eu oval” [There I Go in My Oval], held in October 2007 at MUnA – Museu Universitário de Arte, Universidade Federal de Uberlândia.

Palavras-chave: Shirley Paes Leme; tempo cíclico; vídeoinstalação.

Key words: Shirley Paes Leme; cyclical time; video installation.

* Tradução: Paula Kaminow. / *Translation: Paula Kaminow*

** Crítica de arte e curadora independente. Mestranda em Filosofia pela PUC-SP e professora no Bacharelado em Artes Plásticas da Faculdade Santa Marcelina. Coordenadora do ciclo de palestras “Bienal de São Paulo e o Meio Artístico Brasileiro – Memória e Projeção”, atividade da 28ª Bienal de São Paulo – Em Vivo Contato, 2008.

“**L**á vou eu em meu eu oval”¹ tem seu início em 1984, quando Shirley Paes Leme morava nos EUA, estudando em Berkeley. Não à-toa a obra levou mais de vinte anos para ser concretizada. O fato de ter sua origem há tanto tempo e somente agora ter se realizado é revelador de sua estrutura. Aqui o tempo não se apresenta como uma linha reta na qual os fatos se sucedem um atrás do outro, deixando para trás o que passou. O tempo é cíclico, operando uma dinâmica onde as coisas começam, terminam e, sobretudo, retornam, mesmo que na diferença. Esta estrutura circular está presente já no palíndromo que dá nome à exposição. Não só por o significado ser o mesmo lido de trás para a frente, mas pelo próprio sentido da frase lida uma única vez. Um ato de partir que acaba por voltar sobre si mesmo.

Um grande tapete frágil, feito de centenas de cascas de ovos ocas, sem gema ou clara, ocupa o chão da sala principal do espaço expositivo. Os ovos estão vazios, o que era para ser gerado já foi para o mundo, encontra-se fora dali. Nas paredes multiplicam-se desenhos dos filhos da artista, uma menina e um menino, colecionados ao longo de quinze anos. A neutralidade das cascas de ovos, em seu tom monolítico, serial, contrasta com a informalidade, o colorido, a visão lúdica contida em cada desenho. Shirley constrói paredes de desenhos naturalmente desorganizados, ricos em diferenças, mas que acabam se agrupando nas suas semelhanças atávicas da infância. Tudo ali é da ordem do imaginário infantil.

No mesmo ambiente vemos duas projeções em vídeo. Numa delas um par de mãos – uma feminina, outra masculina – busca proteger e manter segura a gema de um ovo galado que vai escorrendo entre os dedos, num ato conjunto de preservação da vida com as mãos, a todo o custo. Os movimentos evocam, a um só tempo, sensualidade e desejo de proteção. O interior dos ovos migrou. Já o outro vídeo, *aeiou*, nos mostra a mão de uma criança que guia, generosa e cuidadosamente, a mão de um adulto ao desenhar sobre uma folha pautada. Completam a exposição desenhos feitos com gema de ovo sobre tela.

Note-se a repetição do gesto mecânico de posicionar em série as delicadas cascas sobre o chão. Tapete frágil, teso e tenso, que o adulto sabe não poder pisar, enquanto crianças o veriam como uma promessa de diversão. Para nós, ele está ali impedindo um olhar mais próximo diante de uma série de desenhos que, assim como os ovos, remetem a começos, vidas que se iniciam. O piso frágil, formado por cascas finíssimas, passa a ser uma barreira intransponível por ser demasiadamente delicada. Que ação impensada há de seguir sobre aquelas cascas? Qual força racional segura o visitante diante de uma superfície tão frágil? De maneira surpreendente, o tapete se revela quase uma muralha. Shirley consegue extrair uma força insuspeita de matéria tão delicada e cotidiana.

¹ Palíndromo de autoria de Marina Wisnik.

Os desenhos feitos a partir da gema trazem uma busca recorrente na obra da artista, que é a de capturar a experiência fugaz. Os desenhos com fumaça e picumã realizados outrora são da mesma natureza. Shirley busca deixar visível os traços do movimento necessário para estancar a matéria fluida, ao mesmo tempo que consegue paralisar esse movimento para que a vida ali existente seja, de algum modo, guardada. Guardada naquele sentido que a língua italiana nos ensina, de algo que se preserva e se mostra, para ver e ser visto.

“Lá vou eu em meu eu oval” é uma exposição constituída de diversos trabalhos, mas que pode ser tratada como uma obra única. Todas as manifestações aqui reunidas se entrelaçam, formando um amalgama. Chama a atenção a potência da artista na hora de ocupar o espaço. Inúmeras linguagens justapostas, correndo o risco de uma mistura pouco harmônica, mas que, ao contrário, surge fina e coerente, sem prescindir de meios tão dispares como vídeo, desenhos de criança e cascas de ovo.

A forma oval, curva, sempre retorna, ao longo de todo percurso, deixando-nos entregues a esse movimento contínuo. Evocando uma partida que sempre acaba por retornar, sabendo bem que o mesmo sempre retorna, sempre retorna diferente. Os desenhos da infância, a sensualidade das mãos que se tocam, a tensão e delicadeza das cascas sobre o chão. Todo este repertório posto em obra hoje por Shirley Paes Leme, mais de vinte anos depois da primeira intuição, tudo isso remete a um fluxo vital, que diz respeito a todos, sempre à procura de um fim, sem fim.



The project "Lá vou eu em meu eu oval"¹ began in 1984, when Shirley Paes Leme lived in the United States doing graduate work in Berkeley, California. It is not by chance that the final form of the artwork took more than twenty years to be fully defined. The reason why the project took so many years is revealed in its own structure. Here, time does not appear as a straight line where facts happen one after the other, leaving the past behind; to the contrary, time here is cyclical, operating a dynamic where things start, finish, and above all, return, even with the difference. This circular structure is present in the palindrome which gives name to the exhibition, not only because the meaning of the title is the same when it is read backwards as forwards, but also for its own meaning when read straight. An act of leaving which in the end turns back onto itself.

A large and fragile floor covering (carpet), made of hundreds of hollow eggshells, without yolks and whites, occupies the floor of the main gallery of the Museum. The eggs are empty. What had been there to be generated has already been released far away into the world. The walls are filled with numerous drawings made by the artist's children, a girl and a boy, that have been collected over a period of fifteen years. The neutral color of the eggshells, in their serial, monolithic tone, contrasts with the informality, the color, the ludicrous vision present in each drawing. Shirley constructed walls covered with naturally disorganized drawings, rich in their differences, drawings which in the end group themselves by their atavistic similarities of childhood, so that everything there belongs to the realm of childish imagery.

In the same room two video projections are displayed. In one of them, a pair of hands, one feminine and the other masculine, struggle to protect the yolk of a fertilized egg, which is slipping through the fingers, in a joint effort to preserve life with hands, whatever it takes. The movements of the hands evoke, at once, sensuality and the desire for protection. The interior of the egg has migrated. The other video projection, however, named *a e i o u*, shows children's hands guiding adult hands with help, generosity and care. Drawings made with egg yolk on canvas complete the exhibition. These are displayed on the mezzanine floor which surrounds the gallery space.

The repetition created by the mechanical gesture of positioning the delicate eggshells on the floor is obvious. The fragile carpet, taut and tense, is off limits to an adult, but promises great fun to a child's eye. To us, the carpet is there to prevent a closer look at the series of drawings, which, like the eggs, refer to starts, to lives that are beginning. This delicate floor, covered by very thin eggshells, becomes an unsurmountable barrier due to its high degree of fragility. What reckless act is to befall those eggshells? What rational force holds the visitor to such a fragile surface? In a surprising manner, the

¹ Palíndromo invented by Marina Wisnik.

carpet reveals itself almost as a fortress wall. Shirley is able to extract an unexpected or unsuspecting power out of a delicate and common matter.

The drawings made from yolks reflect a recurrent quest in the artist's body of work, that is, to capture the evanescent experience. Previous drawings made with smoke and picumã (the greasy, sooty cobwebs found in a rustic kitchen) are of the same nature. Shirley seeks to leave the traces of movements necessary to capture the fluid matter visible, while at the same time paralyzing this same movement so that the life existing there is, in some way, protected or guarded. Guarded in the sense the Italian language has taught us, when something which protects itself and shows itself, to see and to be seen.

"Lá vou eu em meu eu oval" is an exhibition drawn from many pieces of work, which can be treated as one single artwork. All the manifestations here are inter-woven, resulting in an amalgamation. The power of the artist in occupying the space is noteworthy. With many juxtaposed languages, she takes the risk of a disharmonic mix, but instead of failing she succeeds in giving birth to a finely coherent work, without rejecting the use of such disparate avenues such as video, children's drawings and eggshells.

The curve, the oval form, always returns, along the entire course, leaving us at the mercy of this continuous movement. Evoking a departure that always ends up returning, even knowing that it must always come back, it always returns differently. The children's drawings, the sensuality of the touching hands, the tension and the fragility of the eggshells on the floor constitute the repertoire brought together today in this work of art by Shirley Paes Leme. A work which came to fruition more than twenty years after intuitionist inception; a work buildingt on these pieces to refer to a vital flow, one related to all of us, always in search of an end, without an end.

marcelina

[critérios para a publicação]

O conteúdo editorial de *marcelina* é constituído de artigos inéditos no Brasil e/ou reimpressões de textos esgotados. Algumas seções são fixas: um dossiê temático e um projeto gráfico-artístico, especial para a revista; outras, não fixas, podem trazer entrevistas, resenhas críticas (sobre lançamentos bibliográficos, discográficos e outros suportes), e tradução de artigos publicados em revistas estrangeiras. Prazo para a entrega dos originais: até 10 de maio (para a edição de agosto) e até o dia 10 de dezembro (para a edição de março).

Os artigos e ensaios devem ser originais e acompanhados de documento de transferência dos direitos autorais, contendo a assinatura do (a) autor(a). Poderão ser redigidos em português e/ou idioma estrangeiro (inglês, francês, espanhol) e enviados ao Mestrado em Artes Visuais da Fasm.

Os trabalhos serão apresentados em 3 (três) vias impressas, com cópia das ilustrações, e em disquete (formato RTF, fonte Times New Roman 12) ou CD, fiel ao original. O conteúdo ocupará no máximo vinte laudas (padrão de 2 100 caracteres = trinta linhas, setenta toques), com espaçamento 1,5, incluídas as ilustrações. Figuras ou ilustrações estarão separadamente em formato Tiff com pelo menos 300 dpi de resolução.

Informações imprescindíveis para a publicação:

- Título; subtítulo.
- Autor(es) [por extenso, nome completo].
- Resumo/*abstract*: português / inglês de no máximo dez linhas ou noventa palavras; palavras-chave/*key words* (de cinco a sete palavras).
- Folha de rosto com: título do artigo em português e inglês; o(s) nome(s) do(s) autor(es); informações sobre sua filiação acadêmica e atividades (até cinquenta palavras).

O Conselho Editorial pode sugerir temas, autores e artigos; os Editores se reservam o direito de decidir sobre a publicação dos trabalhos. Os artigos aprovados pelos Editores serão submetidos a um preparador e a um revisor de texto. Opiniões, dados e conceitos emitidos, bem como exatidão de datas e referências bibliográficas são de inteira responsabilidade dos autores.

Versão integral disponível no site www.fasm.edu.br

<http://www.fasm.edu.br/index.php/57>



Adriana Varejão

[caderno do artista]

Só me interessa o que não é meu.

OSWALD DE ANDRADE

A partir do fragmento acima, extraído do “Manifesto antropófago”, a artista Adriana Varejão (1964, Rio de Janeiro) aceitou o convite de *marcelina* [antropofágica] para realizar um projeto gráfico especial.

“O políptico toma como referência as pinturas de azulejo de figuras avulsas. Ao contrário dos grandes painéis, que na azulejaria tradicionalmente narram acontecimentos históricos, aqui cada azulejo representa uma figura isolada. Varejão escolheu representar as espécies *Darlingtonia*, *Dionaea*, *Drosera*, *Heliamphora* e *Nepenthes*, todas plantas carnívoras.”

(cortesia: Centro Inhotim de Arte Contemporânea)

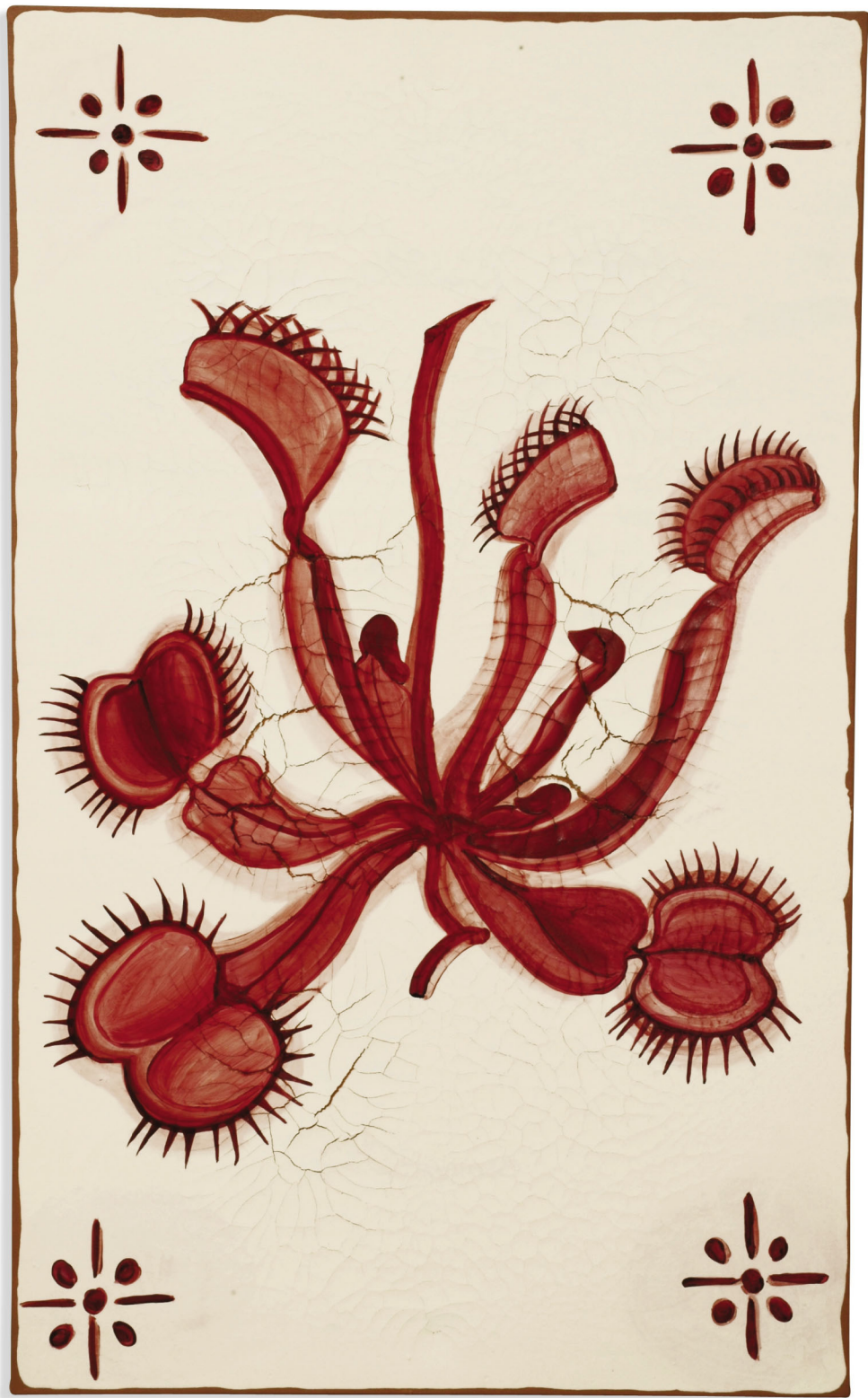
Sugestão de biografia sobre a artista:

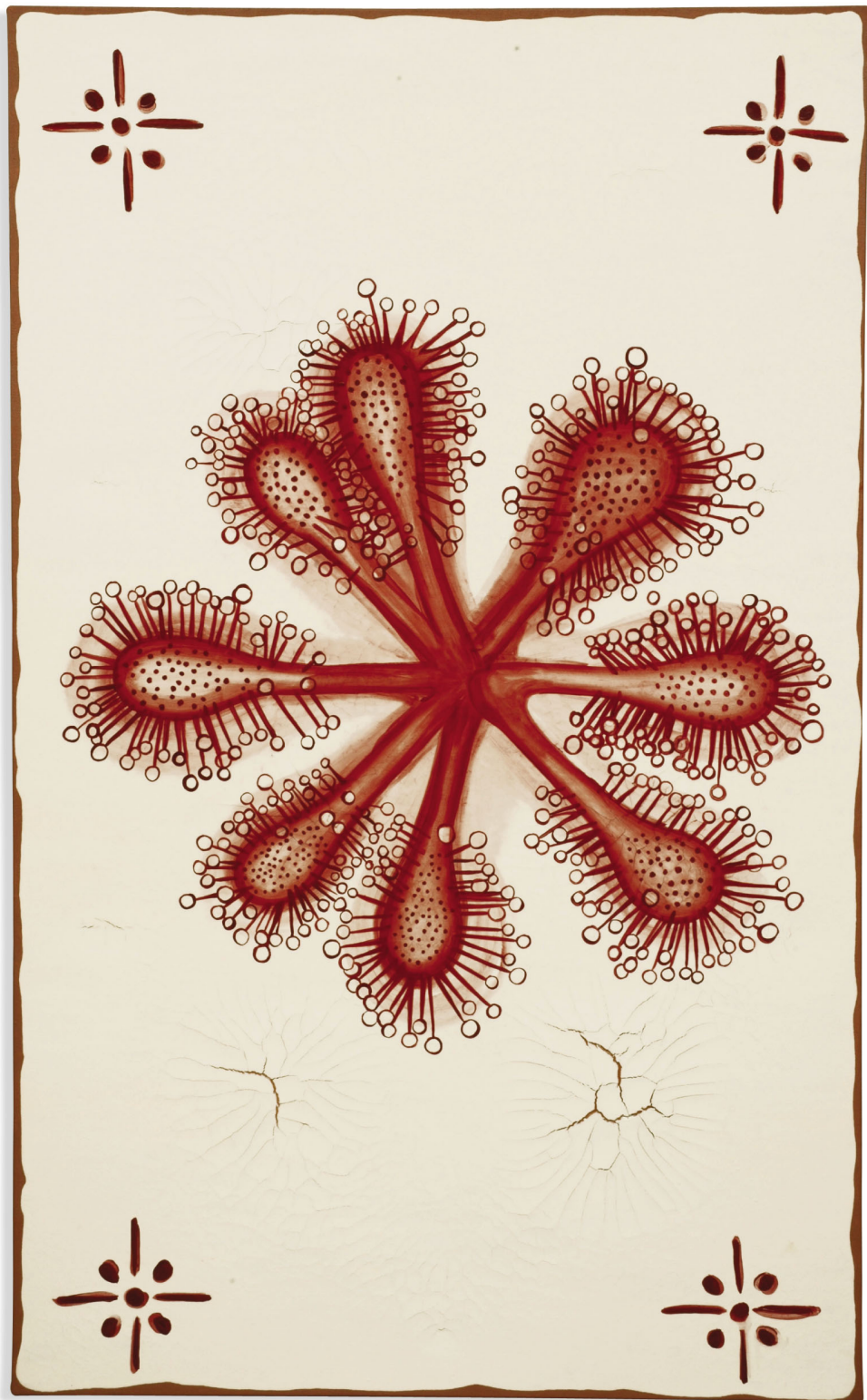
HERKENHOFF, Paulo; HARA, Toshio. *Adriana Varejão*. Tóquio: Hara Museum of Contemporary Art.

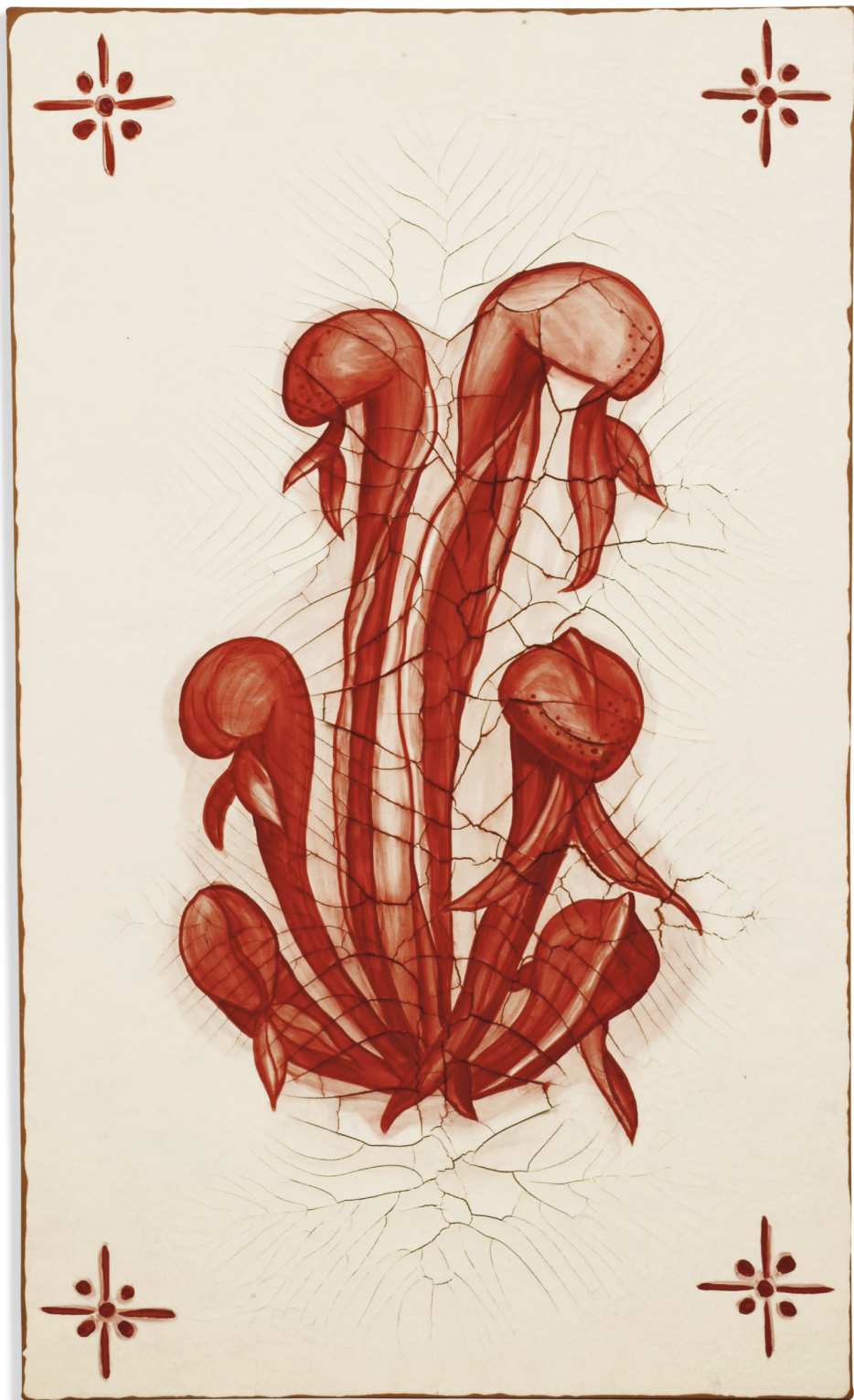
SOLLERS, Philippe; HERKENHOFF, Paulo. *Adriana Varejão: câmara de ecos/echo chamber*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Lisboa: Centro Cultural de Belém.

NERI, Louise (Org.); HERKENHOFF, Paulo. *Adriana Varejão*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil. Azulejões. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.











ADRIANA VAREJÃO
Carnívoras, 2008

óleo e gesso sobre tela políptico
190 x 120 cm/cada

Fotos: Vicente de Mello

Heliampora, p. 75

Dionaea, p. 76

Drosera, p. 77

Darlingtonia, p. 78

Nepenthes, p. 79

Desenhos (grafite sobre papel)

Drosera, capa e p. 1 e 3

Dionaea, p. 73 e 80



DOSSIÊ ANTROPOFÁGICO

As tarefas do curador

The curator's tasks

LISETTE LAGNADO

Bienal 1998: princípios e processos

The 1998 Biennial: principles and processes

PAULO HERKENHOFF

Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff

Ten years later: a debate with Paulo Herkenhoff

MARIA HELENA CARVALHAES

O Curador Carioca

The Carioca Curator

PAULO HERKENHOFF E ADRIANO PEDROSA

Imagem digital como memória

The digital image as memory

CHRISTINE MELLO

Na procura de um fim sem fim

In search of an endless end

LUISA DUARTE

CADERNO DO ARTISTA

Adriana Varejão

