



## Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo

## From artist-curator to (non) curatorship: dilemmas of the 33rd São Paulo Biennial

Dr. Luiz Camillo Osorio

### Como citar:

OSORIO, L.C. Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 1, p.235-249, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4087>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4087>.

Imagem: Leda Catunda, *Ovo rei*, 2018; Tunga, *Sem título*, 2014; Sofia Borges, *O Fulguroso Ímpeto de José*; *Sem título*, 2018. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

## Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo

From artist-curator to (non) curatorship: dilemmas of the 33rd São Paulo Biennial

Dr. Luiz Camillo Osorio\*

### Resumo

O artigo desenvolve uma reflexão a partir de um problema observado na curadoria da 33ª Bienal de São Paulo: o fato de ter evitado uma intervenção curatorial e, assim, ter deixado de articular as diferentes exposições por meio de uma montagem expográfica que explorasse o conjunto, resultou em mostras isoladas sem esforço de conexão. Para o autor, se por um lado essa retirada buscava liberar as obras do aprisionamento temático, por outro lado foi uma forma de simplificar questões complexas. Tendo em conta o papel constitutivo da curadoria na articulação das obras à sua condição experiencial e expositiva, e situando-se no debate do campo relacional entre curadoria e crítica, o artigo coloca em discussão questões referentes à pretensa e deliberada neutralização da função curatorial nesta Bienal. O argumento do autor é que o gesto curatorial não deve ser evitado, mas assumido como um risco necessário e um agenciamento decisivo na construção das exposições e da história da arte.

### Palavras-chave

Bienal de São Paulo; curadoria; crítica; história das exposições; expografia; montagem.

### Abstract

The paper develops a reflection based on a problem observed in the curatorship of the 33rd São Paulo Biennial: the fact that it avoided a curatorial intervention and, thus, failed to articulate the different exhibitions in a coherent assembly, resulted in isolated shows without connection. For the author, if on the one hand this withdrawal sought to release the artworks of thematic imprisonment, on the other hand it was a way of simplifying complex issues. Considering the role of curatorship in the artworks articulation to their experimental and expository condition, and in view of the debate of the relational field between curatorship and criticism, the article raises questions regarding the alleged and deliberate neutralization of the curatorial function at this Biennial. The author points out that the curatorial gesture should not be avoided, but assumed as a necessary risk and a decisive agency in the construction of exhibitions and art history.

### Keywords

São Paulo Biennial; curatorship; criticism; history of exhibitions; display, montage.

A sensação ao visitar a 33ª Bienal de São Paulo foi de percorrer um espaço descolado da urgência cotidiana. Obras espaçadas, pouca presença de material audiovisual, cenografia neutra, arquitetura respirando. Isso poderia ser bom se esta dilatação de tempo e espaço trouxesse junto uma energia e uma experiência desafiadoras. Parecia, entretanto, que caminhávamos em um espaço carente de vida, com um certo ar de desolação. Por um lado, o projeto curatorial retomou a premissa moderna dos museus enquanto espaços de sociabilidade marcados por encontros individuais entre público e obras. Por outro, optou por virar as costas aos atritos políticos e sociais da atualidade brasileira (ou até mesmo global). Uma Bienal, pela própria escala, é uma exposição encravada na conjuntura do momento, criando assim uma expectativa no público de que intervenha neste debate dentro dos termos inerentes ao campo simbólico da produção artística. Os termos dessa intervenção dão liga ao projeto curatorial.

Por mais relevante que seja, não entrarei no debate político, ou da falta dele, nesta Bienal. Acredito, importante dizer, que a política das artes pode assumir formas as mais variadas, incorporando temporalidades e intervalos menos asfixiados pela urgência do momento. Diria até que uma Bienal menos sintonizada com os dilemas da política local, sempre partidarizada, pode assumir posições políticas relevantes. O problema desta Bienal, a meu ver, é de outra natureza: diz respeito ao fato de ter evitado deliberadamente uma intervenção curatorial. Essa retirada buscava liberar as obras do aprisionamento temático. Todavia, equacionar projeto curatorial forte com tematização da arte é uma forma de simplificar uma questão bem mais complexa. No caso desta Bienal, entretanto, menos curadoria implicou menos exposição, menos arte, menos política, menos vida.

Em uma declaração dada a uma revista de arte em 2015, Artur Barrio afirmou que o curador é uma necessidade desnecessária. Já em 1972, em resposta ao protagonismo da curadoria de Harald Szeemann na *documenta 5*, Daniel Buren sugeriu que a exposição de arte se transformava ela própria em uma espécie de obra de arte total. Entre ser desnecessário e ser um novo artista, o curador foi ganhando protagonismo indiscutível nas últimas décadas. Críticas e polêmicas à parte, parece-me importante entender esta presença e sua crescente relevância como parte de um sistema da arte mais descentralizado, com formas heterogêneas de produção de sentido e com narrativas históricas menos determinadas por um viés teleológico. Nesse aspecto, o curador é um agente determinante na multiplicação das formas de exposição dentro das quais, e somente aí dentro, a arte se apresenta e se constitui historicamente. Portanto, cabe tentar pensar o gesto curatorial na sua capacidade concomitante de dar-a-ver e criar, ou seja, em assumir-se como quem leva à cena uma montagem, sem a qual a arte não se mostra, não se expõe, como um diretor teatral que pensa a articulação entre dramaturgia, espacialidade, afecções e contexto cultural.

Em várias entrevistas dadas ao longo do processo de montagem da 33ª Bienal de São Paulo, o curador Gabriel Pérez-Barreiro explicitou sua preocupação com o que lhe parecia ser um excesso de arbitrariedade conceitual dos curadores nas grandes exposições e bienais mundo afora. Evitaria a mão pesada curatorial de modo a garantir a potência das obras e sua autonomia poética. Segundo ele, “a curadoria pode ser uma limitação se as obras precisam se alinhar ao tema. É mais interessante que sejam livres” (Pérez-Barreiro, 2018: 5). Como diagnóstico genérico, parece-me correto. Alinhamento das obras ao tema é algo a ser evitado. Entretanto, como toda generalização, acaba simplificando um problema bem mais complexo, que diz respeito ao papel das curadorias, seus riscos e desafios em um

mundo da arte marcado pela articulação das obras à sua condição expositiva. Falar do valor expositivo da obra implica apostar no fato de que elas ganham sentido a partir de relações que lhes são externas. Evitar a mão pesada pela recusa de uma intervenção curatorial seria jogar fora o bebê com a água suja do aprisionamento conceitual.

A tese de que as obras de arte “falam por si” é um tanto enganosa. Obviamente, cada obra produz efeitos específicos, demandando uma resposta sensível e intelectual próprias; entretanto, elas sempre se inscrevem dentro de narrativas históricas previamente definidas, tendendo a reorganizar os termos e as relações discursivas junto aos seus efeitos sensoriais particulares. Para além disso, sabemos que os sentidos dados às obras de arte constituem-se em termos comparativos, trazendo outras obras ou experiências para servirem como exemplos, parâmetros, balizamentos; isto é, seja qual for este sentido, ele está sempre em disputa, sujeito ao modo como seus efeitos se inscrevem historicamente; ou seja, nunca será algo dado e imutável. Sempre levará em conta o que já sabemos, as expectativas de mudanças que disponibilizamos e algum possível abalo proveniente de uma experiência inesperada. Tudo isso se dá a partir de nossa capacidade de associar livremente o que sentimos, sabemos e imaginamos. É aí dentro destes jogos de linguagem que as obras “podem falar”. Parte desse jogo se desenvolve e é posto em movimento pelo modo como expomos as obras e as relações que passam a ser percebidas e sugeridas a partir daí. Curadoria é isso: produzir relações conceituais, afetivas, históricas, políticas, formais, enfim, fazer ver semelhanças no seio das diferenças e constituir diferenças onde tudo parece idêntico.

Neste aspecto, mesmo sabendo das especificidades de cada campo, cabe também tratar a curadoria como desdobramento da atividade crítica. Gostaria de retomar a tarefa da crítica aqui no seu sentido filosófico, como exercida pelos românticos alemães e por Walter Benjamin, em que ela é pensada como desdobramento da potência significativa das obras. Ela é crítica à medida que tomamos esta atividade como parte inerente ao processo de produção de sentido das obras, que vão sendo atualizadas e ressignificadas ao longo do tempo. A curadoria, e sua atuação dentro das instituições, desdobra este exercício relacional de significação e é parte constitutiva das contradições inerentes ao circuito de arte contemporâneo. Não se deve evitar as contradições, mas explicitá-las, radicalizá-las, assim como não se deve evitar o gesto curatorial, mas assumi-lo como um risco necessário e um agenciamento decisivo na construção das exposições e da história da arte.

Uma vez que a linha que separa contemporaneamente a arte da não-arte é tênue e muitas vezes indecível antes da sua presença em uma exposição, é através das curadorias que novas formas de perceber potencialidades simbólicas em objetos e coisas aparentemente triviais se fazem notar. Isso não quer dizer que é o museu ou as exposições que definem o que seja arte, mas sim que a presença de coisas que não foram feitas para ser arte podem “funcionar” como arte a partir de uma montagem específica, sem com isso deixarem de ser outra coisa e ter outras funções. O caso dos magníficos objetos lúdico-pedagógicos de Friedrich Fröbel, presentes nesta Bienal [fig. 1], é exemplar neste sentido. Funcionar aqui é liberar efeitos simbólicos incomuns, que se descolam dos seus usos originais e produzem outros inimagináveis até então. Estes exemplos são triviais e querem apenas explicitar o fato de que os debates em torno do que entendemos como arte, como somos capazes de experienciá-la sensivelmente e como produzimos sentido a partir daí, implica a função curatorial. Evitá-la é um erro

tão grande – ou maior – que apontar eventuais exageros conceituais, pedagógicos e políticos que eventualmente uma exposição temática venha a explicitar.

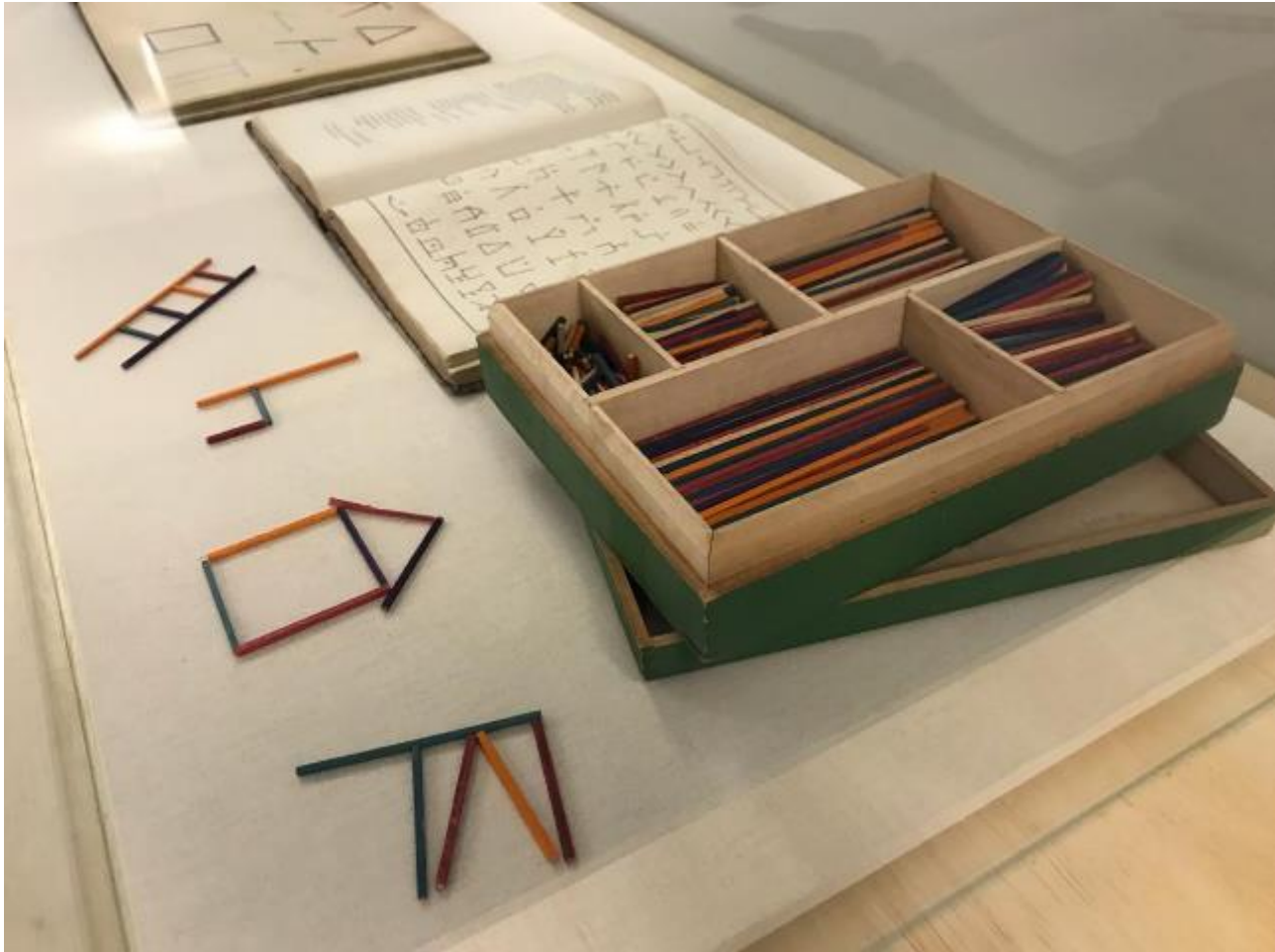


Fig. 1. Detalhe da exposição sobre Friedrich Fröbel. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: <<http://www.blombo.com/blog>>.

Tendo em vista que parte relevante da história da arte moderna se constituiu a partir de uma variada e importante história das exposições e das narrativas construídas pelas formas de apresentar as coleções museológicas, não se pode negligenciar os elos entre as escritas curatoriais, críticas e historiográficas. Como salientou Dorothea Von Hantelmann (2011: 8), “I don’t think it is an exaggeration to say that it is not art but the exhibition that is the definitive invention of modern times”. O que este foco na exposição implica é justamente o fato de que as obras vão se constituindo cultural e historicamente dentro de um

campo discursivo relacional, em que seus sentidos são efeitos do que elas produzem no interior destes territórios narrativos, muito mais do que elas eventualmente dizem por “si mesmas”.

É no interior deste debate sobre curadoria e crítica, e do campo relacional em que a curadoria produz crítica, que gostaria de analisar a 33ª Bienal de São Paulo e sua pretensa e deliberada neutralização da função curatorial. Há dois movimentos no seu projeto que não são complementares: por um lado, Pérez-Barreiro procurou dividir esta função curatorial com artistas convidados; por outro, resolveu retirar-se no que tange a qualquer articulação da exposição como um todo. O seu ponto de partida convidando 7 artistas-curadores – Antonio Ballester Moreno, Sofia Borges, Alejandro Cesarco, Claudia Fontes, Wura-Natasha Ogunji, Mamma Andersson, Waltercio Caldas – repetiu movimento anterior bem-sucedido, diga-se de passagem, realizado na 6ª Bienal do Mercosul em 2007. Dividir o gesto curatorial com artistas não me parece desobrigar alguma costura expositiva.

No caso dessa Bienal realizada em Porto Alegre, o curador convidava um artista-curador que, por sua vez, escolhia dois artistas para expor com ele. Posteriormente, outro artista seria escolhido pelo próprio Pérez-Barreiro para compor a exposição. Dessa forma, os diálogos ficavam menos fechados no ambiente poético do artista e poderiam ganhar outros desdobramentos, multiplicando as formas de ver e situar o olhar artístico-curatorial.

O que me parece mais interessante nesta proposta dos artistas-curadores é a afirmação do gesto criativo inerente ao gesto curatorial. Claro, a ideia não é colar os dois gestos, equacionar artista e curador, mas apenas afirmar intersecções que podem ser produtivas para pensar o fazer expositivo. Com isso quer-se apenas anotar que o valor da exposição está relacionado ao modo aberto como a curadoria constrói uma qualidade experiencial junto a uma tonalidade crítica e interpretativa oriundas das relações estabelecidas.

Apesar de não haver uma clara distinção entre modelos expositivos modernos e contemporâneos, podemos perceber que, dada uma certa crise do ideário historicista com o qual se formou a ideia de museu e de exposições públicas na passagem dos séculos XVIII e XIX, novas formas de exposição começaram a se desenvolver na década de 1960, e o protagonismo curatorial passou a ser um traço característico. Esse movimento curatorial responde a um novo momento cultural dos museus e a uma nova expectativa em relação ao modo de ser das obras de artes visuais.

Dois aspectos inerentes ao desenvolvimento da história da arte no que tange novas formas de arte merecem ser apontados aqui: 1. o surgimento das instalações e todas as suas variáveis, ou seja, a forma se disseminava e integrava-se ao espaço expositivo; 2. uma maior preocupação em explorar novas formas de articulação entre arte, experiência e narrativa, explodindo de vez a diferença entre arte e não arte, arte e documento, profundidade crítica e dispersão sensorial. Como salientou Von Hantelmann:

Traditionally, any artwork is seen as a representation of the artist's intentions. It incorporates an act of creation that constitutes its ground and essence. With Minimal Art, the focus shifts from this interior ground to an outward effect. The artwork is no longer seen as representing a mental, internal space or consciousness. Instead it forms part of an

external space – which it shares with its viewer – in which meaning is produced in relation to a given situational reality. Internal relations of form and content retreat behind the object's impact on this situation, an impact that throws viewers back on themselves, in a space and a situation (Von Hantelmann, 2014).

Paralelamente a esse movimento de expansão da forma instalando a obra no espaço, vemos com a *pop*, também na década de 1960, uma nova operação poética, marcadamente cultural, que inverte a lógica das vanguardas históricas de retirar a arte dos museus para agora trazer o mundo, através da iconografia extraída da indústria cultural, para dentro do museu. Ou seja, simultaneamente a arte se dissemina no espaço, e o mundo é incorporado pela arte; estetização do mundo e banalização da arte são efeitos perversos que se desdobram daí. Por outro lado, aumentam as possibilidades de se politizar e inventar estratégias curatoriais através de novas composições entre imagens, textos e documentos. Novas formas de interagir com as exposições começam a se desenvolver. Justamente por isso a dimensão crítica da curadoria deveria fazer-se mais aguda, de modo a produzir intervalos e deslocamentos que impeçam a total adesão da arte aos sentidos hegemônicos que definem as convenções do que é comum.

Em um dos seus textos emblemáticos, *Oiticica* (1986: 119) afirma que os modos convencionais de museu “não davam mais pé”, obrigando a invenção de novos modelos expositivos, novas formas de interação, novas expectativas em relação ao modo como a arte produz sentidos. Para isso, o curador vai se tornando figura-chave, não para padronizar modelos espetaculares de exposição ou subordinar as obras ao seu arbítrio conceitual, mas para explorar relações e propor recepções singulares. Obviamente não se trata de recusar a possibilidade de determinadas obras e exposições seguirem funcionando na sua autonomia e potência formais.

O que sobressai aqui é a necessidade de se pensar a função crítica e poética das montagens, deste gesto de pôr em cena, de dispor das obras (e não obras) e compor relações significantes. A montagem é uma operação que aproxima o curador do cineasta e do diretor de teatro. Como apontou Didi-Huberman (2017: 123), “a montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento”. Pela montagem, o curador pode combinar a individuação das obras e sua inserção em uma narrativa articuladora, ou seja, o abalo e o movimento inerente ao jogo de tensões das partes com o todo.

Nesse aspecto, ter convidado artistas-curadores foi uma opção interessante para explorar as potencialidades das operações de montagem, tanto na sua função crítica como na sua função poética. O artista articula necessariamente em sua obra esses dois registros, pois suas poéticas são sempre um composto dessas duas funções, sendo que a crítica é subsumida no interior do processo de criação, ecoando um sentido histórico e uma individuação expressiva, o pertencimento a uma narrativa e algum deslocamento de expectativas, inter-relação e abalo. Ao atuar numa curadoria, estas mesmas articulações entre crítica e criação estão em jogo, mesmo que com calibragens distintas. Mais do que tudo, é um modo de se assumir a exposição como uma experiência que conjuga tonalidades afetivas e intensidades críticas a partir de escolhas e decisões relativas à montagem.



Fig. 2. Waltercio Caldas, *Copo fotografando pedra*, 2015; Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958; Waltercio Caldas, *Prato comum com elástico*; *Tubo de ferro / Copo de leite*, 1978; *Acústica*, 2018. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Se valorizamos o compartilhamento da curadoria com 7 artistas-curadores, não pensar formas de articulá-las em um todo tornou-se um problema evidente para a exposição da Bienal como um todo, especialmente tendo em vista os 11 artistas escolhidos para exposições individuais, que ficaram como ilhas isoladas sem qualquer esforço de conexão com uma ideia de conjunto. Foi a ausência de articulação dessas exposições curadas pelos artistas e as individuais propostas por Pérez-Barreiro que me pareceu o seu mais grave erro. Era o lugar para constituir ligações, deslocamentos, derivações, problematizações. Ficou tudo muito solto e sem razão de ser. Curiosamente no texto escrito para o catálogo, Pérez-Barreiro tratando de uma de suas referências para o projeto da Bienal, Goethe e suas *Afinidades Eletivas*, sugere uma analogia que me parece bastante apropriada para articulações curatoriais, e que justamente ficaram de fora aqui. Segundo ele,

Se nossos gostos e afinidades são governados por leis que não entendemos totalmente, talvez estejamos diante de um sistema de organização que não é exclusivamente moral



ou cultural ou biológico, mas um estranho amálgama dos três, no qual nossas afinidades, sejam elas conscientes ou inconscientes, nos conduzem (Pérez-Barreiro, 2018: 5).

Buscar essas afinidades de modo a articular minimamente o conjunto seria assumir uma montagem mais incisiva. Não gosto, como ele, de exposições que subordinam as obras a um conceito arbitrário e geralmente aleatório, provindo de egos curatoriais indesejáveis; por outro, as relações e os sentidos sugeridos por curadorias interessantes são fundamentais para multiplicar modos de ser afetado e de produzir sentido por obras que através dessas curadorias ganham novas camadas de leitura. O curador é um *metteur-en-scène* que, através da montagem, pensa as obras no espaço e assim propõe novas narrativas críticas e históricas; este é um gesto ao mesmo tempo de mediação (educativo), de crítica (reflexivo) e de criação (poético). Cada um desses aspectos se combina, e um não deveria inibir os outros, mas potencializá-los. Evitar o ego e se retirar de cena não são equivalentes.

Fico aqui pensando sobre o resultado do projeto educacional desta Bienal, que é um cuidado sempre explicitado por Pérez-Barreiro em seus projetos. Até que ponto as atividades educacionais dependem da pulsação do projeto curatorial, da vibração da museografia e da atmosfera da exposição? A ideia de fazer um convite à atenção proposta pelo trabalho educativo é interessante, mas para que isto funcione parece-me fundamental que se dê a partir de obras e de questões propostas pela curadoria que de algum modo se vinculem com a realidade contemporânea, mesmo para problematizá-la.



Fig. 3. Antonio Ballester Moreno, *Vivan los campos libres*, 2018. 33ª Bienal de São Paulo.  
Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Duas das curadorias de artistas – refiro-me às de Antonio Ballester Moreno e Waltercio Caldas [fig.2], lidavam com a genealogia de práticas construtivas. De algum modo, tratava-se de perceber como a história da “redução” formal pode ser contada a partir de premissas distintas; para o artista brasileiro, a redução é assumida enquanto depuração estética e imaginativa do olhar, que retira a percepção formal do aqodamento da nossa orientação cotidiana no mundo. Importante aqui a citação de Cendras plotada na parede por Waltercio – “Estava o tempo a desimaginar seus olhos quando a medida sumiu”. Ou seja, ver para além de olhar é procura de uma forma sem nome, cuja medida se faz no ato perceptivo. Trata-se de um exercício sempre experimental, dentro do qual cabem tanto os pequenos traços proto-abstratos de Vitor Hugo, como as fotografias saturadas e febris de Miguel Rio Branco. Por outro, essa redução formal é vista por Antonio Moreno enquanto movimento que passa por elementos naturais, processos artesanais e jogos experimentais de pedagogia infantil [fig.3].

A presença dos brinquedos de Friedrich Fröbel foi um dos pontos altos da Bienal, curiosamente um não artista que no século XIX fez do exercício com as formas geométricas uma revolução educacional, incorporando o brincar ao processo de aprendizado. Esta presença, junto com os desdobramentos posteriores da Bauhaus, importante elo entre este pedagogo e as duas genealogias construídas por Caldas e Moreno, poderia ter servido de articulação para retirar o exercício construtivo do nicho formalista em que a arte abstrata de caráter geométrico parece ter sido reduzida nas últimas décadas. Perguntas de enorme atualidade surgem aqui: quanto da crise educacional contemporânea coincide com a crise do formalismo moderno e o quanto precisamos recuperar processos de formalizações integrados à dimensão lúdica da percepção e do fazer criativo? Como fazer das genealogias propostas pelos artistas-curadores plataformas para se pensar o entrelaçamento entre a condição mais livre e desinteressada do espectador contemporâneo e os modos sempre engajados de participação, tendo em vista a própria crise da representação política e a invenção de processos menos deterministas de politização da arte?

Não seria também o filme de Tamar Guimarães – *O ensaio* – [fig.4] um esforço de tradução entre épocas e linguagens tendo em vista o inacabamento de uma modernização inerente a uma história política e cultural como a brasileira, que tende a manter as ideias fora de lugar? Não estaríamos hoje, a nível global, vivendo a própria síndrome brasileira das ideias fora de lugar, em que identidades radicais se fixam diante do deslocamento nômade e opressivo do capital? Como repensar os lugares e as ideias, misturá-las, contaminá-las, deslocá-las, transformá-las, tendo em vista um projeto expositivo, se não pela dimensão propositiva e relacional de uma curadoria? A procura por uma montagem adequada, a dificuldade de realizá-la, o esforço por fazê-la apesar de tudo, diálogos impróprios, gestos reveladores, tentativas de compor através de temporalidades, corpos e poéticas heterogêneas; tudo isto se insinua em *O ensaio*, tudo isto poderia ter sido ensaiado, mas faltou, na curadoria de Pérez-Barreiro.

Isolar essas minixposições acabou por aliená-las dentro de quadros de referências fragmentados, sem qualquer esforço de integração no contexto ampliado do mundo contemporâneo. Nesse aspecto, creio que a curadoria proposta por Sofia Borges – *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um* – serviu como contra-modelo ao gesto Bartebly, “prefiro não”, da curadoria desta Bienal. Digo isso apesar da ousadia de convidar artistas-curadores. Mas essa ousadia, como disse, desdobrou-se em isolá-los

em ilhas expositivas sem nenhuma preocupação em produzir uma questão curatorial que atravessasse as ilhas e servisse para dar ritmo e pulsação à montagem.

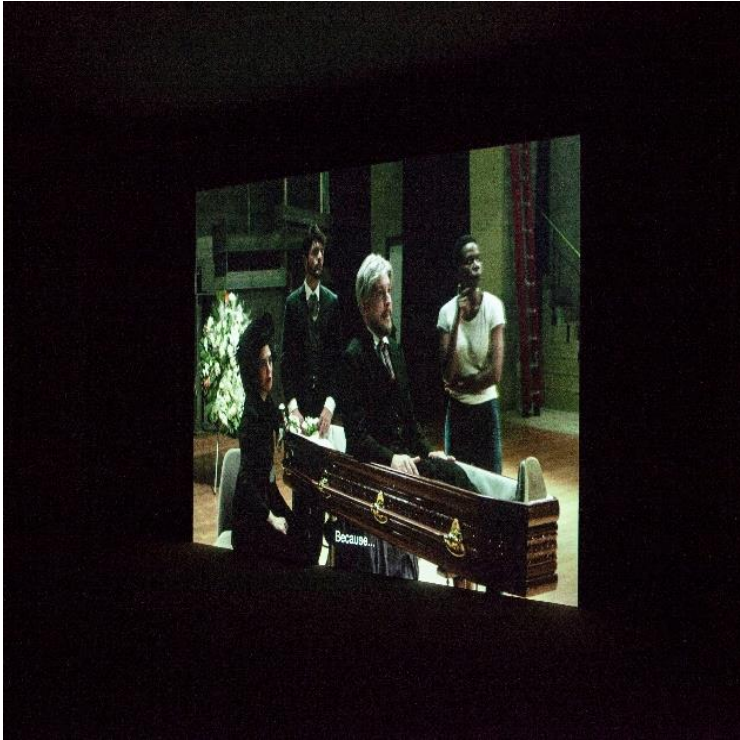


Fig. 4. Cena de *O ensaio*, filme de Tamar Guimarães. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

Diferentemente dessa atitude, Sofia Borges forçou a mão e arriscou articulações perturbadoras. Obras de geografias e temperamentos poéticos muito distintos foram aproximadas [fig.5]. Gesto ousado que incluía a anulação da arquitetura de Niemeyer e a introdução de uma cenografia abafada e labiríntica. Digo cenografia e não museografia pois o gesto curatorial foi se montando a partir de pequenas cenas, como se fossem esquetes plástico-poéticas que se desenrolavam ao longo de nossa deambulação. Havia uma provocação ao bom gosto na mesma medida em que havia uma clara aposta no que escapa aos significados estabelecidos. Em certa medida, leio o *fim da tragédia do um* como uma crítica deliberada ao sentido histórico da arte, um certo esgotamento narrativo que nos obriga a rever modelos expositivos e modos de articulação entre um mundo saturado de imagens e esvaziado de imaginários. Tudo acaba em um significado, nada escapa.

Gostaria de trazer aqui o filme *Adeus à linguagem*, de Jean-Luc Godard. Não se trata de comparar, mas perceber procedimentos e inquietações similares. Logo no começo desse filme aparecem duas citações que me interessam usar aqui, a saber: “todos aqueles que não têm imaginação se refugiam na realidade” e “resta saber se o não pensamento contamina o pensamento”. A realidade como refúgio e

a imaginação como desvio. Mais que desvio, perturbação da ordem. Todos os artistas e obras levadas para dentro da exposição interessam à medida que insinuam algum desacordo normativo – escapam à representação. A montagem é fundamental aqui para extrair da imagem qualquer subordinação à representação, ao referente e, por conseguinte, à identidade.



Fig. 5. Sofia Borges, *Religare*, 2016; *O Monstro e a Árvore de Rafael*, 2018; Tunga, *Sem título*, 2014. 3ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Explorar o esgotamento da linguagem pela linguagem, experimentar visualmente o que desorienta o significado visual, aproximar imagens desconexas, cores saturadas, experimentar o que há de indefinido entre o real e a ficção, a imagem e a coisa, trazendo-nos para dentro da cena e empurrando a cena para o limite do (ir)reconhecível. Todos esses procedimentos explorados por Godard têm alguma reverberação nesta exposição de Sofia Borges. O que resta ser visto? O que ainda nos comove visualmente? Como a sensação escapa aos apelos exagerados do entretenimento e do espetáculo? Como fazer do mau gosto algo similar ao que Walter Benjamin chamava de barbárie positiva?

O não pensamento que provoca o pensamento é o surpreendente que não pede para entrar em cena, incomoda, se aloja e mobiliza nossa atenção. As esculturas/instalações da fase final de Tunga, espalhadas em várias cenas da curadoria, com seus fragmentos de corpos, misturando materiais brutos

e artificiais, cores desbotadas quase irreais, insinua algo estranho e familiar, monstruosidades tranquilas que se esparramam pelo chão sem se acomodarem. Fotografar as obras, detalhes delas, articulá-las entre si e pô-las junto aos originais, como fez aqui a curadora-artista, explicita o quanto separar as partes e o todo é irrelevante para o olhar, que ver é ir além do que sabemos reconhecer. Uma pincelada muitas vezes é suficiente para seduzir nosso olhar. Diria mesmo que trabalhar no campo da expressão é explorar o tempo todo este campo aberto pelo que escapa ao reconhecível, ao dizível, e amplia por dentro nossa pulsão significativa.

Entramos no espaço dessa exposição e somos tragados para dentro de um labirinto em que as imagens se deslocam entre o delírio e o assombroso, entre restos mitológicos, paredes brutas de concreto, cortinas brilhosas de hotéis decadentes ou salões de gafeira, pequenos fragmentos de textos, ora banais ora poéticos. Somos conduzidos por pequenos núcleos dramáticos, ou o que prefiro chamar de cenas curatoriais. A arquitetura de Niemeyer, com sua amplidão e impetuosidade formal, é apagada, isolada, desconstruída. No dia da abertura, as obras estavam espalhadas sem etiqueta, retirando o poder de identificação imediata, restando as mais conhecidas ao olhar especializado. Tendo em vista que a própria Sofia Borges fotografa detalhes de muitas destas obras e que as pinturas do Museu do Inconsciente deslocam os sentidos de autoria, parecia que havia aí um gesto deliberado de apropriação, uma recusa das autorias individuais e afirmação da autoridade/assinatura curatorial. Tendo em vista a determinação de mudar as obras expostas ao longo da exposição, ficava ainda mais claro que a potência criativa se deslocava das obras individuais para o conjunto expositivo, no mínimo, reinventava-se como gesto curatorial.

Em uma segunda visita, as etiquetas estavam todas no lugar. Se por um lado fez justiça às normas expositivas, por outro acomodou a experimentação e a própria lógica de sua poética que desestabiliza as categorias da representação. Parecia-me mais radical o gesto de tornar as obras partes de um todo instalativo, de fazer das obras momentos de uma vontade de expressão que vai se deslocando de poética em poética, sem se deixar fixar a não ser no movimento inacabado do labirinto expositivo, em que estamos ora perdidos, ora surpresos, ora incomodados. Misturar obras de caráter etnográfico com outras pertencentes ao Museu do Inconsciente e artistas contemporâneos parece chocante à primeira vista, entretanto é com estas aproximações que conseguimos rever modelos de exposições e retirar as obras de uma saturação semântica em que tudo está já fixado e sabido. Misturar reproduções, detalhes e originais desfaz hierarquias instituídas e nos obriga a ver no inautêntico, a partir de uma montagem original, uma singularidade própria à época da reproduzibilidade. Algo nessa montagem da sala de Sofia Borges me fez pensar nesta afirmação de Denis Hollier ao comentar o informe de Bataille:

É na falta da impossível cópia do feio que a beleza surge, uma beleza que nada mais é que o resultado ou o resíduo do fracasso da reprodução do feio. Para uma estética do desvio, que é, antes de mais nada, uma antiestética do intransponível (uma resistência à transposição estética), é secundário que o feio seja um fracasso da reprodução (não são os desvios da natureza que seriam fracassos da natureza), o essencial é que o próprio belo seja um fracasso da não-reprodução. Uma reprodução que não tivesse chegado a fracassar até o final (Hollier, 2018: 29).

Esse tipo de experimentação curatorial que vimos na sala de Sofia Borges contrastou com a recusa de produzir contaminações entre os projetos expositivos presentes na Bienal como um todo. Mais ainda nas pequenas exposições individuais que muitas vezes nos obrigavam a perguntar o sentido mesmo de trazê-las à baila neste momento – o caso de Siron Franco é o mais evidente. Mesmo a oportunidade maravilhosa de mostrar pela primeira vez as obras de Lucia Nogueira no Brasil acabou sendo desperdiçada pela desastrada museografia, que interferia nas obras e tirava delas leveza e delicadeza. Outros artistas interessantes como Aníbal López, Feliciano Centurión, Nelson Felix e Vânia Mignone ficaram ali sem muita força no meio do nada. Claro que é sempre bom ver essas obras, mas sinceramente não precisamos de uma Bienal para isto. Discutir o modelo das exposições como as Bienais é fundamental, mas não me parece ser o melhor jeito voltar a modelos de exposições individuais separadas ou salas de homenagens que ocorrem a toda hora e em vários espaços museológicos e comerciais mundo afora.

Curadorias experimentais como a de Sofia Borges interessam pelo risco. Claro, não servem de modelo para ser reproduzido em escala monumental, mas na sua excepcionalidade artística nos fazem pensar sobre sentidos menos assimilados de curadoria. Indicam, acima de tudo, que há sempre na curadoria, na montagem de uma exposição, uma vontade de experiência mais que de narrativa, ao menos, que há alguma legitimidade em se pensar a curadoria como gesto poético.

## Referências

HOLLIER, Denis. Valor de uso do impossível. In: BATAILLE, Georges. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Entrevista com o curador. *O Estado de São Paulo*, Guia Especial da 33ª Bienal, p. 5, 7 set. 2018.

VON HANTELMANN, Dorothea. The Curatorial Paradigm. In: *The Exhibitionist. Journal of Exhibition Making*, n. 4, p. 6-12, Berlin, June 2011.

VON HANTELMANN, Dorothea. The experiential turn. In: *On performativity* [ed. Elizabeth Carpenter]. Vol. 1, *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014, s/p. Disponível em: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>. Acesso em: 6 dez. 2018.

## Nota

---

\* Professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Pesquisador do CNPq, Curador do Instituto PIPA. Foi curador do MAM-Rio (2009-2015); curador do Pavilhão Brasileiro da 56ª Bienal de Veneza (2015); curador do 35º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP (2017). Assinou coluna de crítica de arte no jornal O Globo (1998-2000 e 2003-2006), Jornal do Brasil (2001) e da revista espanhola EXIT-Express (2006-2007). E-mail: [lcamillosorio@gmail.com](mailto:lcamillosorio@gmail.com).

Texto recebido em novembro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.