

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

DANIELLE SCHÜTZ

**A PRODUÇÃO DE SENTIDO NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
TEXTO CURATORIAL EM UMA PERSPECTIVA MULTICULTURALISTA**

CAXIAS DO SUL

2019

DANIELLE SCHÜTZ

**A PRODUÇÃO DE SENTIDO NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
TEXTO CURATORIAL EM UMA PERSPECTIVA MULTICULTURALISTA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras e Cultura na Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Paula Rech.

**CAXIAS DO SUL
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

S396p Schütz, Danielle

A produção de sentido na arte contemporânea : texto curatorial em
uma perspectiva multiculturalista / Danielle Schütz – 2019.

84 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa
de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2019.

Orientação: Alessandra Paula Rech.

1. Curadoria. 2. Museus - Curadoria. 3. Multiculturalismo. 4. Arte
moderna - Séc. XX. I. Rech, Alessandra Paula, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 7.075

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Paula Fernanda Fedatto Leal - CRB 10/2291

A produção de sentido na arte contemporânea: texto curatorial em uma perspectiva multiculturalista

Danielle Schutz

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 13 de maio de 2019.

Banca Examinadora:

Dra. Alessandra Paula Rech
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Douglas Ceccagno
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Fernando Simões Antunes Junior
Universidade Feevale

Dedico este trabalho a todos aqueles que fazem da arte um caminho direto para o *Self*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amados pais João Carlos e Cenira, que me ensinaram sobre o valor e a importância do saber. Em especial ao meu pai, que sabiamente me repreendia por meio da leitura e resenha de livros da minha preferência. Também agradeço à sabedoria e paciência da minha mãe, que constantemente me lembrava do quanto eu era capaz de estar aqui.

Agradeço o carinho e dedicação do meu grande amor André Calai, que todos os dias me inspira a querer ser uma pessoa melhor.

Agradeço à minha Orientadora Dra. Alessandra Paula Rech, pela parceria e momentos de trabalho muito produtivos e agradáveis.

“Que a inspiração chegue não depende de mim. A única coisa que posso garantir é que ela me encontre trabalhando.”

Pablo Picasso

RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de avaliar o papel do curador em relação ao seu contexto social. Tendo como premissa que a arte expressa a vanguarda, toma como objeto três textos curatoriais de eventos de grande repercussão nacional nos últimos anos: a Queermuseu (edições Porto Alegre e Rio de Janeiro) e a Bienal do Mercosul, de 2018, a fim de verificar, por meio da análise de conteúdo desses textos, se a curadoria está sintonizada com as pautas contemporâneas, em uma perspectiva multiculturalista. O percurso de pesquisa contempla referências sobre história e ensino da arte, especialmente no Brasil, bem como o papel do curador e a evolução de sua atuação. Boaventura Santos, Mbembe, Archer e Bourriaud integram o eixo teórico multidisciplinar.

Palavras-chave: Curadoria. Multiculturalismo. Arte contemporânea. Queermuseu.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to evaluate the role of the curator in relation to his / her social context. With the premise that art expresses the vanguard, it takes as its object three curatorial texts of events of great national repercussion in recent years: the Queermuseu (Porto Alegre and Rio de Janeiro editions) and the Mercosul Biennial, in 2018, in order to verify , through the analysis of the content of these texts, if the curatorship is in tune with contemporary guidelines, in a multiculturalist perspective. The research course includes references on history and art education, especially in Brazil, as well as the role of the curator and the evolution of his / her performance. Boaventura Santos, Mbembe, Archer and Bourriaud are part of the multidisciplinary theoretical axis.

Keywords: Curatorship. Multiculturalism. Contemporary art. Queermuseu.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1: Les demoiselles d'Avignon | 20 |
| Figura 2: A fonte..... | 20 |
| Figura 3: A origem do mundo | 22 |
| Figura 4: Parangolés..... | 24 |
| Figura 5 | 54 |
| Figura 6: Juízo final..... | 71 |
| Figura 7: Cena de interior II..... | 73 |
| Figura 8: Criança viada | 73 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 1.1 METODOLOGIA..... | 15 |
| 2 ARTE CONTEMPORÂNEA | 19 |
| 2.1 DÉCADAS DE 60 E 70..... | 25 |
| 2.2 AS BIENASIS NO BRASIL | 29 |
| 2.3 ANOS 90 - ESTÉTICA RELACIONAL | 31 |
| 3 ALFABETISMO VISUAL | 35 |
| 3.1 CONCEITOS ESTÉTICOS..... | 37 |
| 3.2 EDUCAÇÃO DE ARTES NO BRASIL | 40 |
| 4 CURADORIA E CULTURA CONTEMPORÂNEA | 44 |
| 4.1 O PAPEL DO CURADOR..... | 45 |
| 4.1.2 Formação de curadores no Brasil | 47 |
| 4.2 ARTE COMO REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE..... | 48 |
| 5 CURADORIA NA BIENAL DO MERCOSUL | 53 |
| 5.1 TRANSCRIÇÃO DO TEXTO CURATORIAL..... | 54 |
| 5.1.2 Análise de conteúdo | 56 |
| 5.2 PÓS-ANÁLISE | 61 |
| 6. QUEERMUSEU | 62 |
| 6.1 TRANSCRIÇÃO DO TEXTO CURATORIAL - PORTO ALEGRE..... | 62 |
| 6.1.2 Análise de conteúdo | 63 |
| 6.2 PÓS-ANÁLISE | 67 |
| 6.3 QUEERMUSEU - RIO DE JANEIRO..... | 67 |
| 6.3.1 Transcrição do texto curatorial Queermuseu - Rio de Janeiro | 68 |
| 6.3.2 Análise de Conteúdo | 69 |
| 6.4 PÓS-ANÁLISE | 74 |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 75 |
| REFERÊNCIAS | 80 |

1 INTRODUÇÃO

O objetivo primeiro da arte contemporânea é propor múltiplas linguagens e temporalidades com demasiada aproximação da vida real de seus espectadores/experimentadores. Enquanto na arte clássica o conceito tradicional de beleza era considerado um sinal de qualidade da obra, hoje, a arte contemporânea se utiliza de outras linguagens para tocar o público, que em muitos casos não reconhece na obra nenhuma relação com o belo, e sente-se desconfortável com a provocação, o confronto e a falta de uma compreensão imediata, porém, como afirma Michael Archer (2012), sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento.

A partir de observações realizadas na 10^a e 11^a Bienal do Mercosul, em Porto Alegre nos anos de 2015 e 2018, respectivamente, é possível inferir que a comunidade apreciadora e frequentadora de espaços expositivos não dedica tempo suficiente à contemplação de obras de arte contemporâneas que exigem maior dedicação do observador no momento da análise. O público em geral se aproxima mais de obras em formatos tradicionais, como pinturas em tela, esculturas e gravuras. Embora o suporte em vídeo seja recorrente nessa manifestação artística, observou-se que uma pequena parcela dos visitantes dedica-se a sentar e observar a mídia por completo, muitos esperam pela produção de sentido oferecida pelo mediador ou pelo texto do curador, pois parece haver uma grande preocupação em entender essa arte, como se aquele que não a compreendesse fosse de alguma forma menos inteligente ou menos capaz.

Uma possível causa para o estranhamento e repulsa por parte do público está no fato de que essa manifestação se utiliza dos mais variados formatos de suportes a fim de provocar uma reflexão por parte do público. Dessa forma, ao visitar um espaço expositivo que apresenta essa manifestação artística, o observador pode não se ver diante de um espetáculo distante de sua vida cotidiana, mas de obras que o colocam em contato mais próximo com o contexto em que está inserido. Segundo Archer (2012), não apenas a arte deveria assemelhar-se a coisas comuns, mas também o modo como o espectador a observa deveria ser baseado numa experiência cotidiana.

¹ A 11^a Bienal do Mercosul teve sua edição transferida do ano de 2017 para o ano de 2018. Notícia apresentada pelo site da Fundação Bienal. <http://www.fundacaobienal.art.br/a-fundacao>

Nesse contexto, a fala do curador pode se tornar um fator determinante à aproximação do público com relação às obras. Além da escolha dos artistas e a organização do espaço expositivo, o curador possui consigo a responsabilidade e o desafio de passar ao observador, por meio da sua narrativa, as informações necessárias para seja possível romper com o abismo que muitas vezes existe entre obra de arte contemporânea e público em geral.

Porém, entendemos que o texto do curador, quando apresentado de forma excessivamente opinativa e descritiva, pode acabar causando um afastamento da percepção do observador em relação à arte contemporânea. Não se pretende aqui desqualificar a atuação desse profissional, que nas últimas décadas vem ganhando cada vez mais visibilidade no campo das artes, mas questionar o modo como seu texto é apresentado.

Para Fernando Cocchiarale (2006), uma das práticas mais generalizadas no mundo institucional das artes, compreendendo aí o chamado grande público, é a necessidade de mediação pela palavra para a produção de sentido. Não se trata das teorias da arte, tanto históricas quanto filosóficas, cuja generalidade e universalidade só poderiam ser produzidas pelo discurso. O que está em questão é a busca ansiosa pela explicação verbal sobre obras reais e concretas, como se sem a palavra fosse impossível entendê-las. O artista contemporâneo nos convoca para um jogo onde as regras não são lineares, mas desdobradas em redes de relações possíveis ou não de serem estabelecidas. Dessa forma, inferimos, em consonância com autores como Bourdieu e Bourriaud, que a obra de arte é um objeto relacional, em que são criadas relações externas ao campo das artes.

Pierre Bourdieu (1996) afirma que o mundo da arte é como um espaço de relações objetivas entre posições. Dessa forma, como qualquer outro campo social, é relacional por apresentar um sistema de posições diferenciais que permite sua leitura, levando-se em conta a disponibilidade simbólica que deve estar contida na obra de arte, e que por vezes não encontra-se acessível a todos os observadores, fato que altera a legibilidade do objeto artístico.

Entendemos que o curador atua de forma adequada quando passa ao público informações acerca da vida do artista, seu local de atuação e seu contexto histórico, pois, segundo Cauê Alves (2010), o curador, além de organizar e defender as obras do artista, ainda precisa contextualizar seu trabalho dentro da história da arte. Mas entendemos que seu texto, quando excessivamente descritivo ou

opinativo, pode prejudicar a fruição estética do observador, causando um afastamento de sua percepção em relação à arte contemporânea.

O papel do curador na atualidade está relacionado também com a formação de opinião. Uma vez que sua atuação não está mais focada apenas na organização, mas também na produção de discursos que promovem a ressignificação dos arraigados conceitos acerca do que é arte. Para Glória Ferreira (2010), o curador coloca em questão, pelas diversificadas abordagens das narrativas históricas e reintrodução das tendências recalcadas pela teoria modernista, os cânones ainda regentes da história da arte. Assim, a perspectiva multiculturalista, opção do viés analítico deste trabalho, parece responder a uma necessidade premente nas práticas de curadoria.

Outra figura importante dentro desse contexto é o mediador, que atua nos espaços expositivos a fim de promover a aproximação do público com as obras. Diferentemente do curador, que se faz presente por meio de texto escrito, sua presença é constante e sua contribuição é direta e concomitante à visita, mas se mal argumentada, a ponto de oferecer um sentido fechado à obra, pode comprometer a relação do observador com a produção de sentido. Ainda segundo Cocchiarale (2006), quando mal feita, uma visita guiada pode estimular o público ao desejo de entender a obra, o que significaria reduzi-la à esfera do inteligível. Quando o público é estimulado a se relacionar e sentir a obra, desfaz-se a necessidade de socorro do suposto farol da opinião daqueles que sabem: historiadores, filósofos, críticos, artistas, curadores...

As manifestações artísticas contemporâneas não estão vinculadas apenas à produção criativa do artista, mas juntamente com seu trabalho aparece a figura do curador, que passa a validar a obra do artista uma vez que o seleciona e o insere dentro de uma exposição, além de discorrer sobre a relevância de seu trabalho para as artes visuais.

Segundo Nessia Leonzini (2010), o curador busca relacionar a obra de arte com o mundo mais geral, criando assim um diálogo entre a arte e espaço público, proporcionando uma conexão entre obras de diferentes períodos com o contexto presente, criando novas formas de pensar a arte de forma atrelada à sociedade.

O texto curatorial é um recurso oferecido dentro dos espaços expositivos a fim de introduzir a exposição ao público, e pode ser considerado uma ferramenta constantemente utilizada em exposições artísticas desde a segunda metade do

século XX, quando a figura do curador começa a se consolidar em exposições de arte.

No Brasil, a presença do curador passa a se firmar na década de 1980, e sua atuação não se foca apenas na escolha dos artistas e seleção das obras, mas também na expografia do espaço em questão. Os argumentos de seleção usados pelo curador, bem como a contextualização de artistas e obras, em geral, são levados ao público na forma de texto escrito. Porém, como será posteriormente apresentado no capítulo de curadoria, o papel desse profissional, bem como seu texto, ultrapassa a fronteira da explanação direcionada ao público e ganha visibilidade concorrente com a obra de arte em si.

A necessidade de aprofundar o estudo acerca do papel do curador se fez presente durante as primeiras investigações realizadas para esse trabalho, pois, inicialmente, esta pesquisa tinha como objetivo verificar o papel da mediação pela palavra na produção de sentido da arte contemporânea, pressupondo que, muitas vezes, essa breve explicação pode atuar como um fator limitante à aproximação do público, que já espera por definições que deem um lugar de pertencimento a uma arte que, por vezes, é tida como ilegível.

Além desse fator, à medida que fomos nos aproximando do objeto, os textos curatoriais previamente selecionados, percebemos que novo foco se fazia necessário. Ao invés de buscarmos os receptores para pensarmos como se dá a fruição da arte a partir do texto curatorial, sentimos necessidade de nos deter ainda mais nesses textos para questionar: a figura do curador e sua atuação evoluiu junto com uma perspectiva multiculturalista ou, mesmo ocupando o papel de figura ilustrada que apresenta a obra, o curador ainda estaria desatualizado em relação ao papel da arte na atualidade? A verificação dessa sintonia entre curadoria e multiculturalismo na arte contemporânea, que será feita a partir de revisão de bibliografia e análise de conteúdo de textos curatoriais, consiste no objetivo geral do trabalho.

Com isso, pretende-se também, como objetivos específicos, apontar a evolução da arte contemporânea e seu papel de vanguarda frente às questões sociais de cada época; sensibilizar para a importância da coerência entre texto curatorial e o contexto multiculturalista de circulação da obra e refletir sobre os interesses que envolveram as recentes produções analisadas.

Para verificar o que é comunicado nesses textos, será desenvolvida a pesquisa de forma qualitativa sobre três textos de exposições recentes. Embora o foco inicialmente estivesse centrado na análise de textos curatoriais da 11ª Bienal do Mercosul, com o tema “O Triângulo do Atlântico”, verificou-se que, nessa edição de 2018, o evento apresentou apenas um texto que contemplou todas as obras da mostra. Optamos por verificar, então, esse texto de caráter genérico, e abrir a análise para outro texto relevante no contexto recente das artes, até em função das polêmicas paralelas à exposição: o da exposição *Queermuseu* 2017, realizada em Porto Alegre.

Com o episódio de censura ocorrido, cujos detalhes veremos adiante, a dimensão da *Queermuseu* foi ressignificada no meio das artes e uma edição subsequente, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, foi realizada em 2018, contando com novas peças e novo texto curatorial. Essa transformação do texto em função de episódios relacionados ao campo social nos pareceu extremamente relevante no âmbito dessa pesquisa e, portanto, incluímos esse material em nosso *corpus*.

Os Estudos Culturais dão embasamento à análise proposta, uma vez que consideram as relações de poder como fator determinante, tanto para as escolhas do curador, quanto para a escrita da história da arte, pois trata-se de um conceito e visão de uma arte que foi imposta pelas culturas hegemônicas.

Segundo Katiucya Perigo (2016), a história da arte é uma construção repleta de parcialidade, pois é possível que inúmeros grandes artistas tenham ficado de fora dessa história, além do fato de que governantes de diferentes épocas e lugares buscavam impor seu domínio por diversos meios, inclusive pela arte.

No Brasil, a produção de arte estava diretamente vinculada à Igreja Católica (arte sacra), e era considerada como um ato mecânico e não como produto do pensamento humano. Tanto as esculturas quanto os painéis decorativos possuem funções pedagógicas ao apresentarem aos fiéis cenas bíblicas com o intuito de propagar a fé com recursos visuais. Não havia a figura do artista como entendemos hoje, pois artesãos, pintores e escultores eram avaliados pela qualidade técnica, e não pela capacidade criativa.

Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2015), a Igreja Católica, em suas diferentes irmandades, assumiu o papel de cliente preponderante da encomenda arquitetônica e artística do período colonial. Grandes mestres da pintura

e escultura do século XVIII são os afro-descendentes Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (1738-1814) e Valentim da Fonseca e Silva - Mestre Valentim (1750-1813), assim reconhecidos pela historiografia que passa a qualificá-los dessa forma no século XIX em virtude da busca por esse reconhecimento dentro da sociedade. Tanto por parte dos artistas negros quanto dos afro-descendentes, a percepção da arte passa a se modificar, não sendo mais vista como um ato mecânico, mas como algo nobre e útil ao Estado, exemplo desse período é o artista Estevão Roberto da Silva (1845-1891).

A evolução histórica da arte, bem como o trajeto percorrido pela comunidade artística para chegar ao que se entende hoje por arte contemporânea, também nos interessa. Segundo Mário Pedrosa (1996), os estudos de André Lhote acerca das diversas fases das produções artísticas nos ajudam a entender, de forma comparativa, os mais significativos movimentos da arte.

Resumidamente, o artista primitivo estava focado na criação a partir das sagradas escrituras, não havia uma perspectiva realista, e, sim, um compromisso com uma ordem sobrenatural e religiosa. Já o artista renascentista inventou a perspectiva linear, possibilitando a organização do mundo a partir de uma ilusão de ótica. O artista impressionista representava o seu mundo, dentro de uma perspectiva imediatista e perceptual, atuando em função de cor e luz. O artista moderno agora possui uma nova perspectiva, que pode ser considerada afetiva, que impossibilita a redução a uma nova fórmula, pois as transformações impostas pelo artista só obedecem ao seu ritmo poético e plástico.

1.1 METODOLOGIA

A metodologia utilizada aqui está baseada na Análise de Conteúdo proposta por Laurence Bardin (2004), que se resume a um conjunto de técnicas de análise das comunicações, a fim de fazer uma descrição dos conteúdos contidos nas mensagens curatoriais. Embora a Análise de Conteúdo possa atuar também sobre os sinais icônicos das imagens das obras, aqui, sua utilização se restringe aos textos escritos de curadoria e sua vinculação a temáticas sociais da atualidade.

Dentro dos critérios oferecidos por Bardin (2004), os textos de curadoria não serão avaliados com relação à sintaxe, e sim, pelas condições de produção do próprio texto em relação ao cenário social em que está inserido, que é o objeto deste

trabalho, tornando-se indispensável avaliar diversas variáveis relacionadas ao emissor - o curador - tais como variáveis sociológicas e culturais, e também as relativas à situação de comunicação ou contexto de produção das mensagens no sentido do posicionamento do curador em relação à Instituição museológica e relações com o mercado das artes, ou seja, o curador atua como figura que defende o trabalho do artista ou como aquele que busca uma visibilidade com fins comerciais para determinadas produções, ou ainda, como aquele que busca educar o olhar do público que frequenta exposições.

A organização da análise de conteúdo pode ser descrita por meio de fases distintas: a pré-análise; a exploração do material e o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. E também pode ser descrita como uma análise de significantes, como a análise lexical, e de significados como a análise temática, que consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem a comunicação.

A pré-análise desse trabalho, que teve seu objeto alterado, contou com as observações realizadas em espaços expositivos, e a seleção dos documentos que foram submetidos à análise, bem como a formulação dos objetivos e das hipóteses. Foram levadas em consideração a regra da representatividade, utilizando-se diversos textos curatoriais que buscavam a avaliação da abordagem desse formato levado a público, além da regra da homogeneidade, ou seja, os materiais e os temas selecionados buscam embasar a discussão proposta, conectando as diversas informações que são essenciais ao entendimento da discussão proposta, ou seja, falar de curadoria exige a contextualização da história da arte contemporânea, a relação do público com o campo das artes e a evolução história do papel do curador na sociedade em uma abordagem multiculturalista.

Essa criteriosa organização realizada na pré-análise ofereceu subsídios para a realização das etapas seguintes. A exploração do material nos levou a selecionar os três textos curatoriais relevantes para essa pesquisa, de modo que sua análise de conteúdo contempla o objetivo da pesquisa. E por fim, a inferência e interpretação abriram novas possibilidades de estudo desse objeto, a ponto de servir de base para novas análises.

Esse método não é restrito ao campo das artes visuais, mas é uma forma sistemática de avaliar as comunicações de diversas outras áreas como a psicologia, sociologia ou literatura. Segundo Bardin (2004), esse método busca evitar a realização de uma interpretação espontânea, ou seja, busca-se evitar a evidência do

saber subjetivo, mas assumir uma postura de questionamento e desconfiança em relação ao texto, podendo assim abrir espaço para captar as mensagens subliminares da narrativa.

O método utilizado concentra-se também em dois polos distintos, ou seja, reconhecer o caráter generalizável de uma mensagem pessoal a ponto de ser compartilhada e validada por outros leitores; e o enriquecimento e a descoberta de novas significações de uma leitura que vão além de um olhar imediato.

Os materiais de análise aqui avaliados, como apontado anteriormente, serão os textos curatoriais da Exposição Queermuseu e da 11ª Bienal do Mercosul, ambas realizadas em Porto Alegre nos anos de 2017 e 2018, respectivamente. Além dessas análises, será também realizada a análise do novo texto curatorial da Queermuseu, que após seu fechamento antecipado na cidade de Porto Alegre, teve uma nova edição realizada no Rio de Janeiro.

Entre as hipóteses do trabalho, estão:

- a) a de que o texto curatorial, fazendo jus ao papel questionador da arte, se coloca na vanguarda no atual cenário social e político do meio em que está inserido;
- b) de que os textos de curadoria, algumas vezes, trazem respostas prontas e construção de significados herméticos para as obras que apresentam.

No momento da especificação das hipóteses, torna-se necessário codificar o texto como unidades de registro e contexto, dessa forma, o tema a que se destina possui uma afirmação acerca de um assunto e, ao analisá-lo, é possível encontrar os núcleos de sentido que compõem a comunicação do emissor, são esses núcleos que irão oferecer condições de criação de resultados acerca da mensagem do curador.

Dentre as sequências de análise das enunciações propostas por Bardin, destacam-se para a análise dos textos curatoriais: os lugares comuns, que justificam as conexões que o interlocutor estabelece com seus leitores, bem como as noções culturais que partilham entre si; a utilização de metáforas como método associativo, ou seja, utilizar um significante de substituição pode ser mais simbólico, a ponto de tocar mais facilmente o receptor da mensagem.

Para atingir os objetivos propostos, esse trabalho desenvolveu em seu capítulo 2 uma explanação acerca da arte contemporânea; o capítulo 3 trata das questões que envolvem o alfabetismo visual; a curadoria e cultura contemporânea são trabalhadas no capítulo 4; o capítulo 5 apresenta os textos curatoriais e suas

respectivas análises. Os três textos curatoriais analisados foram transcritos na íntegra, sublinhados e numerados de forma sequencial para posterior realização das análises de conteúdo. E, por fim, refletiremos sobre o percurso desenvolvido até aqui nas considerações finais.

2 ARTE CONTEMPORÂNEA

Considerado o primeiro historiador de arte, Giorgio Vasari (1511-1574) escreveu a história da arte ligada ao Renascimento a partir do estudo das biografias dos artistas. Ocorreu então a subdivisão da arte em escolas como as Renascentista e Barroca. Na modernidade, esse estudo passou a ser realizado com base em movimentos como os futurista e cubista. Esses agrupamentos de informações propiciam uma institucionalização que confere uma coerência à narrativa da história da arte.

Régis Debray (1993) supõe a história da arte como a construção de um percurso que deixa margem para atualização de tempos em tempos, ou seja, como se a arte estivesse em constante evolução, mas sempre atrelada à hegemonia europeia, que considera sua arte inovadora, a ponto de as culturas de outros continentes tornarem-se receptoras de seus valores estéticos, porém, alguns artistas europeus como Pablo Picasso contrariam essa tendência.

Ao produzir uma arte tipicamente africana como as máscaras, ou mesmo incorporar elementos visuais dessa natureza em suas obras cubistas (Figura 1) como *Les demoiselles d'Avignon* (1907), Picasso não estava apenas realizando uma simples apropriação com o intuito de valorizar ou enaltecer uma arte chamada de *primitiva*, sua motivação não estava focada na arte africana como expressão de uma cultura, mas na necessidade de incorporar novos elementos à visualidade de suas pinturas. Não se tratava de um interesse pelo exótico, mas na composição da estrutura plástica que exclui distinções entre forma e espaço.

Para Giulio Carlo Argan (2002), o valor da arte de matriz africana está na unidade e absoluto formal desconhecidos pela arte ocidental, pois sua concepção de mundo é uma antiga tradição dualista: matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço. Além da busca por esse formato de composição visual, no caso de Picasso (1881-1973), havia também a necessidade de inovar uma arte que no momento encontrava-se em crise.

Figura 1: Les demoiselles d'Avignon



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8902/pablo-picasso>

Surrealismo, dadaísmo, *art pop* e futurismo são algumas das manifestações artísticas que antecederam a arte contemporânea, embora um acontecimento dadaísta seja considerado o mais relevante influenciador desse movimento quando o artista francês Marcel Duchamp, em 1917, assume uma atitude que pode ser definida como *antiarte*, ao apresentar como sua obra de arte, no Salão dos Independentes, em Nova Iorque, um urinol de porcelana invertido, ao qual chamou de A Fonte (Figura 2), assinando R. Mutt, iniciais do fabricante de urinol.

Figura 2: A fonte



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9040/marcel-duchamp>

Embora muitas práticas e manifestações realizadas ao longo da história possam ser chamadas de antiarte, o termo só foi apresentado em 1968 pelo artista

Hélio Oiticica, que a definia como uma arte experimental, fora dos padrões convencionais a ponto de superar os suportes clássicos, bem como sair fora dos espaços de museus e galerias.

Ao mesmo tempo em que causava revolta e indignação entre os críticos e apreciadores de arte, Duchamp abria espaço para uma nova manifestação de arte chamada *Ready-made*, que usava como suporte objetos com as mais variadas finalidades, selecionados sem critérios da estética clássica, apenas modificando sua funcionalidade ou atribuindo-lhe novos conceitos, e expondo-os como obras de arte em museus. Esse fato não apresentava antecedentes dentro do contexto da arte. Ao final da exposição, Duchamp destrói o urinol, ou A Fonte, com uma marreta, trazendo então uma nova percepção acerca do caráter efêmero da arte. Segundo Wood (2002), a escolha desse objeto, feita por Duchamp, pode não ter sido arbitrária, uma vez que sua opção por um objeto utilitário, que fora produzido de forma bastante próxima dos elementos que começavam a emergir como formas escultóricas, com o objetivo de forçar a questão sobre o que era ou não arte, ou onde estavam os limites entre o estético e o utilitário.

Muitos dos conceitos que Duchamp apresentou em apenas uma obra, hoje fazem parte das principais características da arte contemporânea, que são: a utilização de materiais não artísticos como forma de apresentar conceitos, a presença do observador como produtor de sentido, uma vez que diante do espanto causado pelo urinol, o observador pôde se utilizar das mais variadas interpretações, e o foco no processo criativo, em que a obra pode ter sido considerada pronta no momento de sua destruição.

Duchamp comentara, na década de 40, que a sua intenção com os *readymades*, um quarto de século antes, fora a de fazer com que a arte se voltasse ao pensamento - entediado que estava com as limitações de uma arte a serviço apenas dos sentidos (WOOD, p. 19, 2002).

Para Hobsbawm (2012), o escândalo provocado pelo urinol de Duchamp se encaixava no movimento Dadaísta, que se transformou no/ou antecipou o Surrealismo, rejeitando toda a arte que não tinha características formais, embora tomasse emprestados alguns truques das vanguardas Cubista e Futurista pré-1914. Qualquer coisa que pudesse causar perplexidade entre os amantes da arte burguesa convencional era dadaísmo aceitável. Embora os *Ready-mades* de Duchamp provocassem estranhamento, no século anterior o artista francês Gustave

Courbet scandalizou o mundo da arte com a pintura nomeada A origem do mundo em 1866 (Figura 3), em que parte do corpo de uma mulher nua estava exposto com a genitália em destaque.

Figura 3: A origem do mundo



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa351466/gustave-courbet>

Obras que usam o corpo e a sexualidade como protagonistas de expressão artística também já horrorizaram o público. Artistas como o austríaco Rudolf Schwarzkogler (1941-1969), que realizava performances de automutilação, a ponto de amputar seu próprio pênis enquanto era fotografado em uma delas, e o artista Vito Acconci (1940- 2017), que mordida a si mesmo, ou passava horas vestindo o seu pênis com roupas de bonecas, alegando que estava dividindo seu eu em dois, já provocaram repulsa em seus públicos. Essa reação, por vezes, não ultrapassa a esfera da crítica ao artista que produziu determinada arte. As reais motivações e as mensagens que essa arte busca produzir não são sequer questionadas. Usar a sexualidade como meio de impactar ou chamar a atenção para outras questões, que sequer poderiam ser levantadas não fosse por conta da provocação, é um recurso utilizado de forma recorrente .

A arte contemporânea passou a recorrer a materiais orgânicos como forma de expressar o caráter efêmero de suas obras. Secreções como menstruação ou sêmen já figuraram em produções artísticas. Um exemplo polêmico é a obra do artista inglês Marc Quinn, que em 1991 produziu uma réplica de sua cabeça feita com 4,5 litros de seu próprio sangue. Fazer uso de materiais não convencionais é

um recurso utilizado para sair do formato e atingir a reflexão, ou, no mínimo, o estranhamento do público. Ainda de acordo com Dondis:

O resultado final é a verdadeira manifestação do artista. O significado, porém, depende da resposta do espectador, que também a modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos. Um só fator é moeda corrente entre o artista e o público, e, na verdade, entre todas as pessoas – o sistema físico das percepções visuais, os componentes psicofisiológicos do sistema nervoso, o funcionamento mecânico, o aparato sensorial através do qual vemos. (2003, p. 31).

A contrapartida do público não acontece por despreparo e sujeição a um sistema alienante, desde os bancos escolares até as formas de entretenimento vigentes, que se valem da passividade e da espetacularização da realidade, em detrimento de sujeitos críticos.

A produção de obras contemporâneas não é feita apenas com objetos concretos, mas principalmente com conceitos e atitudes. Essa reflexão sobre a arte é muito mais importante que a própria arte em si, que agora já não é o objetivo final, e sim um instrumento para que se possa meditar sobre os novos conteúdos impressos no cotidiano.

[...] não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas ou métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. (ARCHER, p. 11, 2012).

A arte contemporânea está próxima da vida contemporânea: os artistas questionam a própria linguagem artística, e a imagem de si mesmos. Por vezes o artista apenas elabora a ideia, mas a execução da obra se dá por conta de profissionais de determinada área, uma vez que muitas das estruturas apresentadas, como as grandes instalações, necessitam de apoio técnico em sua montagem.

[...] a arte não é simplesmente um sistema independente de significação. ela é, na verdade, uma prática social, e a gama de possíveis significados a sua disposição em qualquer tempo e período é circunscrita por um contexto histórico (WOOD, p. 15, 2002).

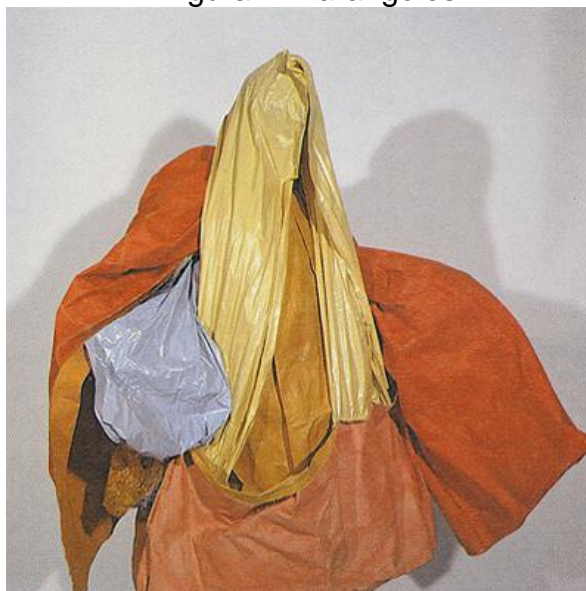
Muitas produções artísticas contemporâneas possuem um caráter efêmero, focam no processo criativo e não no produto final, a obra não é considerada pronta

pelo artista no momento em que é exposta ao público, mas sua construção e deterioração são elaboradas para acontecer diante do público, é o caso das obras feitas com materiais orgânicos, que contam com a ação do tempo na sua autodestruição, ou das obras interativas, em que o observador tem a possibilidade de interagir, manipular ou interferir na obra, deixando parte de si na sua construção e história. Esse é o caso em que o artista passa a ocupar a posição de cocriador da obra, a presença e atuação do público dão continuidade ao processo criativo.

Um exemplo disso são os Parangolés (Figura 3), do artista brasileiro Hélio Oiticica, a criação de vários exemplares de uma espécie de vestimenta davam ao público a possibilidade de vesti-los em um ambiente que favorecia a fruição estética de uma obra focada no movimento corporal.

Preocupado com a participação do espectador na obra de arte, cria um programa (Parangolé) com capas de vestir que envolvem passistas de uma escola de samba que ele próprio preludiu Tropicália, apresentado no MAM do Rio de Janeiro em 1967 [...] A repercussão dessa exposição foi tão grande que, em novembro de 1985, foi remontada no Parque Anhembi, em São Paulo (FILHO, p. 105, 2005).

Figura 4: Parangolés



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66394/parangole-p1-capa-1>

Para Braga (2015), o parangolé é uma superação do quadro de cavalete, uma nova relação com a realidade objetiva e extensão da definição de arte, dessa forma, não é apenas uma capa a ser vestida, mas uma extensão do corpo de quem

a veste. Oiticica chamava a relação do parangolé com o corpo do participante de “embriaguez dionisíaca”.

A arte acadêmica havia sido altamente teorizada, centrada na proximidade da arte e da literatura - no recontar, em termos visuais, de narrativas predominantemente clássicas ou bíblicas. O modernismo rompe com esse vínculo. Noções como a de um olho inocente, ou de uma arte que apelasse apenas ao olhar somaram-se a um domínio no qual a linguagem, com as suas conotações de natureza mental e racional é eliminada. Em seu lugar, são priorizados sentimento e emoção (WOOD, p. 13, 2002).

Oiticica não enquadra o objeto em categorias como a pintura e a escultura, ele propõe e fornece uma estrutura para que o espectador possa produzir e gerar a obra, o objeto então passa a ser um veículo de ressemantização da arte, de redefinição do conceito de arte, e do termo “antiarte”, criado pelo artista, que explora a noção de participação do espectador na obra, além de considerar que a cor, elemento elemento essencial da obra, deveria perder sua função representativa e ser libertada da condição de representação. A obra de Oiticica encontrou então um novo corpo para a cor, o corpo do público.

2.1 DÉCADAS DE 60 E 70

Após algumas edições das Bienais de São Paulo, ainda na década de 1960, embora já existissem expressões como a fotografia e a performance, o meio artístico passa a se deparar com a limitação da pintura e da escultura, que estavam de fato esbarrando na necessidade de apresentar a arte dentro de novos formatos e suportes, abrindo espaço para que as instalações e os objetos começassem a se firmar como expressões artísticas.

Na década de 1950, o artista norte-americano Robert Morris contribuiu de forma significativa para a reformulação dos conceitos de obra, de forma e de espectador. Esses conceitos revistos por Morris passam a ser trabalhados de maneira interligada, uma vez que a obra passa a depender da experiência ativa do público, afetando diretamente a forma, que perde seu limite convencional e se condiciona ao fazer instantâneo do processo.

Para Flores (2007), a obra perde a sua essência formal e o seu “ser categórico”, vendo os seus meios fundirem-se com os seus fins. Assim, a forma do objeto artístico não possui mais o caráter hermético de concepção e finalização por

parte do artista, que agora passa a contar com a presença do espectador na experiência ativa. Essas categorias deixam de ser independentes, autônomas ou fixas, e passam a funcionar de maneira interligada com o mundo ao redor, seja pela atuação do público, seja pela utilização dos mais variados objetos na construção das obras.

Os suportes clássicos não perderam completamente seu lugar para os objetos, mas a partir da década de 1950 a moldura passa a ser dispensável e, com isso, o espaço expositivo passa a merecer maior atenção.

Aquela parede, antes “invisível”, exterior à moldura, agora se torna perigosamente ativa (desejosamente ativa). Esse diálogo entre parede e obra - que não aconteceu evidentemente só com a pintura - fez com que a figura do curador (antes mais ligada à do profissional que cuidava dos acervos) se tornasse central para o êxito de uma exposição. Como se pôde perceber, a curadoria é um ofício antigo, mas uma profissão relativamente nova. (RAMOS, p. 10, 2010).

Em 1962, o presidente do Departamento de Arte da Universidade da Califórnia, Lester D. Longman, publica na revista *Artforum*² uma crítica a respeito da “*action painting*”, como as mulheres nuas de Yves Klein, que usavam seus corpos para imprimir tinta em grandes painéis brancos. Longman não repudiava a existência desse tipo de manifestação artística, e sim o fato de ela estar ganhando espaço e visibilidade no meio artístico.

Segundo Battistoni Filho (2005), essa crítica ao suporte distingue a arte contemporânea da arte moderna, e aponta para o fato de que a utilização daqueles dois suportes clássicos apenas estaria endossando a relação passiva entre espectador e obra de arte, modelo que foi perdendo lugar para a arte propriamente relacional.

A obra de arte não se contenta com um lugar designado, como a parede ou o pedestal. As instalações têm seu nascimento nessa proposta. Os artistas propõem a arte ambiental em que todos os sentidos são solicitados. Os cheiros têm a ver com a cor, o entorno estimula experiências tácteis e o espectador para a ser, principalmente, parte integrante da obra. O espaço intermediário entre sujeito e objeto desaparece (FILHO, p. 102, 2005).

No Brasil dos anos de 1970, em meio ao surgimento dos movimentos pela anistia, era recorrente o desejo de dar forma aos conteúdos políticos daquele

² Artforum: Revista especializada em artes, fundada em 1962 na cidade de São Francisco, EUA, por John P. Irwin. Em 2012, a revista publicou uma edição especial em comemoração aos seus 50 anos.

cenário. Surgem iniciativas que apontam para necessidade de encarar a arte a partir de seu caráter experimental, e que propicia o desenvolvimento do potencial criativo do homem, condenando as conservadoras técnicas de aprendizado da arte. Nesse contexto, a Escola Brasil (São Paulo, 1970) se opõe à fragmentação do ensino de artes realizado pelas escolas tradicionais. A arte conceitual passa a se firmar, e o corpo ganha espaço como suporte artístico.

Os conceitos da arte avançam rumo à necessidade de criação de novos suportes, que podem até mesmo serem chamados de “*antiforma*” por possuírem um atitude de “desdogmatização” da forma a ponto de dessublimar os valores culturais com os quais a arte vinha sendo construída, e muitas vezes confrontam e destoam dos suportes clássicos. Torna-se necessária não apenas a certeza e argumentação do artista para defender sua arte, mas de uma figura capaz de validar tais obras seja pela sua ampla rede de contatos - inerente a qualquer curador - seja pelo seu notório conhecimento em artes.

Quem teria a autoridade para dizer se uma específica configuração de formas e cores constitui uma “harmonia formal”, um todo estético - ou se ela é falha na sua tentativa? Na prática, essa tornou-se uma questão que envolvia aquilo que o artista afirmava, ou, mais precisamente, aquilo que era firmado pelo crítico de arte (WOOD, p. 11, 2002).

A contribuição de Morris para a consolidação de novos suportes se estendeu para as décadas de sessenta e setenta, e acabou por firmar o que se chamou de crise do modernismo estético, uma vez que o artista conseguiu abalar a obra em sua base mais consistente: a *forma* da obra. A arte começa então a perder seu caráter de produto acabado, e abre campo para uma crise de representação, provocando o espectador e questionando os espaços expositivos.

Segundo Braga (2015), para muitos artistas, o objeto não seria uma nova categoria híbrida e sintética acrescentada à pintura e à escultura, mas uma proposição conceitual que poderia abrir campo para a arte contemporânea. Essa nova concepção de objeto dentro da arte propõe uma nova ordem estrutural baseada na criação e recepção, ressignificando o ato artístico e a experiência estética.

Ao longo da história da arte, os novos movimentos que se apresentaram, como impressionismo, cubismo ou os *ready-made*, encontraram uma enorme resistência, tanto por parte dos apreciadores, quanto dos críticos de arte. Porém,

todas essas manifestações ocuparam seu espaço de forma contundente, entraram para a história da arte e deixaram grandes nomes, que hoje conhecemos como mestres das artes.

A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: conceitual, Arte Povera, processo, antiforma, land, ambiental, body, performance e política (ARCHER, p.62, 2012).

A popularização dessas manifestações, incluindo a “*assemblage*”, técnica que une colagens com materiais tridimensionais, dá origem a outros movimentos como o minimalismo e o Pop Art, representado pelo o artista Andy Warhol e suas latas de sopa Campbell. Para Archer (2012), por mais que tais objetos produzam arte, eles jamais perdem sua identificação com o mundo cotidiano de onde foram retirados.

Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que define a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? (ARCHER, p. 03, 2012).

Se Duchamp, ou o Salão dos Independentes, tivesse se rendido às inúmeras críticas que ocorreram no passado, provavelmente o que conhecemos por arte contemporânea teria hoje outra face, ou se encaixaria num modelo pouco perturbador, a ponto de o observador encontrar apenas beleza e qualidade técnica de execução nas obras.

Parte da revolução do modernismo consistiu em afastar a arte de um domínio público de linguagem e narrativas compartilhadas, levando-a para uma esfera de emoção e sentimentos privados, na qual esses últimos são vistos de certa forma como uma instância mais fundamental do que as palavras, e mais “universal” (WOOD, p. 13, 2002).

Em meio às novas possibilidades de repensar a representação e os objetos, no final dos anos 60, a arte também é marcada por um processo chamado de “desmaterialização³” em que o artista, por meio de suas obras, indagava sobre o que de fato era uma exposição e quais os limites do artista e daquilo que poderia ser

³ Termo utilizado pela crítica norte-americana Lucy Lippard ao documentar, por meio de recortes de artigos e declarações, o desenvolvimento das artes em meados dos anos 70. A compilação desse material deu origem ao livro *Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972*.

chamado de obra de arte. O *marchand* norte-americano Seth Siegelaub fez parte desse processo ao organizar exposições que modificaram e inverteram a usual relação entre obra e catálogo. Ao invés de expor as obras em espaços como galerias ou museus, Siegelaub utilizou o catálogo como espaço da exposição, dessa forma, o catálogo artístico tornou-se informação primária e não mais secundária.

Para Paul Wood (2002), a obra de arte passava a ser vista como informação passível de ser apresentada por meio de textos e fotografias, e não mais por intermédio do transporte de objetos materiais propriamente ditos. Essa “desmaterialização” do objeto artístico foi apresentada por diversos outros artistas com produções significativas na década de 60, ajudando a consolidar as ideias que Siegelaub publicava em seus catálogos, afirmando que a obra de arte está na ideia, portanto, não precisa ser construída fisicamente para obter o status de obra de arte. É nesse momento que começam a surgir as primeiras manifestações de arte conceitual, um dos principais movimentos artísticos que antecede a arte contemporânea.

Para Archer (2012), a arte conceitual pretendia que as imagens pudessem ser reconhecidas como análogas à linguagem, ou seja, uma obra de arte poderia ser lida, fato evidenciado pelos catálogos de Siegelaub. A revista *Artforum* era a principal fonte de informação a respeito da arte conceitual, juntamente com revistas americanas e europeias. O aspecto documental da arte conceitual estava evidenciado por essas diversas publicações que, por conta da facilidade de circulação de suas informações, acabaram por internacionalizar rapidamente essa manifestação artística.

Ao converter o catálogo em fonte primária da arte, tornou-se possível reconhecer que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas no contexto em que ela existia, podendo esse contexto ser social ou político, passando por questões de identidade e de gênero, que se utilizavam das obras artísticas para dar ênfase às narrativas que se produziam em torno dos mais variados temas da vida cotidiana.

2.2 AS BIENASIS NO BRASIL

A história das bienais tem início em 1895 na cidade italiana de Veneza, onde um grupo de artistas e intelectuais organizou uma edição de artes decorativas,

liderada pelo prefeito de Veneza da época. O evento, que acontecia de dois em dois anos, foi ganhando visibilidade, tornando-se uma manifestação artística de caráter internacional. Após as primeiras décadas de seu surgimento, outros países aderiram à modalidade de exposição. No período entre guerras, as bienais focalizaram seu interesse em apresentar as inovações da arte moderna.

No Brasil, a Bienal de São Paulo, uma das mais significativas do país, teve início no ano de 1951, por iniciativa do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), e foi realizada no pavilhão do parque Trianon, onde hoje se localiza o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947. Inspirada na Bienal de Veneza, a mostra contou com 1.854 obras, que representaram 23 países. O Brasil passou então a fazer parte do circuito internacional dos grandes eventos de arte.

As obras internacionais causaram grande impacto e muitas discussões entre os críticos, porém, serviram de estímulo para que os artistas locais repensassem seus conceitos e produções dentro do mundo das artes. O texto curatorial desta primeira edição da Bienal ficou a cargo de Lourival Gomes Machado, chamado na época de Diretor artístico, pois a figura do curador ainda não havia se consolidado no país. Machado defendeu o propósito da Bienal como sendo a oportunidade de colocar a arte moderna do Brasil em contato com o circuito internacional, bem como situar São Paulo como um centro artístico nacional.

Já a Bienal do Mercosul, que acontece na cidade de Porto Alegre, teve sua primeira edição em 1997. Buscava uma valorização e visibilidade das artes na América Latina, e contou com apoio do governo do Estado e da Secretaria de Estado da Cultura. A realização da primeira edição da Bienal do Mercosul só foi possível por conta da aprovação da Lei de incentivo à cultura, e hoje é considerada um dos maiores eventos das artes na América Latina.

A realização das bienais para a arte contemporânea vai além da movimentação turística das cidades em que ocorrem, proporciona um processo de troca e de diversidade entre artistas de diferentes partes do mundo, diferentemente de exposições que mantêm uma unidade e uniformidade, quando a finalidade é estritamente comercial, por exemplo.

A visibilidade que as grandes bienais vêm alcançando pode também influenciar o mercado de arte e a carreira de muitos artistas. Jochen Volz, curador da Bienal de São Paulo de 2007, disse ao Artnet News que as bienais e exposições de grandes grupos representam a oportunidade para um artista para desenvolver seu

trabalho atual no contexto de muitos colegas de vários lugares ao redor do globo: “E eu acredito fortemente que os diálogos que esses encontros potencialmente promovem são o que realmente importa” (VOLZ, 2017).

Em se tratando de um coletivo de arte tão representativo como uma Bienal, o curador vinculado a esse evento não apenas coloca as obras em circulação em função do seu gosto pessoal, há um comprometimento institucionalizado com o evento que acima de tudo busca promover um espetáculo que muitas vezes é realizado com dinheiro público, fato que o coloca em correlação com a vida pública, levando-se em conta critérios que não ultrapassam os próprios trabalhos de arte, mas que são por eles fornecidos.

2.3 ANOS 90 - ESTÉTICA RELACIONAL

O conceito de estética relacional apresentado por Nicolas Bourriaud (2009) não possui o status de uma nova teoria da arte, mas está completamente atrelado a uma teoria da *forma*, que funciona como uma unidade estrutural que imita o mundo, e que é criada pela prática artística com a finalidade de “durar”, fazendo com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo.

Embora muitas das obras artísticas contemporâneas sejam produzidas em termos processuais ou comportamentais, atuando como um campo de experimentações sociais, que por diversas vezes se enquadram num caráter efêmero e transitório, a *forma* da arte contemporânea não se fecha dentro de sua materialidade, ela funciona como um elemento de ligação dinâmico. Para Fayga Ostrower (2012), a *forma* é o modo por que se relacionam os fenômenos, e também o modo como se configuram relações dentro de um contexto.

Embora o conceito de *forma* possa parecer instável em função de sua diversidade, a obra artística pode ser vista como um fato que surge no tempo e no espaço, gerando uma forma que atua como uma representação de um desejo que foi delegado a uma imagem. Porém, as atuais manifestações artísticas estão mais relacionadas a “formações” do que “formas”, uma vez que não se trata mais de um objeto fechado em si mesmo, pois essa relação encontra-se na dinâmica entre várias áreas, artísticas ou não.

O que chamamos de forma? Uma unidade coerente, uma estrutura

(entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes (BOURRIAUD, p. 26, 2009).

Existe uma enorme necessidade, não apenas do público apreciador de arte, mas da humanidade em geral, de estabelecer e criar uma forma a tudo aquilo que não dispõe de materialidade ou que é abstrato. O fato de atribuir forma a ideias ou sentimentos, além de aproximar a criação do artista com seu público, oferece conforto, uma vez que a intenção do artista torna-se legível.

A forma é uma dinâmica que se inscreve no tempo ou no espaço. Ela só pode nascer de um encontro fortuito entre dois planos de realidade: pois a homogeneidade não produz imagens, e sim o visual, isto é, “a informação em circuito fechado”(BOURRIAUD, p. 33, 2009).

Bourriaud (2009) levanta o questionamento acerca dos reais interesses da arte contemporânea, bem como sua relação com a cultura e a sociedade, e aponta para a importância do papel do crítico de arte e, por que não?, do curador, em reconstruir os problemas levantados em determinada época e examinar as inúmeras respostas que lhe são atribuídas, levando-se em consideração as suas relações conviviais e relacionais.

Como as práticas artísticas de hoje não são mais imutáveis, mas apresentam-se como um jogo de formas que evoluem conforme as épocas e contextos, a tarefa daqueles que as estudam e as defendem, como dentro de um texto curatorial, é estudá-las no presente, sem utilizar-se de um julgamento estético baseado em critérios utilizados na arte clássica.

A que se devem os mal-entendidos que cercam a arte dos anos 1990, senão a uma falha do discurso teórico? Críticos e filósofos, em sua imensa maioria, não gostam de abordar as práticas contemporâneas: assim, elas se mantêm essencialmente ilegíveis, pois não é possível perceber sua originalidade e sua importância analisando-as a partir de problemas resolvidos ou deixados em suspenso pelas gerações anteriores. (BOURRIAUD, p. 9, 2009).

Uma vez que a estética relacional se ocupa em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas por elas criadas, o objeto desse julgamento tornar-se-ia uma arte que, de algum modo e em diferentes níveis, sempre foi relacional, pois vem atuando como fator de socialidade e fundador de diálogos,

mesmo que essa atuação se torne mais evidente nas práticas artísticas contemporâneas, uma vez que elas criam espaços livres e favorecem um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas.

Assim, a arte contemporânea, ao invés de criar modelos, cria representações da vida real, remetendo valores para a sociedade e trazendo uma nova opção de olhar para eventos cotidianos, ou ainda, conforme Bourriaud (2009), toda obra é modelo de um mundo viável, pois ela permite um encontro fortuito de elementos separados. A amplitude desses novos formatos apresentados pelas práticas artísticas contemporâneas desvincula a arte de um caráter elitista, uma vez que seu modo de exposição e mudança de função acabam por trazer uma crescente urbanização da experiência artística.

Sob esses aspectos, o espectador passa a ocupar a posição de coautor das obras, e não mais apenas a de receptor de uma arte interativa. A tecnologia possibilitou e favoreceu muito esse formato de obra em que o público pode participar ativamente, não apenas na construção de sentido, mas como produtor da obra idealizada por um artista.

O artista passa a ter como objetivo a relação que sua obra irá produzir no público, ou mesmo na criação de novos modelos de interação social. O caráter relacional se expande para a formulação de novas relações humanas que assumem o *status* de arte, podendo se apresentar como jogos, festas, locais de convívio em que o contato e as relações são representações de objetos estéticos passíveis de análise dentro da esfera artística, e que apresenta o caráter de não disponibilidade por acontecer em um momento determinado, gerando sua própria temporalidade. Como os Encontros de arte, “*Rendez-vous d’art*”, criados por Marcel Duchamp, que determinavam arbitrariamente que o primeiro objeto que estivesse ao seu alcance em uma certa hora do dia seria transformado em *ready-made*.

O fato de transformar quaisquer produtos da atividade humana em arte pretende dar ao objeto artístico mais do que uma simples presença no espaço. Ela se dispõe ao diálogo e se coloca como uma forma de negociação inter-humana, chamada por Duchamp de “coeficiente da arte”.

Todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. Suas

obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos.(BOURRIAUD, p. 59-60, 2009).

Nesse aspecto, a arte relacional não resgata valores de escolas anteriores, ela parte da observação e construção de um fato presente que cria uma reflexão acerca do destino da atividade artística. Não há precedentes dentro da história da arte em que as relações humanas ocupam o lugar da obra de arte, mas encontram suas raízes dentro da arte conceitual. As interações humanas não são mais fatores secundários dentro de práticas artísticas, elas são o próprio elemento que dão forma a essa atividade.

Na estética relacional, objeto e gesto possuem a mesma materialidade ou imaterialidade, não há uma divisão arbitrária, todos são resultados das relações humanas. Dessa forma, tornar-se-ia necessário por parte do público apreciador de arte, não apenas entender o processo pelo qual a arte se desenvolve na atualidade, mas considerar que seu processo individual de entendimento e apropriação desse campo faz parte da construção da própria história da arte, uma vez que artista, obra e espectador estão interligados.

3 ALFABETISMO VISUAL

Desde a infância somos motivados a ler e a escrever, mas não recebemos o mesmo estímulo a respeito da leitura e interpretação de imagens. Segundo Donis A. Dondis (2003), grande parte da comunicação visual foi deixada ao sabor da intuição e do acaso, dessa forma, ao experimentar obras de arte que enfatizam temas considerados tabus, ou mesmo que tratem de assuntos repudiados pela grande maioria das pessoas, o observador sequer se questiona do porquê de tais manifestações, não há um preparo, ou mesmo um alfabetismo visual que o faça perceber uma obra de forma questionadora, e não simplesmente com um olhar de reprovação não fundamentada.

Existe, porém, uma enorme importância no uso da palavra “alfabetismo” em conjunto com a palavra “visual”. A visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia, em ambos os níveis, só pode ser alcançada através do estudo. (DONDIS, p. 17, 2003).

As crianças não são preparadas para aprender a ver, o foco da educação encontra-se no sistema verbal. A disciplina de artes visuais, que deveria ensinar os sujeitos a lerem imagens, por vezes sequer trabalha os conteúdos básicos do currículo de artes, como história da arte, percepção espacial, *gestalt*, semiótica, etc.

Para Dondis (2003), não sendo considerada área de conhecimento fundamental ao desenvolvimento humano, estudar artes, ou mesmo estudar imagens não pressupõe uma necessidade importante ao desenvolvimento cognitivo do indivíduo, dessa forma, um fato recorrente em muitas escolas é o preenchimento do período de artes com atividades diversas, como jogos e brincadeiras, ou mesmo a aplicação de atividades como pintar lacunas, por professores que não possuem formação em artes.

Uma das tragédias do avassalador potencial do alfabetismo visual em todos os níveis da educação é a função irracional, de depositário da recreação, que as artes visuais desempenham nos currículos escolares, e a situação parecida que se verifica no uso dos meios de comunicação, câmeras, cinema, televisão. Por que herdamos, nas artes visuais, uma devoção tácita ao não-intelectualismo? (DONDIS, p. 17, 2003).

Há casos em que o período de artes é preenchido por atividades aplicadas por um professor de educação artística habilitado, mas que muitas vezes não possui

a preocupação necessária em instigar os alunos a realizar uma investigação acurada acerca das imagens que recebe, atuando como um agente crítico que não apenas estuda os elementos básicos da linguagem visual, mas que se atém às mensagens subliminares que estão contidas em determinada composição visual.

Até mesmo a utilização de uma abordagem visual do ensino carece de rigor e objetivos bem definidos. Em muitos casos, os alunos são bombardeados com recursos visuais – dispositivos, filmes, slides, projeções audiovisuais – mas trata-se de apresentações que reforçam sua experiência passiva de consumidores de televisão (DONDIS, p. 19, 2003).

Dondis afirma ser provável que o alfabetismo visual, que pode ser muito bem explorado na disciplina de artes, se tornasse, no último terço do século XX, um dos paradigmas fundamentais da educação. Porém, na prática, passadas mais algumas décadas, o ensino em artes parece estar se deslocando para o caminho inverso.

Grande parte do público apreciador de arte espera encontrar beleza nas obras de arte que observa, não tendo o conhecimento prévio de que a experiência estética da qual irá fazer pode tanto estar nas sensações de belo, quanto no feio que as obras lhe provocam.

O indivíduo que foi alfabetizado visualmente de forma precária não deixa espaço para análise crítica e aprofundada sobre o real valor de um objeto e sua mensagem implícita, e tampouco experimenta a obra por meio das emoções que lhe provocam. Seu discurso acaba se focando na atribuição de qualidades rasas, ou na preocupação que recorrentemente se traduz na expressão: “o que o artista quis dizer?”.

O processo torna-se complexo pois, indivíduos que não foram alfabetizados visualmente fazem parte igualmente de uma cultura chamada visual. Essa cultura assume papel de destaque no campo da produção imagética, na medida em que se expande e se interliga com os domínios artísticos. Estudiosos como Gillian Rose (2001) tratam a visualidade como sendo a “construção cultural dos nossos olhares” – nesse sentido, as inúmeras significações acerca do mundo social também são criadas através de imagens visuais apresentadas pelos diferentes tipos de tecnologias visuais, englobando as produções artísticas e teatrais, bem como os meios de comunicação.

Rose (2001) afirma, ainda, que a visualidade é o modo como construímos culturalmente nossas maneiras de ver. A diversidade de textos imagéticos e escritos

que nos são apresentados permite que se faça interpretações variadas do mundo, e assim, ampliam nossas visões particulares de mundo. Dessa forma, mesmo sem uma alfabetização satisfatória, o indivíduo que é receptor constante de mensagens visuais acaba por criar seu próprio sistema de representação baseado apenas naquilo que lhe é imposto pelos diversos artefatos midiáticos.

A representação tem participação ativa na construção dos modos de ser e de agir das práticas cotidianas, não sendo considerada apenas como um mero registro ou, ainda, como um reflexo dos eventos que se processam no mundo. Segundo Stuart Hall (1997), construímos o significado das coisas utilizando sistemas de representação que atuam na constituição das identidades dos sujeitos, bem como atuam na produção de entendimentos relativos ao corpo, às responsabilidades individuais e coletivas, à Ciência, à Tecnologia, etc. As representações produzidas e postas em circulação pelos artefatos culturais midiáticos atuam de forma sutil, “ensinando” uma série de lições e produzindo uma série de verdades sobre determinadas características e comportamentos humanos, influenciando de forma direta todos os espectadores da arte.

3.1 CONCEITOS ESTÉTICOS

O conceito de beleza europeia está intimamente ligado àquilo que nos é agradável ou bom. Existe um estreito laço entre o que é belo e o que é bom e aquilo que também possui uma qualidade harmônica. O ideal de estética na Grécia antiga priorizava a representação de corpos proporcionalmente elaborados, principalmente nas esculturas. A beleza desse período se encontrava associada a outras qualidades, como mencionado no oráculo de Delfos: o mais justo é o mais belo; a beleza está relacionada a valores como medida e conveniência.

Umberto Eco (2015) reforça essa ideia quando afirma que o objeto belo é aquele que, em virtude de sua forma, deleita os sentidos, em particular o olhar e a audição. A escultura grega não idealizava um corpo abstrato, mas buscava uma beleza ideal operando uma síntese de corpos vivos, na qual se exprime a beleza psicofísica que harmoniza a alma e o corpo, ou seja, a beleza do corpo e a bondade da alma.

A respeito das questões estéticas, Jayme Paviani (2003) aponta que os modelos da cultura de elite passam ser imitados através de um falso refinamento,

de um esteticismo que prega o belo pelo belo, ignorando a dimensão real do mundo e a dimensão ética do homem.

A Gestalt também atua de forma significativa nesse particular, uma vez que afirma que o todo é maior do que a soma das partes, propondo sete leis que atuam sobre nossa organização perspectiva, são elas: semelhança, continuidade, proximidade, pregnância, fechamento, segregação e unificação. No caso do fechamento, por exemplo, nosso cérebro procura relacionar e encerrar partes isoladas dentro de uma mesma imagem, buscando assim criar uma forma ou um significado para existência dessas partes em um mesmo contexto. Já a pregnância, que pode ser subdividida em alta ou baixa, está relacionada com a capacidade de visão mais acurada de algo que nossos olhos estão habituados a ver, é como ver e rever uma imagem, encontrando nela detalhes ou mensagens implícitas que não podem ser observadas de forma superficial.

A beleza também pode estar relacionada com algo bem proporcionado, como as produções de Leonardo Da Vinci, que se utilizou da proporção áurea em seus estudos. Essa proporção se utiliza do cálculo entre as partes de um todo, e que tem como resultado o número que é representado pela letra grega Phi. Essa proporção ainda é largamente utilizada por artistas e designers, e mesmo sem apresentar esse cálculo explícito, ela garante uma harmonização das formas que pode ser sentida pelo espectador.

A estética da proporção assumiu formas sempre mais complexas e podemos reencontrá-las também na pintura. Todos os tratados das artes figurativas, dos bizantinos, dos monges Athos ao Tratado de Cennini (século XV), revelam a ambição das artes plásticas de alcançar o mesmo nível matemático da música (ECO, p. 87, 2002).

Essa perfeição matemática atinge a precisão máxima na perspectiva renascentista, sendo usualmente ignorada pelos próximos movimentos artísticos como o Barroco, Realismo, Impressionismo e principalmente, nas artes do século XX.

Os movimentos de arte do início do século XX, chamados de movimentos de vanguarda, utilizavam a chamada beleza da provocação, manifestada através de um experimentalismo artístico, utilizados desde o futurismo ao cubismo. Nesse ponto, já não existe mais o problema da beleza, pois se subentende que as novas imagens

são artisticamente belas e, portanto, devem proporcionar o mesmo prazer que uma escultura grega.

A arte já não se propõe a fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer proporcionar o pacífico prazer da contemplação de formas harmônicas. Ao contrário, deseja ensinar a interpretar o mundo com olhos diversos, a usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos, ao universo do sonho ou das fantasias dos doentes mentais, às visões sugeridas pelas drogas, à descoberta da matéria, à reproposição desvairada de objetos de uso em contextos improváveis (ECO, p. 417, 2002).

A arte contemporânea passou a utilizar materiais orgânicos como forma de expressar o caráter efêmero de suas obras, o que para Archer (2012) torna-se aceitável uma vez que a arte possui essa conexão com o cotidiano. Secreções como menstruação ou sêmen já foram utilizados em produções artísticas. Um exemplo polêmico é a obra do artista inglês Marc Quinn, que produziu uma réplica de sua cabeça feita com 4,5 litros de seu próprio sangue.

Qual o propósito de uma obra como a de Quinn, que poderia facilmente ter sido produzida em argila ou pedra-sabão? Fazer uso de materiais não somente artísticos é um recurso utilizado para sair do formato convencional e atingir a reflexão do público.

Ainda de acordo com Dondis:

O resultado final é a verdadeira manifestação do artista. O significado, porém, depende da resposta do espectador, que também a modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos. Um só fator é moeda corrente entre o artista e o público, e, na verdade, entre todas as pessoas – o sistema físico das percepções visuais, os componentes psicofisiológicos do sistema nervoso, o funcionamento mecânico, o aparato sensorial através do qual vemos (p. 31, 2003).

Percebe-se que a contrapartida do público não acontece por despreparo e sujeição a um sistema alienante, desde os bancos escolares até as formas de entretenimento vigentes, que se valem da passividade e da espetacularização da realidade, em detrimento de sujeitos críticos.

Antonio Candido também discorre a respeito das relações entre artista e público, bem como da receptividade e participação ativa na obra de arte.

À medida, porém, que as sociedades se diferenciam e crescem em volume demográfico, artista e público se distinguem nitidamente. Só então se pode falar em público diferenciado, no sentido moderno – embora haja sempre,

em qualquer sociedade, o fenômeno básico de um segmento do grupo que participa da vida artística como elemento receptivo, que o artista tem em mente ao criar, e que decide do destino da obra, ao interessar-se por ela e nela fixar a atenção. (CANDIDO, p. 34, 2006).

Diante das inúmeras modificações de suas ambições estéticas em relação à arte clássica, a arte contemporânea acaba por se tornar indissociável do discurso que a rege: o discurso do artista e o discurso do curador, conforme aponta Cristiana Tejo (2010). Esses discursos estabelecem vários nexos entre os fatos artísticos e suas interpretações, e oferecem embasamento para que se amplie a construção de significados em torno de apenas um significante embasado por uma narrativa.

3.2 EDUCAÇÃO DE ARTES NO BRASIL

O ensino de artes no Brasil teve início com a Missão artística francesa, que em 1816 implantou a primeira escola de artes no Brasil, chamada de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Em 1826, a mesma passou a ser chamada de Imperial Academia Escola de Belas Artes. Comandada por artistas europeus que obedeciam ao estilo neoclássico, seu objetivo era oficializar o ensino de artes no Brasil de forma acadêmica. O que inicialmente deveria ser uma escola de ofícios, abordando áreas como desenho técnico para operários, passou a ser frequentada pela aristocracia, que aspirava absorver os ideais de beleza europeia.

Essa pode ter sido a principal causa da recorrente visão elitizada a respeito do estudo da arte no Brasil, passando a equivocada ideia de que estudar artes não seria de fundamental importância para o desenvolvimento cognitivo dos indivíduos, ou mesmo necessário a sua capacidade de pensar o mundo ao seu redor e estabelecer trocas culturais que favoreçam a sua percepção.

Esse fato se torna evidente ao investigar o destaque e importância que muitas escolas mostram em relação ao ensino de artes, uma vez que os períodos destinados ao seu estudo sequer são utilizados para práticas ou estudos relacionados à contextualização histórica da arte, ou mesmo estudo sobre arte contemporânea⁴.

O reconhecimento da necessidade de tornar o ensino de artes acessível a todos encontra amparo na Constituição Federal de 1988, que prevê, em seu artigo

⁴ Em observações silenciosas, realizadas entre os anos de 2013 e 2015, em escolas do ensino fundamental e médio em Porto Alegre, observou-se que tanto alunos como educadores de artes dedicam pouco ou nenhum tempo ao estudo de arte contemporânea.

206, parágrafo II, na Seção sobre educação: "O ensino tomará lugar sobre os seguintes princípios (...). II liberdade para aprender, ensinar, pesquisar e disseminar pensamento, arte e conhecimento." O fato de a arte ser mencionada no texto constitucional só foi alcançado em função dos arte-educadores que, na década anterior, já buscavam politizar a questão, e foram em busca de condições para a qualificação para futuros professores de artes, a fim de obter um maior resultado com os alunos dentro do ambiente escolar.

Uma vez que a arte pode estimular o indivíduo em formação a desenvolver seu potencial criativo, o papel do arte-educador não deve se limitar a atividades de desenho de observação ou, pior, de pintura de lacunas em imagens diversas e, sim, atividades a fim de estimular o aluno a desenvolver e se conscientizar acerca do seu processo inovador, a ponto de o habilitá-lo a pensar sobre a arte e sua influência nos demais segmentos da sociedade.

Para Ana Mae Barbosa (1994), pioneira na arte-educação no Brasil, o ensino de artes visuais deveria priorizar o acesso à informação de todas as classes sociais, utilizando a multiculturalidade brasileira para aproximar os códigos culturais de diferentes grupos. Essa forma de ensinar artes, se bem realizada, cria a oportunidade de os estudantes realizarem trocas culturais e decodificarem outras culturas, não ficando engessados apenas em seu grupo. A proposta triangular da autora prioriza o fazer artístico, a leitura e a contextualização dos objetos de arte a partir de uma perspectiva multiculturalista.

Com o passar do tempo, ampliamos o espectro da experiência nomeando-a contextualização, a qual pode ser histórica, social, antropológica, psicológica, geográfica, ecológica, biológica, etc., associando o pensamento não apenas a uma disciplina, mas a um conjunto de saberes interdisciplinares ou não (BARBOSA, p .37, 1998).

Erivaldo Alves Nascimento (1996) reconhece a importância da proposta triangular ao afirmar que o ensino de artes deve pautar suas abordagens em questões antropológicas e etnográficas, e levar em consideração as manifestações artísticas realizadas a partir de uma concepção de arte etnocêntrica em que não somente a arte clássica possui qualidade estética e dominância sobre as demais.

Para Bugus Fatuyl (1990), ao abordar o ensino de artes nos países de terceiro mundo, enfatiza a importância de se desenvolver programas curriculares a

partir de uma perspectiva multiculturalista, desenvolvendo a exposição do conhecimento na área, através de métodos exploratórios e interdisciplinares.

Barbosa (2016), em entrevista ao site clickrbs, afirma que a desobrigatoriedade do ensino de artes visuais, que ocorreu com a mudança pela qual passou o atual sistema de ensino, prejudica não só a percepção visual, mas os estímulos racionais e afetivos de crianças e adolescentes, uma vez que a arte ajuda a criar um ensino ativo, pois atua sobre o indivíduo em sua percepção, capacidade crítica e resposta criadora.

Em coluna na revista eletrônica Fórum, Wilson Ferreira (2016) destaca que, por trás da reforma que flexibiliza o ensino de arte e de educação física, há um plano de se valer, justamente, do analfabetismo visual e da falta de consciência corporal como ferramentas de controle:

Não basta apenas o golpe político. É necessária uma operação psicológica para anestesiar as outras amargas “flexibilizações” que serão proximamente enfiadas goela abaixo da sociedade. Uma operação para manter um sistema de comunicação projetado pela ditadura militar e mantido até hoje - a concentração das informações para a opinião pública exclusivamente nas mídias audiovisuais, especialmente a TV. Para isso é necessária a manutenção do analfabetismo visual: a crença ingênua de que ver é um ato natural e fisiológico, impossibilitando a educação do olhar e a percepção das intencionalidades por trás das mensagens visuais (FERREIRA, 2016).

Uma vez que a arte reflete diretamente os acontecimentos da sociedade, e se utiliza dos mais variados recursos para representá-los, estudar artes visuais vai além do simples entendimento acerca de composição, pesos visuais ou cores, a arte pode atuar como uma ferramenta que instiga a investigação crítica e o questionamento acerca de mensagens visuais que nos são entregues diariamente, dessa forma, o indivíduo que experimenta a arte sob esse aspecto pode aprender a desconfiar das imagens, a ponto de conseguir identificar quais mensagens subliminares ela carrega e de que forma a existência de um caráter ideológico foi por ela expresso. O indivíduo que aprende a investigar as imagens, ao invés de simplesmente consumi-las, torna-se menos manipulável pelas inúmeras mídias que lhe são impostas constantemente.

Para Mário Pedrosa (1996), o mundo de agora não sabe o que é arte, não sabe discernir o que é fundamental do fenômeno artístico. O público entende a arte como uma mera imitação da natureza, em que a representação da realidade é feita através de cânones codificados desde a Renascença. Não leva-se em consideração

que a arte ultrapassou as fronteiras do Mediterrâneo, e que novas culturas acabaram por penetrar na cultura greco-romana, propiciando a construção de produtos artísticos tão legítimos quanto os europeus.

Conforme Ferreira (2010), o papel do curador, então, vai além da criação e organização do espetáculo, oferece uma mediação entre as singularidades das produções e seu sentido coletivo, e um questionamento acerca das narrativas historiográficas e da visão hegemônica que conferiu à arte evolução linear até então.

4 CURADORIA E CULTURA CONTEMPORÂNEA

O termo “curador” deriva da palavra *curare*, do latim, que em sua etimologia significa cuidar. A curadoria em artes visuais está relacionada à interligação de produções artísticas com pluralidades estéticas que, quando organizadas, resultam em exposições de diversos portes. Não há registros históricos de quando o termo possa ter sido usado pela primeira vez dentro das artes visuais. O ofício do curador nasceu pelo resultado do tempo, e foi ganhando maior ênfase à medida em que a arte passou a se estruturar por meio da composição de diversos agentes culturais como críticos, museólogos, conservadores, etc.

Até o século XVI, a arte era produzida em razão do tema que representava, e não pela relação artista e obra. A partir do momento em que se passa a pensar a arte dentro de um contexto histórico, fato que proporcionou a compilação da história da arte, é que surgem as academias e os museus abertos. Segundo Rejane Cintrão (2010), até o surgimento da arte moderna as pinturas eram expostas lado a lado, sendo separadas apenas pelas molduras, e organizadas de acordo com o gênero dos trabalhos, divididos conforme os temas que representavam desde cenas bíblicas, retratos, natureza morta e paisagens. Hoje, a organização das obras dentro do espaço expositivo deve ser pensada em favor de uma leitura que favoreça a fruição estética do público.

A curadoria contemporânea das artes visuais brasileira foi inaugurada pelo curador Walter Zanini, na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981. Até a década de 1980 no Brasil, as tarefas exercidas pela figura do curador eram realizadas por diretores de museus, donos de galerias, e pelos próprios artistas, fato que hoje se chama curadoria compartilhada. O curador - que tem um papel fundamental enquanto mediador cultural – é essencial dentro das dinâmicas do sistema da arte, cabendo-lhe ainda o papel de gestor cultural, e mesmo de produtor no caso daqueles que trabalham com projetos independentes.

A figura do curador vem ganhando tanta visibilidade e importância dentro do cenário das artes plásticas que dois curadores independentes, o suíço Hans-Ulrich Obrist e o costa-riquense Jens Hoffmann passaram a adotar exposições que contam apenas com o texto como forma de diversificar a prática de curadoria. Segundo o jornalista José Augusto Ribeiro (2017), não necessitando de espaços físicos para montagem, esses textos muitas vezes são disponibilizados na internet ou colocados

em locais como aeroportos, hotéis e bibliotecas. Esse formato não só reduz os custos de montagem de uma exposição, mas acaba por levantar questionamentos acerca das funções do curador e do artista.

No momento em que textos curatoriais passam a ocupar o lugar principal, que deveria ser preenchido pelas obras de arte, há uma ruptura ou um novo juízo de valor que acaba por tornar a obra de arte desnecessária em presença do texto curatorial. Fatos como esse não são de todo absurdos, uma vez que está se falando de arte contemporânea, cujo principal objetivo por vezes é chocar o público.

Outra modalidade, comandada pelo curador do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris há mais de dez anos coloca o observador não apenas como produtor de sentido, mas deixa a seu dispor a produção de performances, criação de esculturas ou pinturas que foram apenas idealizadas pelo artista. Os requisitos obrigatórios para que um evento como esse aconteça são: escolha e construção dos trabalhos, disponibilização do material para produção, registro fotográfico das peças produzidas para documentação do artista-autor e destruição das produções após o término da exposição, fato que enaltece o caráter cada vez mais efêmero da arte.

Jens Hoffmann (2004), que comanda a exposição *Next Documenta should be curated by an artist* ("A próxima Documenta deve ser curada por um artista"), realizada na Alemanha de cinco em cinco anos, solicita aos artistas participantes que redijam seus próprios textos, que são por ele considerados tanto trabalhos de arte autônomos, quanto contribuições à discussão acerca das relações entre curador e artista, bem como os limites dessa interação, fato que levanta outro questionamento: quem seria a pessoa mais indicada a argumentar a validade de uma obra enquanto objeto artístico?

Em exposição realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 2017, Hoffmann convidou 11 artistas, curadores e críticos brasileiros a responder a seguinte pergunta: uma exposição pode ou não ser um trabalho de arte por si só, sem qualquer trabalho de arte? A maioria dos participantes manteve o posicionamento de que artista faz arte e curador faz curadoria.

4.1 O PAPEL DO CURADOR

Inicialmente, a figura do curador não existiria sem a necessidade do artista de ter suas obras validadas por alguém que domina não só o campo da crítica e

história da arte, mas que também é capaz de colocar as obras em posição de destaque dentro do mercado de arte. O curador não expõe suas ideias somente por meio de texto escrito, mas a seleção das obras, bem como sua montagem em lugares estratégicos dentro do espaço, que deixam claras as suas relações formais e conceituais.

Essa organização museográfica pode tanto facilitar o diálogo do público com as obras, ou causar uma confusão de ideias em que o visitante pode acabar desorientado, portanto, o papel do curador dentro de uma exposição de artes é diversificado, e vai além de sua fala direcionada ao público. Ainda segundo Alves (2010), o curador precisa ter uma mão leve para impedir que algum elemento cênico da exposição ocupe o lugar do trabalho de arte. A concretização de um projeto só é possível a partir da relação e negociação com profissionais de áreas como design de interiores, arquitetura, iluminação, conservação, etc., fato que exige do curador um amplo conhecimento em diversos segmentos, bem como o trabalho em equipe.

A principal missão do curador, a meu ver, é criar métodos e formas de apresentar um determinado grupo de obras, de maneira a facilitar a compreensão do espectador, buscando acessar todo e qualquer tipo de público (CINTRÃO, p. 41, 2010).

Para Marília Panitz (2016), coordenadora do programa educativo do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), a tarefa do curador é fazer o distanciamento e gerar possibilidades de leitura para a obra, podendo-se então criar a composição de uma sentença, cuidando que haja sempre um respeito ao contexto original. Para artistas como Eduardo Belga e Rodrigo Cruz, a atuação do curador costuma ser importante e enriquecedora, especialmente quando o artista debuta em uma cena na qual ser visto não depende exclusivamente da qualidade do trabalho. “O curador tem a função de juntar os artistas, é uma figura central que junta outras, às vezes em torno de uma questão temática, às vezes pelo puro interesse no trabalho”, diz Cruz (2016).

A função do curador vai além:

[...] o conceito de curadoria passou a desempenhar um papel central em relação ao estudo, organização e visibilidade dos acervos de Arte e da produção artística, com especial ênfase para a produção contemporânea. Dessa forma, a definição de curadoria ganhou atributos novos que trouxeram para este cenário a supervalorização das atividades expositivas das coleções e dos acervos, a possibilidade de articulação com os próprios

autores das obras e um protagonismo sem precedentes que se mistura com o mercado de Artes, com os canais de comunicação e com a projeção social. (BRUNO, p.6 2015).

Alves (2010) ainda atenta para o fato de que o curador pode saber que exerceu bem o seu papel quando cada trabalho selecionado estiver repleto de significado, e que possa “tocar” o público da mesma forma que tocou o artista que o produziu. Mas sendo um campo de atuação interdisciplinar, e que exige desse profissional não apenas a seleção de artistas e obras, ao curador por vezes é imposta a tarefa de atuar segundo as exigências da instituição na qual é vinculado, ou mesmo em função da mercantilização ou da espetacularização que ocorre em torno da arte.

Ainda segundo Alves (2010), o curador institucional, ou seja, aquele que realiza seu trabalho vinculado a grandes museus ou bienais, não fundamenta a escolha das obras de arte apenas pautado em gosto pessoal, ele leva em consideração as relações e correlações com a vida pública, que diz respeito a juízos ponderados e fundados em critérios que nunca antecedem os próprios trabalhos de arte, mas que são fornecidos por eles. As reflexões oferecidas pelo curador em seu texto devem estar ligadas, ainda que indiretamente, à história e à vida pública. Dessa forma, ao curador não caberia o papel de se posicionar de forma conclusiva a respeito de uma série de obras, mas sim, a partir de suas escolhas, oferecer subsídios para que outros sentidos possam ser criados.

O curador pode também adotar uma postura de excessivo preservacionismo com relação às obras pelo modo como são expostas, podendo assim impedir que o público tenha acesso à real proposta do artista. Essa postura tende a congelar a obra dentro do espaço expositivo, fazendo com que as possíveis indagações que poderiam ser feitas pelo espectador acabem se tornando respostas prontas. É o caso de obras que foram concebidas para serem experimentadas e tocadas pelo público, mas que por decisão a favor de sua conservação, acabam sendo posicionadas apenas para serem contempladas.

4.1.2 Formação de curadores no Brasil

Apesar de a curadoria estar sendo cada vez mais valorizada, a formação desse profissional muitas vezes ainda não está diretamente relacionada com artes, e tampouco com a área de ciências humanas. Sendo uma função de caráter

temporário, ela acaba sendo desempenhada por artistas, historiadores ou jornalistas. Por vezes a curadoria é feita por profissionais especializados e com formação na área, embora os cursos formais de curadoria ainda sejam recentes.

Na maior parte do país, o interessado em atuar na área conta apenas com alguns cursos livres focados na atuação desse profissional, mas na grande maioria dos casos, esses cursos são escassos e com valores elevados, e como não há um reconhecimento da profissão, a figura do curador por vezes é confundida com marchands, conservadores, galeristas.

Embora o curador já tenha se estabelecido no campo das artes, a quantidade de textos que distorcem ou prejudicam a fruição da obra ainda é muito grande. A relevância do tema dentro do campo das artes vem ganhando espaço e tanta força que, em 2012, a PUC de São Paulo lançou o curso de graduação em Arte: história, crítica e curadoria. Dentre as disciplinas ofertadas pelo curso, as de maior conexão com a curadoria são: atelier de projeto de crítica e curadoria; arte moderna, crítica e curadoria dos processos criativos; atelier de projeto de história, crítica e curadoria; arte contemporânea, oficina de texto em crítica e curadoria.

A relevância e necessidade de capacitação desse profissional passa a ser reconhecida pelo meio acadêmico, uma vez que um curso de graduação que se ocupa da correta elaboração de um texto desse segmento pode contribuir muito para a aproximação do observador em relação à obra de arte, mesmo em casos de curadoria compartilhada, em que o próprio artista produz seu texto, ou mesmo quando o curador possui produção artística.

Segundo Tejo (2010), a formação de curadores no Brasil não possui cartilha ou regulamentação, mas está atrelada à necessidade do aspirante ao cargo de investir em sua formação, que deverá ser de cunho emocional, financeiro e intelectual, além de ser um indivíduo dotado de opinião bem formada e posicionada em relação ao meio artístico e possuir uma sólida formação humanística interdisciplinar, além de grande poder de negociação.

4.2 ARTE COMO REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE

A arte, obras de arte, ou mesmo as escolas artísticas não podem ser consideradas como um segmento à parte, ou isolados dentro da sociedade. Para Fatuyt (1990), não existe arte pela arte, ao contrário do que muitas culturas

consideram, pois ela possui propósito e funcionalidade, é dialética e comunicativa, atuando como uma representação dos símbolos de uma cultura, de um povo ou valores de um grupo, bem como a forma de vida social das comunidades.

A noção eurocentrista de obra de arte ocorreu em função de uma construção social, em especial a arte contemporânea, que possibilita o diálogo com seus observadores, criando interações estimulantes e desafiadoras para o público apreciador de arte, não apenas em função do conceito que apresentam, mas muitas das reflexões propostas acontecem por conta de a arte não estar mais sujeita apenas ao uso de materiais próprios desse campo.

Embora esteja fortemente vinculada a fatores históricos, bem como mudanças de estilo e evoluções tecnológicas, a arte acompanha as movimentações econômicas e sociais de seu tempo, e se estabelece em função de novas formatações do meio ao qual está inserida, pois oscilações sociais requerem novas formas de representação por parte da arte.

Esse acompanhamento que a arte faz junto aos fatos históricos sociais é evidenciado dentro da história da arte, que segue o mesmo padrão na arte brasileira da atualidade. O sistema cultural europeu, que tinha suas bases na racionalidade, e funcionava com base em produções feitas a partir da imaginação, entra em crise alguns anos antes da Segunda Guerra, dando espaço para que a linha americana se firme como produtora de uma cultura que usa a ciência como aliada a uma cultura fundamentalmente humanista.

Segundo Argan (2002), após a Segunda Guerra, a Europa perde o posto de centro da cultura artística moderna, dando lugar a Nova Iorque, Japão, e países da América Latina, que também funcionam como novos centros mercantis, abrindo espaço a produções artísticas significativas para a construção da história da arte. Verifica-se, então, uma hegemonia da arte norte-americana, a ponto de se fazer presente de forma destacada nas Bienais de Veneza.

Com a expansão dos horizontes artísticos, os próprios artistas europeus se viram diante da necessidade de buscar novos referenciais para sua arte, a fim de não perderem a superioridade artística que lhes pertenceu durante séculos. As vanguardas europeias, que vieram a provocar uma ruptura com a arte mais conservadora, a ponto de criar novos padrões estéticos e oferecer maior autonomia à arte, nasceram como tentativas de deixar de ser um culto. Nesse processo, muitos artistas se deslocaram para outros locais em busca de novas culturas, outros

desfrutam dessa autonomia usufruindo de uma liberdade individual e de experimentação. Esse cenário, bem como os movimentos propostos pelos artistas da época, acaba por romper com o conceito de beleza clássico, a beleza existente agora é a da provocação, devendo proporcionar ao observador o mesmo prazer estético que um afresco de Giotto, por exemplo.

A arte já não se propõe a fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer proporcionar o pacificado prazer da contemplação de formas harmônicas. Ao contrário, deseja ensinar a interpretar o mundo com olhos diversos, a usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos. (ECO, p. 415, 2015).

Acontecimentos como esses mudaram o curso da história da arte, que passou a oferecer uma fruição estética livre de rígidos padrões de perfeição e harmonia matemática. A beleza passa a não ser mais o único modo de experimentar o prazer artístico. Artistas europeus optaram por incorporar elementos visuais que poderiam ser considerados exóticos, como uma tentativa de sair da crise a qual passava a arte europeia, ou mesmo promover uma ampliação dos horizontes históricos da arte, que passou a incluir expressões dos ditos primitivos em igualdade de valor, junto com as culturas clássicas, fato que acabou confirmando a inexistência de uma fronteira cultural nítida.

No Brasil, falar em arte nacional é legitimá-la dentro do definido e reconhecido campo da história da arte mundial. Para Francisco Alambert (2015), apenas no final do século XX a arte nacional teria alcançado projeção e reconhecimento internacional, pois nossa cultura ou nossa arte ainda é um mistério para o mundo na medida em que necessitamos resolver questões como a autenticidade de uma arte brasileira ou quando de fato ela realmente começou. O que há nela de cópia ou de original em relação à arte mundial? Partindo dessa premissa, cabe considerar que a história da arte brasileira precisa ser avaliada como a história social do Brasil, ou seja, uma história social da cultura brasileira.

As identidades culturais que se expressam por meio da arte não são rígidas e tampouco imutáveis, e sim, identificações em curso, o que torna possível afirmar que não são uma cultura de fronteira, mas um *continuum* cultural.

Para Santos (1999), a nossa cultura nunca conseguiu se diferenciar em relação às culturas exteriores, fato que acabou por provocar um déficit de identidade pela diferenciação, o que tornou nossa identidade cultural pouco homogênea. Entre

os artistas europeus não havia o mesmo questionamento com relação à identidade, como ocorre com artistas africanos e latino-americanos, que, numa visão eurocentrista, não passavam de fornecedores de matérias-primas. Assim, a busca por identificações se faz presente em função da necessidade de estabelecer uma diferença e uma hierarquia, embora nenhuma cultura possua seus limites iguais aos limites do Estado.

A cultura de determinado grupo social não é nunca uma essência. É uma autocriação, uma negociação de sentidos que ocorre no sistema mundial e que, como tal, não é compreensível sem a análise da trajetória histórica e da posição desse grupo no sistema mundial. (SANTOS, p. 130, 1999).

Para Bourdieu (1996), o campo das artes visuais é o lugar em que se organiza socialmente a atividade artística, ocorrendo uma luta pela dominação simbólica e a disputa para legitimar artisticamente os sujeitos que apareceram depois de padrões culturais. As condições sociais de produção e reprodução de uma obra de arte obedecem ao critério de validação dessa obra como tal em função do ponto de vista estético.

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito do acordo entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* cultivado e o campo artístico, que se fundam mutuamente: sendo dado que a obra de arte só existe enquanto tal, isto é, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se é apreendida por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que ela exige tacitamente, pode-se dizer que é o olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente que não o pode fazer senão na medida em que ele próprio é o produto de uma longa história coletiva, ou seja, da invenção progressiva do "conhecedor" , e individual, isto é, de uma frequência prolongada da obra de arte (BOURDIEU, p. 323, 1996).

Bourdieu afirma ainda ser necessária a realização de uma análise acerca da gênese de dois personagens centrais dentro do campo artístico: o artista, responsável pela produção, e o conhecedor, ao qual fica a incumbência de conhecer as obras.

Nesse contexto, as galerias, museus e Salões de arte, bem como os agentes especializados, como críticos e curadores, atuam na validação do produtor frente ao conhecedor. A capacidade de apreciação específica dessas instituições e das pessoas que as compõem torna possível a elaboração de uma linguagem

específica para o meio artístico, e torna possível que autor e obra possam existir socialmente.

Assim, à medida que o campo se constitui como tal, a produção da obra de arte, de seu valor, mas também de seu sentido, reduz-se cada vez menos exclusivamente ao trabalho de um artista que, paradoxalmente, concentra cada vez mais os olhares; ela põe em jogo todos os produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenas, célebres, ou seja, celebradas, ou desconhecidas, os críticos, eles próprios constituídos em campo, os colecionadores, os intermediários, os conservadores, em suma, todos aqueles que têm ligação com a arte e, vivendo para a arte e da arte, opoem-se em lutas de concorrência que têm como aposta a definição do sentido e do valor da obra de arte, portanto, a delimitação do mundo da arte e dos (verdadeiros) artistas, e colaboram, por essas próprias lutas, na produção do valor da arte e do artista. (BOURDIEU, p. 330, 1996).

Dessa forma, é possível inferir que os pressupostos empregados na categorização da obra de arte estão vinculados ao contexto histórico e também na percepção e apreciação dos agentes associados ao universo social situado e datado dentro de um sistema simbólico e valores estéticos específicos. A perspectiva multiculturalista, no entanto, engloba o conceito de luta presente nas teorias sociais de Bourdieu, pressupondo que uma sociedade ciente de que as fronteiras são arbitrárias pode tensioná-las, abrindo espaço para o novo.

No próximo capítulo, veremos mais detalhes sobre o *corpus* que selecionamos e a sua análise.

5 CURADORIA NA BIENAL DO MERCOSUL

A 11ª Bienal do Mercosul, edição 2018, apresentou apenas um texto oferecido pelos curadores Alfons Hug e Paula Borghi. Essa edição da Bienal contou com 70 artistas e coletivos de artistas que, sob os mais variados suportes, expressam as relações de tensão transatlântica.

Embora não tenhamos acesso a informações referentes a possíveis cortes de verbas para essa edição da Bienal, observou-se uma significativa modificação em relação à curadoria de edições anteriores. Nas edições de 2013 e 2015, por exemplo, a organização do evento contava com o curador principal, que assinava o texto curatorial de abertura do evento, bem como curadores do tempo, curadores do espaço, curadores da nuvem, curadores pedagógicos e o dialogante-curador, responsável pelo programa educativo do evento.

A escolha e seleção das obras dessa edição foram realizadas com base em cinco temas distintos: Travessias do Atlântico, Matrizes Africanas, Cultura Indígena, Fluxos Migratórios e Diáspora, e Indivíduo e Sociedade. Não foram apresentados outros critérios de seleção das obras, bem como dos artistas participantes, a não ser pelo fato de que os trabalhos selecionados abordam as questões indígenas, africanas e europeias.

Entre os selecionados, destaca-se o artista El Anatsui, nascido em Anyako, em 1944. Anatsui, que hoje vive na Nigéria, é Bacharel em Artes e pós-graduado em Educação Artística pela Faculdade de Artes da Universidade de Ciência e Tecnologia de Kumasi. A partir de 2000, seu trabalho passa a ser reconhecido mundialmente, a ponto de hoje fazer parte dos 10 artistas têxteis mais importantes da contemporaneidade. Com a obra *Ebb & Flow*, que significa fluxo e refluxo, vai e vem, o artista mostrou seu trabalho durante a Bienal, fazendo uma referência ao transporte de escravos.

Considerado um desdobramento da milenar arte da tapeçaria, a arte têxtil na produção contemporânea corresponde a trabalhos que abrangem linguagens e procedimentos da tecelagem, tapeçaria, costura, bordados, artes da fibra, tramas, design de tapetes e muito mais. Povos como os Ashanti formaram um dos maiores impérios na África, e sua cultura se manifestava em estampas coloridas do tecido kente. Os reis desse império utilizavam esses tecidos, que por meio de sua padronagem construíram uma rede de signos que formam significados.

Figura 5



Fonte: file:///C:/Users/Danielle/Pictures/Imagem%20Bienal%202011.pdf

Por ser concebido de forma abrangente, o texto dessa Bienal mostra-se pouco aprofundado e deixa de pontuar informações relevantes, conforme será abordado na análise de conteúdo, mas de um modo geral não interfere na fruição estética, apenas deixa de contemplar fatos históricos que seriam de suma importância à complementação do tema. Algumas informações que complementam o texto curatorial, porém, são apresentadas no catálogo do evento e, de uma forma mais detalhada, trazem pontos relevantes sobre a temática da Bienal, mas esses textos tornam-se disponíveis apenas para quem adquire o catálogo.

5.1 TRANSCRIÇÃO DO TEXTO CURATORIAL

O TRIÂNGULO ATLÂNTICO

Sob o título *O Triângulo Atlântico*, a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul pretende lançar um olhar sobre o triângulo que, há mais de 500 anos, interliga os destinos da América, da África e da Europa (1).

Reunindo 70 artistas e coletivos de artistas - além de ações pontuais realizadas em comunidades remanescentes de quilombos localizados nas cidades de Porto Alegre e Pelotas - , a exposição acontece de 06 de abril a 03 de junho de 2018 nos espaços do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Memorial do Rio Grande do Sul, Santander Cultural, Praça da Alfândega e Igreja Nossa Senhora das Dores, no Centro Histórico de Porto Alegre.

Tendo como base os referenciais históricos elencados durante a preparação da mostra, o projeto curatorial conta com obras e artistas oriundos dos três continentes que compõem o triângulo atlântico (2). Ao tornar esses artistas os protagonistas de uma exploração das relações de tensão cultural e da interdependência contextual dentro desta triangulação (3), a exposição procura, entre outras questões, analisar quais são as forças inovadoras que mobilizam a interação entre América, África e Europa (4).

Dando destaque para a arte africana e afro-brasileira (5) - ambas apresentadas com grande densidade - *O Triângulo Atlântico* se interessa pelos pontos de contato que propiciam o encontro entre as culturas indígena, europeia e africana (6) que formam um novo amálgama americano.

Oferecendo-se, pois, como uma experiência oportuna de visibilidade, sob a perspectiva artística e cultural da diáspora (termo que define o deslocamento, normalmente forçado, de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas), a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul almeja também dar ênfase à reflexão sobre o quanto o êxodo do Atlântico Negro alimentou um vigoroso processo de crioulização, que levou a um intenso trânsito de religiões, idiomas, tecnologias, artes e culturas (7).

Além disso, ao apontar que a diversidade cultural dos africanos, composta por centenas de grupos étnicos e línguas, demonstrava-se tão plural quando a indígena, a exposição busca ainda refletir sobre o fato de que mesmo após uma árdua tentativa de apagamento dessas culturas, fenômenos como o sincretismo e a mestiçagem - ainda que sejam reflexo direto da violência histórica - representam uma forma de resistência e enriquecimento cultural (8).

Sem almejar dar respostas imediatas a questões que se expandem para além dos âmbitos artísticos e culturais, a exposição alinha-se com reflexões dos campos filosóficos, políticos e antropológicos ao considerar que devido à constante influência de outras culturas, o transcurso da fusão do triângulo ainda está longe de ser concluído.

Considerando que no campo artístico - como talvez em nenhum outro terreno de reflexão -, diferentes concepções de natureza, tempo e espaço seguem transmudando-se em um sistema altamente dinâmico, a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul posta que a arte contemporânea, ao apontar conflitos e distúrbios que surgem no choque entre diversas civilizações e camadas sociais, pode se constituir,

além de instância de apresentação de expressões e técnicas artísticas inovadoras, também como um poderoso instrumento de reflexão e crítica (9) - capaz, quiçá, de colocar o dedo nas feridas abertas pelo triângulo atlântico.

5.1.2 Análise de conteúdo

De autoria do curador-chefe Alfons Hug, e da curadora adjunta Paula Borghi, o texto, em sua íntegra, conta com oito parágrafos que apresentam o tema do evento, bem como sua contextualização histórica e a seleção de artistas.

Para a realização da análise de conteúdo proposta por esse trabalho, foram selecionados trechos no texto curatorial que foram destacados, sublinhados e organizados por números que vão de 1 (um) o 8 (oito).

A análise aqui realizada está focada na descrição analítica proposta por Bardin (2004). Dessa forma, serão analisados os significantes, por meio de uma análise lexical, com o objetivo de ultrapassar os significados imediatos, avançando pela análise temática. Os fragmentos serão analisados enquanto unidades de registro (*UR*), não havendo categorização por grupo semântico, nem sintático e nem lexical, mas sim, por objetividade, fidelidade e produtividade. Será de suma importância que a inferência extraída do texto curatorial esteja claramente relacionada com a interpretação que o texto busca atingir.

(1) interliga os destinos da América, da África e da Europa.

A sangrenta relação de poder e de escravidão a que foram submetidos os dois continentes parece ser tratada de forma amena quando o texto utiliza a expressão “interliga”, deixando pouco aparente a marca principal dessa relação, a violência, seja ela física, moral ou simbólica. Essa união e integração de culturas provenientes de três continentes está sendo representada por meio de obras de artistas da América, África e Europa, apresentadas nessa ordem pelo texto curatorial, o que poderia sugerir ao espectador um caminho inverso àquele que se construiu historicamente. Outro fator de grande relevância omitido dentro desse contexto está no fato de que tanto as culturas indígenas quanto africanas somente foram assim reconhecidas séculos depois da invasão da América e do processo de escravidão africana.

(2) o projeto curatorial conta com obras e artistas oriundos dos três continentes que compõem o triângulo atlântico.

O texto curatorial se refere ao movimento exploratório forçado que ocorreu há mais de 500 anos, não explicando que obras de arte eram oriundas de uma cultura hegemônica, no caso a europeia e, embora os povos do continente africano possuísem uma cultura que produzia diversos formatos e suportes de manifestações artísticas, essas não eram assim consideradas pela sociedade europeia, pois os povos escravizados eram considerados sem cultura. Já a arte indígena, segundo uma visão etnocêntrica, possui o caráter de artefato, e não estaria em conformidade com os padrões estéticos europeus de obra de arte.

Assim, até pela generalização de uma Bienal inteira com apenas este texto, entendemos que há lacunas, pois embora o texto curatorial deixe claras as suas intenções ao afirmar que se trata da oportunidade de encontro entre culturas indígena(s), africana(s) e europeia(s), além de promover uma reflexão acerca do êxodo Atlântico Negro, algumas questões poderiam ter sido pontuadas a fim de situar o visitante que circula nessa edição da Bienal. As publicações dessa edição da Bienal apresentam apenas as cinco temáticas que se encontram nas obras, mas não estabelece quais critérios de seleção foram utilizados pelos curadores.

(3) Ao tornar esses artistas os protagonistas de uma exploração das relações de tensão cultural e da interdependência contextual dentro desta triangulação.

O texto apresenta a preocupação em evidenciar o local em que tais obras foram produzidas, mas os ditos protagonistas estão sujeitos à análise e escolha de obras de arte segundo a concepção ocidental de construção da história da arte, que utiliza padrões europeus de definição, escolha e exclusão do que de fato pode ser considerado obra de arte. Para Santos (1999), a recontextualização das identidades é um elemento contraditório no processo histórico, e propicia uma reformulação das inter-relações entre os diferentes vínculos como o racial, étnico e sexual. Lévi-Strauss (2008) diferencia a arte moderna da arte primitiva (arte indígena) sob uma visão antropológica que afirma que na arte ocidental há uma individualização do artista, de modo que acaba colocando-o em separado de sua sociedade, fato que não ocorreria então com os índios, pois na maior parte das sociedades indígenas brasileiras o papel do artesão/artista não é visto como especialização que distingue o seu fazer das necessidades de seu grupo. Sob essa visão também seria possível inferir que a arte ocidental é representativa, enquanto que a arte primitiva estaria em busca apenas de significar.

Porém, sob a perspectiva multiculturalista de Boaventura Santos (1999), as culturas nacionais, enquanto substância, são uma criação do século XIX, e atuam como produto histórico de uma tensão que diferencia a cultura do território nacional com a do exterior. Portanto, o conceito de Lévi-Strauss torna-se defasado, uma vez que ratifica a existência de uma arte hegemônica que classifica o produto das criações indígenas como apenas objetos desprovidos do caráter artístico.

Assim, entendemos que o texto curatorial poderia avançar nos termos “protagonismo”, “tensão” e “interdependência”, até por se constituírem no foco dessa Bienal.

(4) arte africana e afro-brasileira.

A expressão “*arte africana*” poderia ser definida de modo temporal pois, em que momento da história da arte a arte africana passa a ocupar espaço? Se o foco é a relação entre os três continentes há mais de 500 anos, está se tratando de obras contemporâneas ou do passado? A arte afro-brasileira poderia ser o produto de afro-descendentes ou produções com essa temática? Além dessa questão, torna-se necessário falar sobre “artes africanas” no plural, pois o continente africano possui uma enorme diversidade cultural em seus mais de 50 países e tantas regiões com características distintas, o mesmo se dá na produção afro-brasileira, plural ante as múltiplas influências regionais de ambos os continentes.

A análise do texto nos traz a oportunidade de levantar questionamentos na linha do que é proposto por Achille Mbembe (2018): “Será que hoje em dia somos capazes de estabelecer com o negro relações distintas das que ligam o senhor ao seu criado? Não será ele próprio a se reconhecer apenas pela e na diferença?” (p. 286). E a respeito das ações que promovem o distanciamento ou apagamento dessa relação desigual e violenta, Mbembe também pergunta o que poderia explicar essa recuperação infinita de cisões, uma inescapavelmente mais estéril que a outra.

(5) culturas indígena, europeia e africana.

Há uma abordagem extremamente genérica na formulação dessa inferência, partindo-se da premissa de que a cultura possui o caráter de *continuum* cultural, não havendo fronteiras rígidas, e que toda a forma de expressão cultural é, em algum nível, fruto de um hibridismo. Tal enunciado restringe a capacidade do observador de olhar para esse evento como uma troca cultural, mesmo que de forma violenta, mas que deixa em aberta a possibilidade de que os três envolvidos obtiveram modificações em seus modos de ser, agir e produzir. Sendo os africanos

considerados seres sem alma pelos europeus e, por conta disso, passíveis de serem escravizados, não tinham sua cultura reconhecida - embora possuíssem manifestações artísticas próprias - a ponto de lhes serem impostos novos valores religiosos baseados no cristianismo, bem como modelos civilizatórios europeus aos quais deveriam se sujeitar.

Em relação à arte indígena, o texto curatorial não faz referência ao fato de que, dentro da cultura indígena, segundo Lagrou (2010), não existia a figura do artista da forma com a conhecemos segundo valores eurocentristas, desse modo, aquilo que se rotula como “arte indígena”, poderia tratar-se de artefato, pois não havia uma distinção entre um objeto funcional e um objeto feito somente para ser contemplado.

Conforme já apontado por Debray (1993), essa omissão pode fazer sentido na atualidade, à medida em que a construção da história da arte deixa margem para atualização de tempos em tempos. Dessa forma, o que há quinhentos anos não era considerado arte, agora ocupa esse papel, porém, ainda de forma genérica.

(6) o êxodo do Atlântico Negro alimentou um vigoroso processo de crioulização, que levou a um intenso trânsito de religiões, idiomas, tecnologias, artes e culturas.

A utilização do verbo êxodo mascara ou ameniza a tragédia a que foram submetidos os africanos dentro dos navios tumbeiros. A grande diversidade de expressões religiosas das quais dispomos hoje vai além da ideia de “intenso trânsito de religiões”, mas poderia ser facilmente substituída por uma intensa e infrutífera tentativa em apagar ou eliminar as práticas religiosas oriundas do continente africano, reconhecidas como traços culturais somente na atualidade pois esses traços eram considerados manifestações bárbaras ou demoníacas.

Para uma correta avaliação da arte de determinados povos, é de fundamental importância fazê-lo sob uma visão etnológica, reduzindo ao máximo possível referências acerca das definições de arte previamente estabelecidas pelo velho mundo, de modo que os valores estéticos possam ser amplos o suficiente para aceitar aquilo que não dialoga com o senso comum de belo ou perfeito, podendo-se, assim, ampliar a interpretação de obras que supostamente não despertariam no observador nenhum questionamento, pois, por ocuparem a posição de artefatos, estariam distanciadas da arte contemporânea que faz do observador um produtor de significados.

(7) fenômenos como o sincretismo e a mestiçagem - ainda que sejam reflexo direto da violência histórica - representam uma forma de resistência e enriquecimento cultural.

Esse trecho apresenta, pela primeira vez em todo o texto, a palavra violência, mas como nos enunciados anteriores, existe a evidente tentativa em tornar lúdico um evento marcado pela extrema crueldade ao se utilizar a expressão “enriquecimento cultural”. Ainda que esse choque cultural possa ser visto de forma positiva numa visão multiculturalista, esse processo específico ocorreu por meio da dominação e das relações de poder que se utilizaram da coação física e moral. A resistência e enriquecimento cultural a que se refere o trecho analisado, ratificam a existência do que Denys Cuche (1999) chama de cultura dominada, mas que não é necessariamente uma cultura alienada ou totalmente dependente. É uma cultura que, em sua evolução, não pode desconsiderar a cultura dominante, mas que pode resistir em maior ou menor escala à imposição cultural dominante.

(8) a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul posta que a arte contemporânea, ao apontar conflitos e distúrbios que surgem no choque entre diversas civilizações e camadas sociais, pode se constituir, além de instância de apresentação de expressões e técnicas artísticas inovadoras, também como um poderoso instrumento de reflexão e crítica.

A arte contemporânea tomou para si o papel de agente reflexivo dentro da sociedade, por meio de obras que instigam e provocam o observador, essa manifestação é capaz de promover grandes questionamentos, porém, ao não apontar em profundidade os conflitos e distúrbios, conforme apresentado no texto, continua mantendo a separação e evidente hierarquização da triangulação.

Criou-se, então, uma visão amena ao mencionar apenas “conflitos” e “distúrbios”, pois essas duas expressões não evidenciam a discrepância relacionada a poder e capacidade de enfrentamento entre os protagonistas. Segundo Homi Bhabha (1998), as fronteiras, que são demarcadas de forma clara nesse texto, mostram que poderes e saberes contidos na sociedade de uma cultura vista como subalterna enaltecem a ideia de que de organização social e cultural de oponentes poderia ser expressa pelos próprios indivíduos dessa cultura como uma estratégia de resistência.

5.2 PÓS-ANÁLISE

Após as análises de conteúdo dos trechos, que podem também ser considerados núcleos de sentido do texto curatorial, foi possível reconhecer que o texto, em sua quase totalidade, possui um caráter generalizante das informações que são compartilhadas e validadas por outros leitores. Essa análise, portanto, buscou apontar novas significações possíveis de serem alcançadas por meio do questionamento, análise e referência ao processo cultural ao qual se refere o texto. Dentre as hipóteses apresentadas na metodologia, é possível inferir que esse texto mostra-se mais inclinado a dar respostas prontas ao observador do que instigar o público a questionar o atual cenário sociopolítico por meio da arte.

6. QUEERMUSEU

A exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada no Santander Cultural em Porto Alegre, com curadoria de Gaudêncio Fidélis, provocou uma comoção por parte de uma parcela do público que se sentiu ofendida com algumas das obras apresentadas, fato que levou a Instituição a fechar a exposição um mês após sua abertura.

6.1 TRANSCRIÇÃO DO TEXTO CURATORIAL - PORTO ALEGRE

Queermuseu: cartografias da diferença na Arte brasileira é uma exposição que explora a diversidade de expressão de gênero e a diferença na Arte e na cultura contemporâneas (1) através de um conjunto de obras que percorrem um arco histórico de meados do início do século 20 até a contemporaneidade. Abolindo a cronologia e adotando uma série de mecanismos de justaposição que possibilitam o confronto produtivo entre obras de períodos diversos, a exposição promove o questionamento entre a realidade material e conceitual das obras e seus paralelos na atualidade, valendo-se de uma abordagem sobre a diversidade e diferença sob uma perspectiva de gênero e os inúmeros desdobramentos que este adquire (2). O conceito da exposição, de um “museu provisório”, representa uma porta de entrada para discutir questões relativas à formação do cânone artístico e à constituição da diferença (3). Exposições possibilitam que experienciemos os diversos paralelos entre a Arte, seu potencial criativo e o campo da cultura. Nesse universo, as obras de Arte mostram-nos que a diversidade, expressa na constituição da diferença como alteridade, surge igualmente refletida tanto na estruturação do cânone artístico quanto no modo como ele é estabelecido pela academia e pelo museu. Dessa forma, Queermuseu institui um museu provisório, ficcional e metafórico, onde a inclusão é exercida para além dos parâmetros restritivos das prerrogativas canônicas, geralmente excludentes e discriminatórias (4). Para essa plataforma curatorial, a escolha das obras levou em conta os aspectos artísticos, culturais e históricos dos objetos, considerando seu potencial de impacto dentro e fora da exposição, enfatizando sobretudo sua contribuição para o espectador contemporâneo (5). Ao exibir obras de diferentes períodos, estilos e inclinações estéticas lado a lado, o que se pretende é destacar a importância da vocação

histórica para a compreensão da atualidade, e não apenas transpor o espectador através de um “túnel do tempo” para o passado. Essa estratégia tem por objetivo trazer essas obras para o presente por meio de um rasgo epistemológico temporal e conceitual que ingressa no tempo presente como uma intervenção no conhecimento (6). Queermuseu é, acima de tudo, uma exposição que visa dar projeção à Arte e à cultura, abordando inúmeras questões artísticas que ultrapassam os mais diversos aspectos da vida contemporânea na constituição formal dos objetos, dos hábitos, dos costumes, da moda, da diversidade comportamental e geracional, da evolução da estética, da percepção da cor, dos desdobramentos do corpo, e de várias outras manifestações que, em última análise, são determinantes na construção da Arte. Sua contribuição para uma história de exposições no contexto mundial merece ser assinalada e é propiciada por juntar-se a um ainda restrito número de exposições sobre o assunto no contexto global (7). Trata-se da primeira exposição com essa abordagem realizada no Brasil e a primeira com essa dimensão na América Latina (8).

6.1.2 Análise de conteúdo

O texto curatorial de Gaudêncio Fidélis será analisado com base em trechos recortados que apresentam informações significativas às análises de conteúdo. Da mesma forma que foi realizada a análise do primeiro texto, esse texto será avaliado conforme a descrição analítica proposta por Bardin (2004), por meio de uma análise lexical, bem como de análise temática.

(1) exposição que explora a diversidade de expressão de gênero e a diferença na Arte e na cultura contemporâneas.

A diversidade de expressão não é um fator condicionado às questões de gênero, mas também de questões étnicas, já a palavra “diferença” está intimamente vinculada à identidade, um dos temas mais trabalhados em estudos relacionados ao multiculturalismo. Santos (1999) reflete sobre o processo de descontextualização e universalização das práticas sociais que vem ocorrendo em relação à religiosidade, etnicidade e sexismo, a ponto de essa reparticularização das identidades propiciar uma reformulação das interrelações entre esses diferentes vínculos. Essa nova reformulação do reconhecimento das inúmeras identidades convergentes nos mais

dísparos sistemas mundiais reforça a noção de diferença não mais existente na matriz heterossexual.

Segundo Butler (2003), as estruturas jurídicas contemporâneas engessam categorias de identidade nos termos da coerência exigida pela matriz heterossexual. Esse texto curatorial busca ampliar a visão rígida a respeito do binarismo feminino-masculino, sendo-nos apresentado como o único fato natural da vida, portanto, não passível de questionamentos. Ainda segundo Butler (2003), a identidade de gênero e a existência de gêneros inteligíveis exigem que certas configurações entre sexo, gênero, práticas sexuais e desejo sejam excluídas. Trata-se de um regime de poder, portanto, que garante a existência de certas identidades ao preço da exclusão de outras. O curador, então, parece estar em sintonia com a perspectiva de Butler (2003), uma vez que aponta de forma clara que seu objetivo é expor a diferença de gênero.

(2) a exposição promove o questionamento entre a realidade material e conceitual das obras e seus paralelos na atualidade, valendo-se de uma abordagem sobre a diversidade e diferença sob uma perspectiva de gênero e os inúmeros desdobramentos que este adquire.

Esse recorte, se avaliado com base nos fundamentos da estética relacional, apresentados anteriormente, nos mostra que tal questionamento não seria necessário, uma vez que todo e qualquer produto da atividade humana que receba o status de arte, seja ele material ou conceitual, compartilha da mesma materialidade. Com relação à diversidade e diferença, que pode ser abordada a partir de diversas temáticas, o texto deixa claro que essa reflexão será realizada a partir de questões de gênero.

(3) “museu provisório” representa uma porta de entrada para discutir questões relativas à formação do cânone artístico e a constituição da diferença.

O ICOM (Conselho Internacional de Museus), em 2007, fez uma nova definição de Museu como sendo uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e aberto ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. Embora essa tenha sido a mais recente definição atribuída aos museus, a proposta dessa exposição pode se encaixar na finalidade “educação”, uma vez que promove o questionamento por parte do público com questões ainda consideradas tabus, ou a definição de museu

poderia ganhar um novo item capaz de dar suporte bem estabelecido ao acolhimento de obras que quebram paradigmas artísticos, e oferecem ao público a possibilidade de usar a arte como porta para problemas sociais. “O museu pode ser agente de mudança social, de regeneração e de ‘empowerment’ (empoderamento) das populações, na medida em que se torne mais consciente da comunidade que o rodeia e se torne um efetivo espaço de congregação para essa comunidade” (DUARTE, 2010, p.113). Nesse sentido, a forma como o texto se apresenta parece adequada.

(3) Queermuseu institui um museu provisório, ficcional e metafórico, onde a inclusão é exercida para além dos parâmetros restritivos das prerrogativas canônicas, geralmente excludentes e discriminatórias.

As palavras “metafórico” e “ficcional” já preparam o visitante para entrar em contato com um cenário que irá lhe oferecer as mais variadas obras a fim de promover uma reflexão sobre a inclusão e aceitação de formatos de ser e de agir considerados fora dos padrões estabelecidos por uma sociedade não igualitária. O uso dessas duas expressões, se bem observado pelos visitantes, poderia ter evitado o massacre de opinião pública que ocorreu, mas, nesse caso, a sociedade em geral (em decorrência de embasamento cultural) não tem suporte para entender a expressão metafórico, e entender a metáfora da arte como entendimento não literal e, ainda, há o oportunismo político que se vale das cenas para fomentar a polêmica numa sociedade influenciada pelo discurso de extrema direita em ascensão.

(4) considerando seu potencial de impacto dentro e fora da exposição, enfatizando sobretudo sua contribuição para o espectador contemporâneo.

Novamente as palavras do curador preparam o público para o previsível e esperado impacto, pois sairá da exposição carregando consigo os efeitos de um confronto tão perturbador. Porém, o reflexo ocorrido “fora” foi extremamente espetacularizado de forma negativa a ponto de provocar o fechamento da exposição. Ao mencionar a contribuição ao espectador contemporâneo, é possível que se tenha esperado um observador mais receptivo ao tema da exposição, e que, a partir desse encontro, levasse essa experiência como a oportunidade de repensar e disseminar um novo olhar sobre a diversidade de gênero.

(5) trazer essas obras para o presente por meio de um rasgo epistemológico temporal e conceitual que ingressa no tempo presente como uma intervenção no conhecimento.

A proposta da exposição mostra-se clara nesse trecho, pois atenta o público para a necessidade de repensar suas rígidas concepções de mundo, a ponto de desconstruir e reconstruir novos modos de pensar e interagir com as particularidades de gênero que não encontram-se em um lugar hermético dentro da sociedade. Essa aproximação e inclusão, em função do fechamento da exposição, mostrou-se inatingível e até mesmo incompreensível. Frases de ódio e repúdio à mostra *Queer* representam o despreparo social a respeito do papel da arte na contemporaneidade e, ao mesmo tempo, indicam que esse “rasgo epistemológico” realmente se confirma.

(6) Sua contribuição para uma história de exposições no contexto mundial merece ser assinalada e é propiciada por juntar-se a um ainda restrito número de exposições sobre o assunto no contexto global.

Como visto anteriormente, muitos artistas já provocaram repúdio e estranhamento em diversos momentos da história da arte. Esse acontecimento certamente será assinalado no contexto mundial das artes, ainda que com a marca da censura, o desfecho pode ser considerado positivo pela discussão ampla que propicia, para além do espaço da galeria, a própria historiografia poderá relatar o fato como forma de alertar que, mesmo em meio à contemporaneidade, a arte ainda torna-se objeto de repúdio, validando sua importância ante o posicionamento moralista e pouco questionador da sociedade. A resistência apresentada, não só em relação à *Queermuseu*, mas em relação à arte contemporânea, não se restringe apenas à parcela do público que não tem um conhecimento prévio acerca do assunto, mas é possível afirmar que grande parte de educadores de Artes visuais compartilham desse estranhamento frente a obras que necessitam de experimentação, uma vez que as lacunas educacionais no que concerne à Arte já atravessam gerações - e culminam com os anos de ditadura no Brasil.

(7) Trata-se da primeira exposição com essa abordagem realizada no Brasil e a primeira com essa dimensão na América Latina.

As dimensões da exposição possivelmente se ampliaram muito em função do seu fechamento. Além da grande divulgação em torno do ocorrido, o curador também tornou-se figura pública, pois após o fechamento da exposição no mês de

setembro de 2017, e antes mesmo de ser exposta no Rio de Janeiro, Gaudêncio Fidélis se candidatou a Deputado Federal pelo Partido dos Trabalhadores nas eleições de 2018. Nesse trecho parece haver um exagero ao afirmar que se trata da primeira exposição que aborda gênero. Outros eventos já realizaram essa proposta anteriormente, como a “Primeira Mostra Diversa – Expressões de gêneros, identidades e orientações”, promovida pelo Museu da Diversidade Sexual em parceria com a Organização Social Diversa Arte e Cultura, em São Paulo, no ano de 2015. Também em São Paulo, o Itaú Cultural apresentou em 2016 a exposição Todos os Gêneros: Mostra de Arte e Diversidade, que tinha como principal objetivo propor o debate e a reflexão sobre o que é gênero e como ele se constrói em nossa sociedade.

6.2 PÓS-ANÁLISE

Os trechos analisados mostram-se de acordo com o papel social da arte em apontar as questões polêmicas e divergentes do nosso atual sistema. O texto da *Queermuseu* deixa claro desde o início a sua intenção em trazer ao público uma alternativa ao posicionamento rígido da sociedade em relação às identidades de gênero.

Embora tenha se instaurado um escândalo em torno da exposição, esse fato trouxe à tona a necessidade de a sociedade de acolher e aceitar a multiplicidade de gênero, bem como suas expressões.

6.3 QUEERMUSEU - RIO DE JANEIRO

Após o fechamento antecipado em Porto Alegre, o prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella (PRB), apesar de defender “liberdade de expressão e de manifestações artísticas”, barra as negociações do Museu de Arte do Rio (MAR) para trazer a mostra à cidade, alegando que o município não tem interesse em promover a zoofilia e a pedofilia.

A exposição então foi acolhida pela Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, que realizou uma campanha de financiamento coletivo, a qual bateu recorde de maior campanha realizada no Brasil, chegando à marca de mais de 1 milhão de reais e 1.678 de participantes. O texto curatorial difere daquele apresentado anteriormente em Porto Alegre, e alerta para a importância de se

repensar ideias e visões rígidas a respeito do papel da arte ao tratar de questões de gênero, identidade e diversidade.

6.3.1 Transcrição do texto curatorial Queermuseu - Rio de Janeiro

A exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” é uma exposição que busca produzir um engajamento em torno de questões de expressão e identidade de gênero a partir de uma perspectiva de diversidade e diferença utilizando-se de uma inteligência estratégica queer (1). É a primeira exposição com esta envergadura que tem uma abordagem queer realizada no Brasil e a primeira na América Latina. A Queermuseu foi censurada e fechada pelo banco Santander, seu patrocinador e organizador em sua primeira apresentação em Porto Alegre (2), em 10 de setembro de 2017.

Esta exposição é uma plataforma que busca criar um museu provisional, temporariamente concebido dentro de uma perspectiva metafórica, para questionar as prerrogativas do cânone artístico que se sabe excludente e seletivo (3). Trata-se de um projeto que se insere dentro de uma plataforma de investigação crítica e de um experimentalismo simétrico, em que as hierarquias são abandonadas em benefício da produção de conhecimento através da arte. Sendo assim, por meio de mecanismos de justaposição, as obras são colocadas lado a lado, em paralelo ou perpendicularidade, isoladas ou em pequenas ilhas constelacionais para problematizar um conjunto de questões artísticas inclinando-as para o universo queer.(4). A exposição é constituída a partir de um conjunto de obras representativas de estilos, abordagens, inclinações e perspectivas estéticas e artísticas diversas, mesmo porque a diversidade da forma artística foi igualmente escolhida para constituir os cruzamentos que a exposição estabelece com um campo de proposições inclusivas (5). Através da forma e suas disputas no campo da história da arte que constroem um programa interdisciplinar com o universo LGBTQI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transvestigêneros, Queers, Intersexuais e além), o realinhamento de uma política da identidade e uma economia da forma que é agora condizente com concepções alcançadas de natureza conceitual, artística e criativa, foi criada a possibilidade para que a Queermuseu ofereça ao seu público uma experiência singular.

A Queermuseu sofreu uma virada epistemológica a partir de seu fechamento e transformou-se em uma plataforma de luta em favor das liberdades fundamentais (6). Além disso, ela posicionou-se em contraponto a um pensamento normativo e antipatriarcal, assim como barrou em grande parte o avanço do fascismo e do fundamentalismo no país. Sua investigação a partir de uma visão não heteronormativa de curadoria ajustou-se rapidamente a essa vocação indiscutível da exposição, que inaugura de maneira definida o debate sobre gênero e sexualidade na vida pública brasileira (7). A Queermuseu tem uma visão descolonizada da arte, antinormativa e não heterocêntrica. Assim, ela foi concebida constituindo uma visão de arte que privilegia uma concepção curatorial antiocurlarcentrista porque é baseada em uma dimensão transformacional de uma perspectiva crítica de pensamento que todas as exposições deveriam ter.

6.3.2 Análise de Conteúdo

(1) busca produzir um engajamento em torno de questões de expressão e identidade de gênero a partir de uma perspectiva de diversidade e diferença utilizando-se de uma inteligência estratégica queer.

O engajamento do qual se refere o texto pode ser um convite aos novos visitantes para que se permitam experimentar as obras sem pré-julgamentos, mas que utilizem a exposição como forma de ampliar seus horizontes a respeito das questões de gênero, e não como uma afronta à moralidade. Transcende a fruição artística e remete a uma forma de militância ao se utilizar do termo “inteligência estratégica queer”, que se refere ao engajamento social daqueles que entendem a questão da identidade e diferença, tendo como uma ação efetiva o financiamento coletivo que deu suporte para realização da exposição.

(2) A Queermuseu foi censurada e fechada pelo banco Santander, seu patrocinador e organizador em sua primeira apresentação em Porto Alegre.

Uma Instituição financeira como o Santander Cultural poderia ter se posicionado de forma mais veemente na defesa da exposição que acolheu, mas optou por ceder às manifestações e a muitos correntistas que encerram suas contas nesse banco. A palavra censura, que poderia ser considerada desatualizada no contexto em que a sociedade contemporânea e multicultural vivencia hoje, é bem utilizada no texto, e serve também de alerta para o fato de que a população não está

preparada para se desvincular de rígidos padrões aos quais a arte brasileira foi moldada.

Episódios como esse enfatizam um problema recorrente dentro do universo das artes: a falta de informação por parte do público sobre o que de fato é a arte produzida no século XXI, como mencionado nos capítulos anteriores. Ao longo da história da arte, os novos movimentos que se apresentaram, como impressionismo, cubismo ou os ready-made, encontraram uma enorme resistência, tanto por parte dos apreciadores, quanto dos críticos de arte. Porém, todas essas manifestações ocuparam seu espaço de forma contundente, entraram para a história da arte e deixaram grandes nomes, que hoje conhecemos como mestres das artes.

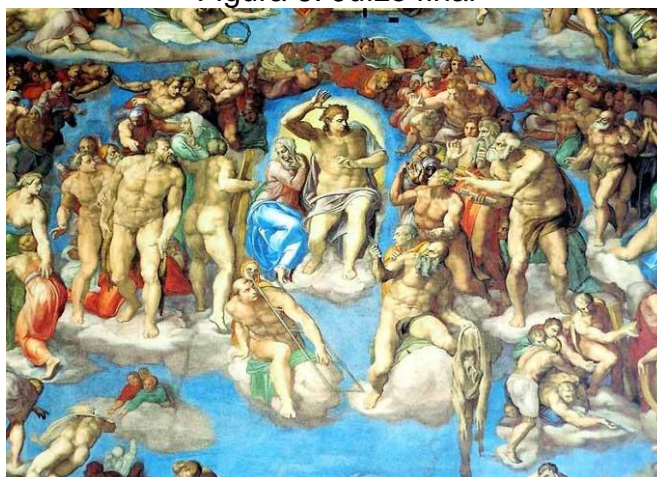
O curador da exposição, Gaudêncio Fidélis, afirmou que a instituição não apresentou um posicionamento firme, tampouco defendeu a permanência da exposição. Diante das mais de 17 mil manifestações, em sua maioria negativas, o Santander se rendeu à censura. A exposição, que já estava aberta ao público há 23 dias, teve mais de 1,5 mil visitantes em sua abertura e, em 13 dias, contou com a presença de mais de 27 mil espectadores e nenhum tipo de manifestação. Segundo Fidélis, o MBL, apoiado pelo prefeito da cidade, foi quem provocou o ataque em prol do fechamento, além de incentivar o fechamento de contas dos correntistas do banco.

Diante dos fatos expostos, esse trecho do texto parece pertinente uma vez que justifica o escândalo da primeira edição da mostra, e por meio de modificação do texto original, aponta que um novo olhar deverá ser dispensado pelo público que, agora, pode rever seus conceitos sobre o papel da arte em meio à nova edição da *Queer*.

(3) para questionar as prerrogativas do cânone artístico que se sabe excludente e seletivo.

Historicamente, a Arte já sofreu inúmeras formas de censura, como o juízo final no teto da Capela Sistina (Figura 7). Pintadas por Michelangelo, as cenas que procuravam comunicar a fé possuíam diversas figuras humanas desnudas, fato que levou o Concílio de Trento a determinar a cobertura das partes ofensivas.

Figura 6: Juízo final



Fonte: <http://www.sabercultural.com/template/especiais/CapelaSistinaVaticano.html>

Esse ato foi imposto em 1559 pelo Papa Pio V, que determinou que Daniel Volterra, discípulo de Michelangelo, deveria pintar nas figuras os panos que ficaram conhecidos como bragas. No Brasil, há precedentes históricos que servem de alerta. Segundo Stephanou (2001, p. 14), a censura, principalmente sobre as produções artísticas e culturais, no período de 1964 a 1968, não foi “assistemática e eventual”, mas “constante, multifacetada, violenta e desmanteladora”.

Entre os fatos que caracterizavam o “vazio cultural”, no período e nos anos subsequentes, apontados por Zuenir Ventura (2000), estavam o desaparecimento da polêmica e da controvérsia cultural. O período ditatorial causou a evasão dos melhores cérebros. A submissão, condição para a continuidade no contexto, tomou conta das Artes e o exercício político ficou atrelado à moral, a uma forma conservadora de ver a vida. Passadas mais de três décadas do fim do regime militar no Brasil, atos como o fechamento da *Queermuseu* evidenciam o desconhecimento acerca da importância da liberdade de expressão e, principalmente, do valor do papel transgressor e polêmico da arte contemporânea. A intenção de questionar o cânone como fator excludente de obras e manifestações artísticas mostra que o discurso do curador está de fato consciente da particularidade dessa exposição, e ratifica os apontamentos de Pedrosa (1968), que afirma que há uma negação dos cânones consagrados da Arte, como o valor de unicidade da obra, o que possibilita a criação de um processo de desmistificação do objeto artístico. Como mencionado anteriormente, para Ferreira (2010), ao curador cabe trazer a discussão acerca das narrativas históricas e dos cânones ainda regentes da história da arte.

(4) mecanismos de justaposição, as obras são colocadas lado a lado, em paralelo ou perpendicularidade, isoladas ou em pequenas ilhas constelacionais para problematizar um conjunto de questões artísticas inclinando-as para o universo queer.

A expografia não foi organizada de forma aleatória, ou em função de tamanho ou relevância de trabalho entre os artistas. O texto mostra a necessidade de reunir os conjuntos de questões a que se quer dar ênfase em blocos que permitem ao observador transitar por entre os suportes de forma a desenvolver seus questionamentos dentro de determinado núcleo, para que ali o seu pensamento crítico/reflexivo possa se desenvolver por completo até a entrada em um novo núcleo com tema diverso. Esse detalhamento da informação faz parte do papel de um curador, à medida que esclarece ao público opções que interferem na fruição da obra.

(5) a diversidade da forma artística foi igualmente escolhida para constituir os cruzamentos que a exposição estabelece com um campo de proposições inclusivas.

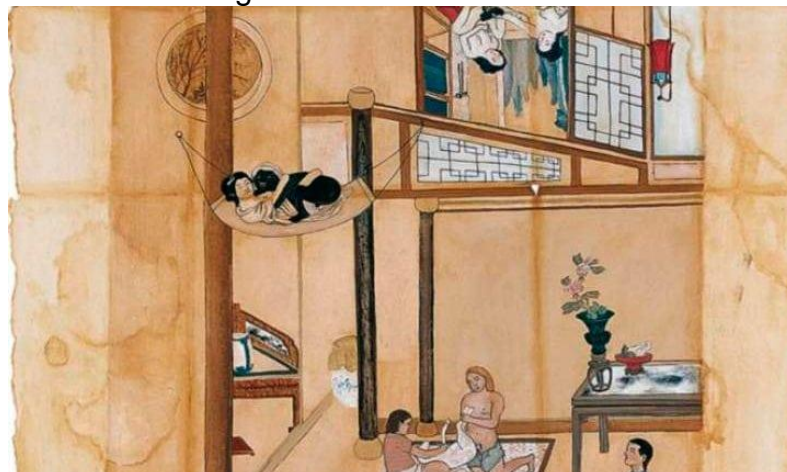
A funcionalidade se sobrepõe à forma. A forma se torna apenas um veículo que leva o observador a utilizá-la para trabalhar a inclusão da qual se refere o texto. Essa inclusão pode ser relacionada com a necessidade tanto de acolher as diversas representações que a arte utiliza, quanto para aceitar todas as diversidades de gênero como válidas e legítimas. E a variedade de suportes reafirmam os conceitos da estética relacional de Bourriaud, ao sugerir que todo o produto da atividade humana pode assumir o caráter de arte. Mais uma vez, o detalhamento mostra-se adequado.

(6) A Queermuseu sofreu uma virada epistemológica a partir de seu fechamento e transformou-se em uma plataforma de luta em favor das liberdades fundamentais.

Uma vez que o artista contemporâneo busca uma aproximação com a vida real, espera-se que o público reaja a esse confronto. No caso da exposição *Queermuseu*, a reação ocorreu de forma violenta, embora muitos artistas desse coletivo já tivessem seus nomes consagrados no meio artístico, como por exemplo a artista Adriana Varejão, que já teve suas obras expostas em Bienais de São Paulo, além de participar de exposições em Londres e Nova Iorque. Na pintura *Cena de interior II* (Figura 5), de 1994, uma das obras mais atacadas da exposição, Varejão

representou cenas de diversos tipos de práticas sexuais que, segundo ela, pretendiam apenas colocar em evidência eventos que não são comumente discutidos.

Figura 7: Cena de interior II



Fonte: <http://www.artescetera.com.br/reflexoes/socorro-querem-matar-a-arte/attachment/adriada-varejao/>

As obras da série Criança viada (Figura 6), de autoria de Bia Leite, anteriormente expostas no XIII Seminário LGBT, no ano de 2016, em Brasília, foram acusadas de incentivar a prática da pedofilia, uma vez que apresentam crianças erotizadas e com características que seriam próprias de adultos. O furor que se estabeleceu pareceu ainda maior por se tratar de crianças.

Figura 8: Criança viada



Fonte: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/serie-de-obras-crianca-viada-ja-esteve-na-camara-dos-deputados/>

A epistemologia, enquanto teoria do conhecimento que estuda e analisa os modos de produção do saber a partir dos sistemas de crença e da racionalidade, é objeto de estudo de filósofos como Piaget, Bachelard e Foucault, e vem sendo debatida por estudiosos periféricos como Mbembe, o que converge com o trecho apresentado, uma vez que a Queermuseu também busca por matrizes epistemológicas diferentes da epistemologia ocidental engendrada na dinâmica histórica.

(7) Sua investigação a partir de uma visão não heteronormativa de curadoria ajustou-se rapidamente a essa vocação indiscutível da exposição, que inaugura de maneira definida o debate sobre gênero e sexualidade na vida pública brasileira.

A fala do curador aqui se mostra segura a respeito das proporções atingidas pela Queer, não apenas pelo conteúdo da exposição, mas muito em função da polêmica que se instaurou em torno do ocorrido. O trecho apresenta a escolha do curador em manter seu discurso não heteronormativo como forma de resistência às críticas e ataques sofridos pela exposição. Ao afirmar que há uma inauguração do debate a que se destina, o texto afirma de forma veemente que seu propósito não só foi atingido, mas que está de fato inserido na longa e difícil luta pela aceitação das diferenças de gênero, bem como da importância e reconhecimento do papel social da arte em prol de causas ainda marginalizadas pela sociedade contemporânea.

6.4 PÓS-ANÁLISE

O que inicialmente seria uma exposição a fim de trazer à tona questões de gênero, de diversidade e diferença, após o fechamento da primeira *Queer*, passou a não só representar um movimento em prol dessas questões, mas uma representação, dentro da história da arte, de um novo patamar para que a “diferença” possa ser enfim olhada, aceita e incluída. Dessa forma, o texto de curadoria cumpre seu papel questionador e transgressor dos rígidos modelos a que a arte e o comportamento são submetidos.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde meu ingresso no Programa de Letras e Cultura em 2016, primeiramente como aluna não regular, o foco dessa pesquisa estava centrado no tema da arte. Ocorreram diversas modificações ao longo do percurso, mas ainda assim pudemos manter o propósito de observar a arte e direcioná-la para uma contextualização dentro de um viés político, tornando possível propor uma conexão entre esse trabalho e as diversas discussões emergentes a respeito do conservadorismo que se opõe às questões multiculturalistas.

Verificou-se a importância de entender em que ponto começa o interesse e entendimento acerca da arte por parte da sociedade, e de que modo ela é contextualizada dentro da história social da arte. História da curadoria, alfabetismo visual e o processo de educação de artes no Brasil também foram tópicos de fundamental importância para realizar as análises de conteúdo propostas por esse trabalho.

Em relação ao papel do ensino em artes no Brasil, não somente a revisão bibliográfica, que foi o foco desse trabalho, mas as saídas de campo feitas previamente com alunos de ensino médio e fundamental, para pesquisa anterior, nos trouxeram a oportunidade de avaliar de forma criteriosa a maneira como os estudantes de artes são apresentados à arte, e como uma educação ainda presa a cânones da arte influencia a forma como a coletividade pouco se utiliza da arte como uma ferramenta de entendimento do papel que ocupamos no atual contexto social.

Foi possível, também, inferir que a pouca, ou nenhuma dedicação ao alfabetismo visual, que certamente poderia começar de forma estruturada nas séries iniciais, deixa descoberta a necessidade de formar indivíduos questionadores a respeito das questões multiculturais do meio em que estão inseridos, bem como do papel social da arte. Esses mesmos sujeitos, se ao longo de suas vidas acadêmicas não buscarem informações ou estudos dentro desse campo, terão reduzidas condições de tirarem o máximo proveito de uma exposição de artes, bem como da abordagem oferecida pelo curador.

Os episódios recentes de escandalização e censura nos permitem supor que grande parte do público não apresenta um preparo ou uma educação visual consistente a ponto de se relacionar com a arte de uma forma mais livre, mais receptiva e mais interativa.

Observou-se também que as obras de arte passam a dividir espaço com o texto oferecido pelo curador, que inicialmente era chamado de organizador, a ponto de chegarem a ocupar um papel secundário em exposições que colocam as argumentações teóricas do curador como verdadeiras obras de arte. A legitimação da arte passa a ser realizada não apenas pelos críticos da arte, que foram perdendo espaço para os curadores, mas os próprios textos curatoriais chegam ao mesmo nível de destaque que uma obra de arte, a ponto de, em casos anteriormente mencionados, ocuparem o papel de protagonistas dentro de uma exposição de arte, momento no qual a obra já não é mais objeto primeiro da arte.

As diversas transformações pelas quais a arte passou ao longo dos séculos, bem como a polêmica arte contemporânea, podem perfeitamente sustentar esse novo formato de arte, que enaltece a narrativa em detrimento da materialidade da obra. Porém, os protagonistas dessa nova era das artes, ou seja, os curadores, ainda reconhecem que sua elaboração não faria sentido sem que houvesse o agente criativo que lhes oferece o objeto.

Ao mesmo tempo em a visibilidade dos curadores aumenta, cresce também o seu poder como formadores de opinião, e construtores de modos de ser e de pensar dentro de uma sociedade multiculturalista, além de enriquecer o sistema da arte quando se trata de uma curadoria bem realizada. É a relevância desse papel que torna especialmente pertinente o estudo que desenvolvemos, em um momento de várias tensões no campo da cultura.

Verificou-se também que a atual crise econômica em que se encontra o país afetou a Bienal do Mercosul em sua última edição, uma vez que o texto de curadoria foi consideravelmente reduzido, havendo então um corte de argumentação em relação às edições anteriores, pois toda a mostra foi apresentada por apenas um texto, fato que nos motivou a alterar alguns dos objetivos específicos inicialmente propostos nesse trabalho, fundamentado inicialmente para avaliar o conjunto de textos que costumava figurar nas bienais.

No momento em que finalizamos essa dissertação, a lei *Rouanet*, assim como diversos outros incentivos à cultura, passa por uma crítica dos mandatários da política e tende ao retrocesso, num momento em que se foca em prioridades como saúde e educação, desconsiderando que a arte é educação, além de saúde mental e social.

Nesse contexto, as considerações do curador foram avaliadas não somente em função da análise proposta no capítulo da metodologia, pois tornou-se absolutamente necessário vincular essa investigação com fatos históricos e conceitos de arte que perpassam pelas artes europeias, indígenas e africanas.

Com relação ao principal objetivo dessa dissertação, verificou-se que o papel do curador de artes visuais vai além da escolha de obras e artistas, e da organização do espaço museográfico, chega também na formação de rede de contatos que lançam novos artistas no mercado das artes. Observou-se que ainda há muitas lacunas em torno dessa figura, que muitas vezes constrói sua formação com base no conhecimento empírico que adquire na organização das mais variadas mostras de arte, pois ainda não há expressiva oferta de formação acadêmica no Brasil que dê conta de capacitar e habilitar esse profissional de acordo com o grau de complexidade de sua atividade.

São inúmeras as variáveis que interferem no trabalho do curador, que não apenas pode sofrer limitações em função de verba, seja ela pública, privada ou reduzida. Suas argumentações, muitas vezes, atingem parte do público esperado, pois há uma grande deficiência em relação ao entendimento da arte por parte da comunidade em geral, com causas já mencionadas anteriormente; por diversas vezes o curador não trabalha de forma autônoma, estando vinculado às exigências e limitações da Instituição ao qual está vinculado.

Outro desafio ao qual o curador deve se render, está no fato de que ele tem o dever aprofundar o horizonte de entendimento de cada uma das obras escolhidas, ou seja, dentro de um coletivo, cada obra deverá se tornar um elemento de destaque, não com o intuito de tratar a obra como uma peça de marketing, mas para que o espectador possa dispor de mais elementos para construir o sentido. Por vezes, uma curadoria pouco elaborada pode apresentar a arte como uma atitude sem propósito, ou como algo incompreensível ao visitante comum, tornando-o incapaz de sair de uma exposição de arte contemporânea com uma experiência significativa.

No primeiro caso analisado nesse trabalho, pudemos realizar uma crítica mais acirrada a respeito da fala dos curadores, pois, em se tratando das vinculações estabelecidas entre os três continentes, algumas lacunas não foram preenchidas pelo texto curatorial, que abordou de forma vaga a contextualização das partes

envolvidas, bem como suas relações de poder e de submissão, a ponto de haver espaço para abrir um questionamento a respeito dos conceitos de cultura.

Em se tratando da segunda análise, que foi realizada em dois momentos por conta do episódio de fechamento da exposição Queermuseu, já mencionada, pudemos observar que no texto da primeira exposição a fala do curador procurou justificar e defender as escolhas realizadas em função das questões de gênero e identidade. Posteriormente, em função da polêmica gerada pelo fechamento da primeira edição, a fala do curador, que ainda expõe suas escolhas, também abre novamente o questionamento a respeito do despreparo social em torno da arte, e da vulnerabilidade a que a sociedade se encontra frente às investidas de grupos ditos conservadores. Ou seja, é uma curadoria sintonizada com seu tempo, em diálogo com o contexto sociocultural, o que se torna exemplar de uma mudança de paradigma em torno da arte contemporânea.

Ao final dessa pesquisa, levantamos alguns questionamentos que servirão de base para que se possa avançar em muitas outras questões que envolvem a conexão política/arte. Espera-se que outros pesquisadores venham a se aproximar de um tema que se movimenta com a velocidade do tempo em que se insere o contexto contemporâneo, pois observou-se, ainda que não fosse esse o foco central da pesquisa, um grande descompasso entre as pautas da contemporaneidade e a forma como o público ainda recebe a arte.

Entendemos que a expressão artística oportuniza a criação de questionamentos transformadores acerca da situação social. Cremos que o desenvolvimento do observador como agente crítico é um papel compartilhado entre educadores de um modo geral, arte educadores, mídia, e, por que não?, curadoria, que pode atuar na construção de um referencial simbólico e multiculturalista.

Por fim, a principal consideração a que esse trabalho chegou está na afirmação de que ao curador pode-se também atribuir uma função social, na medida em que sua fala pode facilmente se tornar relevante fora das fronteiras da arte. Em relação à coletividade, o texto curatorial raso, ou limitado a somente um grupo cultural restrito, não evidencia o caráter intercultural dos agentes que produziram, que consumiram, e que discorreram sobre determinada produção de arte.

Outra atribuição ao qual o curador deve se manter fiel está na contextualização das obras de arte no tempo e no espaço enaltecendo as trocas

culturais realizadas, seja pelo artista, seus antecessores em produções culturais, e o meio em que está inserido e ao qual quer atingir com sua produção.

O curador pode vir a ser, portanto, um auxiliar na construção de sentido,, promovendo um despertar da sociedade.

A figura do curador, que por vezes está envolta em uma atmosfera de *glamour*, pelo poder de decisão e grande influência, está repleta de limitações herdadas de uma sociedade que desestimula o pensamento autônomo, uma vez que seres críticos não interessam às esferas de dominação política.

Findas essas reflexões, entendemos que este trabalho é ponto de partida para novas investigações a respeito de curadoria e arte-educação, entre outros temas que merecem estudos em profundidade, e que poderão a ser foco de futuros trabalhos dessa pesquisadora em formação.

REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. **Bienais de São Paulo**: da era do Museu à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva, *in* **Sobre o ofício do curador**. Editora Zouk. Porto Alegre, 2010.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. Uma história concisa. Mundo da arte. São Paulo, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.
- BARBOSA, A. M. **'A Arte ajuda a criar um ensino ativo'**, diz Arte educadora pioneira. Gaúcha ZH. Porto Alegre, 29 de outubro de 2016. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2016/10/a-Arte-ajuda-a-criar-um-ensinoativo-diz-Arte-educadora-pioneira-8046706.html>>. Último acesso em 31.10.2017.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Edições 70, Portugal. 2004.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte. UFMG, 1998.
- BRAGA, Paula. O curador e a galeria, *in* **Sobre o ofício do curador**. Editora Zouk. Porto Alegre, 2010.
- BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Organização de Alexandre de Moraes. 16.ed. São Paulo: Atlas, 2000.
- BERMAN, Diane. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Companhia das letras. São Paulo, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. **A Produção da Crença**: contribuição para uma economia de bens simbólicos.. Editora Zouk, Porto Alegre, 2008.
- _____. **As regras da arte**. Companhia das Letras. São Paulo. 1996.
- _____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo, Edusp, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRUM, E. **Gays e crianças como moeda eleitoral**. El País: São Paulo, 18.09.2017. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907_773105.html>. Acesso em 31.10.2017.
- BRUNO, Maria Cristina O. **Definição de Curadoria**: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. <Disponível em: <http://www.iber museus.org/wp->

[content/uploads/2015/07/Unidad1Texto_Definicao-de-Curadoria.pdf](#) Acesso 20 de janeiro de 2019.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas**. Edusp, São Paulo, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre Azul, São Paulo, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. Como explicar arte contemporânea brasileira para o público internacional, in **Sobre o ofício do curador**. Editora Zouk. Porto Alegre, 2010.

CINTRÃO, Rejane. **As montagens das exposições de arte**: dos Salões de Paris ao MoMa, in *Sobre o ofício do curador*. Editora Zouk. Porto Alegre, 2010.

COCCHIARALE, F. **Quem tem medo da Arte contemporânea?**. São Paulo: Massaganda, 2009.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Edusc, São Paulo, 1999.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. São paulo, Edusp, 2006.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1993.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. bras. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Martins Fontes. São Paulo, 2003.

DUARTE, Alice - **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** - PPG-PMUS- Unirio -. site acedido em 4 de fevereiro de 2016. <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/File/248/239>.

ECO. U. **História da beleza**. São Paulo: Record, 2015.

_____. **História da feiúra**. São Paulo: Record, 2015.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FATUYL, R. B. O ensino da arte nos países do terceiro mundo. In: BARBOSA, A. M. (Org.). **O ensino da arte e sua história**. São Paulo: MAC/USP, 1990.

FERREIRA, W. **A agenda secreta da reforma do ensino**: o analfabetismo visual. Revista Fórum: São Paulo, 25 de setembro de 2016. Disponível em

<https://www.revistaforum.com.br/cinegnose/2016/09/25/1763/>. Acesso em 30 de novembro de 2017.

FIDÉLIS, G. In MENDONÇA, H. **Queermuseu**: o dia em que a intolerância pegou os expositores para Cristo. *El País*: São Paulo. 13.09.2017. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em 31 de outubro de 2017.

FILHO, Dulio Battistoni. **Pequena história das Artes no Brasil**. Editora Átomo. 2005.

FIORAVANTE, C. Marc Quinn dá sangue à escultura. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 23 de fevereiro de 1998. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq23029829.htm>. Acesso em 5 de novembro de 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Edições Graal, 2003.

FRIGOTTO, Gaudêncio. **A produtividade da escola improdutiva 30 anos depois**: regressão social e hegemonia às avessas. *Revista Trabalho Necessário*, [S. l.], n. 20, p. 206-233, 2015.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos sociais na contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**, [S.l.] v. 16, nº 47, p. 333-361, mai./ago. 2011.

HALL, Stuart. **Representation**. Cultural representations and signifying practices. London, New York: Sage, 1997a.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos**. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

HOFFMANN, Jens. **Curadoria de A a Z**. Cobogó. Rio de Janeiro, 2017.

_____. **O próximo documenta deve ser curado por um artista**. Disponível em <https://www.e-flux.com/announcements/42825/the-next-documenta-should-be-curated-by-an-artist/>. Acesso em 16 de julho de 2018.

KANT, Immanuel. **Crítica e estética na modernidade**. Editora Senac, São Paulo. 1999.

KUENZER, Acácia Zeneida. **Trabalho pedagógico**: da fragmentação à unitariedade possível. In: AGUIAR, Marcia Angela da Silva; FERREIRA, Naura Syria Carapeto (Orgs.). *Para onde vão a orientação e a supervisão educacional?* Campinas: Papyrus, 2002.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, nº02, vol 01, 2010. Disponível em <www.ifch.unicamp.br>

LONGMAN, L. D. **Conformity and the arts**. I: 1. *Artforum*: Nova York, 21 jun. 1962.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Antígona, Portugal. 2018.

MARCUSE, H. **Cultura e sociedade**. v1. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.

_____. **A Arte na sociedade unidimensional**. In LIMA, L. C. (org). Teoria da cultura de massa. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

NASCIMENTO, Erivaldo Alves. **Perspectivas multiculturais na Proposta Triangular**. Arte & Educação em Revista, Porto Alegre, 1996.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Maneirismo, Barroco, e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus. *In Sobre a arte brasileira*, Martins fontes, São Paulo, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2012.

PANITZ, Marília. **Curador tem função de estabelecer diálogos e observar tendências**

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/29/interna_diversao_arte,524482/curador-tem-funcao-de-fazer-estabelecer-dialogos-e-observar-tendencias.shtml> Disponível em 16 de julho de 2018.

PAVIANI, Jayme. **Estética mínima**. Notas sobre arte e literatura. Porto Alegre. Edipucrs. 2003.

PEDROSA, M. **Norma e percepção estética**. São Paulo: Edusp, 1997.

PERIGO, Katiucya. **Artes Visuais, História e Sociedade**. Diálogos entre Europa e América Latina. Intersaberes. Paraná, 2016.

RIBEIRO, José Augusto. **O texto como obra e a curadoria como texto**. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero3/treszeaugusto>> Último acesso em 19 de junho de 2018.

RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do curador**. Editora Zouk. porto Alegre, 2010.

ROLIM, Michele. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Cobogó. Rio de Janeiro, 2017.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies – an introduction to the interpretation of visual materials**. London: Sage, 2001.

SANT'ANNA, Renata. **Saber e ensinar arte contemporânea**. Panda Books. São Paulo, 2011.

SANTOS, Boaventura S. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo, Cortez, 1999.

STEPHANOU, A. A. **Censura no regime militar e militarização das Artes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. *In* **Sobre o ofício de curador**, Editora Zouk, Porto Alegre, 2010.

VOLZ, Jochen. RELATO - **Encontro com Jochen Volz no IEA**: Uma curadoria de escuta, 2017. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/qual-e-o-papel-das-bienais-na-arte-contemporanea/>

WOOD, Paul. **Arte conceitual. Movimentos da arte moderna**. São Paulo, Cosac, 2002. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907_773105.html

ZANINI, Walter. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea, *In* **Sobre o ofício do curador**. Editora Zouk. Porto Alegre, 2010.