

## Conversa sobre práticas curatoriais

Prof. Dr. Paulo Reis [Paulo/UFPR]

Profa. Dra. Regina Melim [Regina/UDESC]

Neste segundo número, apresentamos uma conversa realizada entre os professores-pesquisadores Paulo Reis e Regina Melim, realizada nos meses de dezembro de 2009 e janeiro de 2010, por email. Paulo Reis é professor no Departamento de Artes da UFPR. Como curador independente, seus mais recentes trabalhos foram “Estados da imagem”, juntamente com Daniela Vicentini (Museu Victor Meireles, Florianópolis, 2007), “Um lugar a partir daqui” (Projeto Rumos Visuais Itaú Cultural, Brasília, 2009) e “O corpo na cidade - performance em Curitiba” (Museu da Gravura, Curitiba, 2009). É autor do livro “Arte de- Vanguarda no Brasil”, Jorge Zahar Ed., 2006.

Regina Melim é professora do Departamento de Artes Visuais da UDESC. Desde 2006, desenvolve projetos de exposições no formato de publicações, tais como: “PF” (2006), “Amor: leve com você” (2007), “Coleção” (2008) e “Conversas - Ana Paula Lima e Ben Vautier”, “Conversas - Fabio Morais e Marilá Dardot” (2009). É autora do livro “Performance nas artes visuais”, Jorge Zahar Ed., 2008.

**[Regina]** Paulo, eu gostaria de começar nossa conversa falando sobre a prática da curadoria. O Jens Hoffmann, em seu texto introdutório para a revista Pulgar<sup>1</sup> 12, *Una Exposición en Palabras*, traz uma coisa muito bacana à qual eu sempre me remeto quando visito uma exposição, e que diz assim: *A menudo, cuando vemos exposiciones temáticas colectivas, comenzamos a pensar en muchas otras obras de arte que, desde nuestra perspectiva, incluiríamos en aquellas. Seguidamente, creamos nuestra exposición que consiste tanto en lo que físicamente está frente a nosotros en el espacio como lo que viene a lugar en nuestra imaginación.* Como é fazer um mapeamento

sobre um tema, ou sobre um tempo específico, ter à frente uma quantidade de trabalhos (algumas vezes, essa atividade é ainda compartilhada com outros curadores) e chegar a uma edição que corresponda a um conjunto que se torna então uma exposição? Estou pensando, especificamente, em três situações nas quais você esteve envolvido diretamente: *O Corpo na cidade* (Solar do Barão, Curitiba, 2009); Rumos Visuais Itaú Cultural (2001-2003/ 2008-2009) e Panorama da Arte Brasileira (MAM/SP, 2001; MAM/RJ e MAM/BA, 2002).

**[Paulo]** Regina, esse foi um excelente pontapé inicial para nossa conversa. Para pensar com você esta questão, tendo como base a citação do Jens Hoffmann e tomando como sintomática a sua expressão “fazer um mapeamento”, gostaria de trazer algumas reflexões fundamentais de Ivo Mesquita no catálogo “Cartographies”<sup>ii</sup>, que é um texto fundamental na abordagem do fazer curatorial. Neste texto, Mesquita busca, nos múltiplos sentidos da viagem e do fazer cartográfico, discutir a prática curatorial, a produção artística, a construção de significados num mundo globalizado e o olhar atento do espectador. Segundo o autor, na elaboração da exposição, a cartografia pode ser refletida num mapeamento de idéias ou na apresentação de territórios. Opera-se, assim, uma idéia de território que não é aquele dos limites geográficos, das nacionalidades, mas a do estabelecimento de singularidades - *Numa perspectiva pós-moderna, eu, portanto abandono a procura pela verdade que caracteriza o pensamento ocidental, de maneira a me lançar na procura de sistemas de percepção e diferentes formas de inteligibilidade, desenhar outros mapas e revelar outros mundos. Ao se referir ao espectador, ele afirma que este deve ter uma disposição de viajante, um ser com história e identidade, guiado pelos sentidos através de territórios que ele atravessa e descobre. É neste ponto que eu justaponho a citação do Jens Hoffmann, o conceito do mapeamento e as questões trazidas por Ivo Mesquita, pois, presume-se um espectador participativo que atravessa um mapa de sentidos, dado pelo curador, mas que, ao mesmo tempo, traz ele próprio um mapa subjetivo e, a partir de um jogo de intertextualidades, constrói sua própria exposição. Creio que posso retomar depois sua questão sobre os mapas dados em curadorias de que participei, mas, antes, lembro-me de outro texto relacionado ao que estou aqui discutindo e que coloca lado a lado os sentidos*

da viagem e os da exposição. Trata-se de um belo texto da curadora Rosa Martínez<sup>iii</sup> (<http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/>), que aproxima os conceitos, ou modos de deriva, representados pela exposição, viagens e histórias de amor - *lo que los viajes, las historias de amor y las exposiciones tienen en común es que son fenómenos susceptibles de ser narrados y que tienen también en común el hecho de formar parte de otros tránsitos existenciales, de no darse prácticamente nunca en estado puro e incluso a veces de mezclarse y confundirse, con lo cual una exposición puede ser una historia de amor o un viaje, convertirse en una experiencia estética*. Isto me pareceu também tão próximo da exposição portátil “Amor: leve com você”, organizada por você, que eu gostaria de saber se podemos tomar as aproximações de Martínez para pensar este projeto.

**[Regina]** Este texto da Rosa Martínez é um presente! Acabo de ler e lhe agradeço. As analogias entre os conceitos de exposição, viagens e histórias de amor são preciosas! Que bacana quando ela fala: *Las estrategias de seducción requieren sinuosidades, intermitencias, juegos irónicos, aproximaciones contundentes, marcas en el territorio, e incluso dibujar, a veces, líneas con forma de corazones*. Mas, respondendo à sua questão sobre uma possível aproximação das idéias postas por Martínez com a exposição portátil “Amor: leve com você”, eu começo por ressaltar o tamanho da publicação (ela própria, a exposição) que é o de um passaporte e, nisso, incluso o fato de ser algo que nos permite transitar, viajar, percorrer o mundo, cruzar fronteiras. Tinha em mente, sobretudo, a idéia posta por Felix Gonzalez-Torres (Obrist, Hans Ulrich, *Interviews*, Edizioni Charta, Milan, 2003), quando fala do “Untitled (Passaport # 1)” - uma pilha de folhas brancas que o vistante da exposição pode levar consigo para casa - *that when you see a passport, what you are really seeing there is a body, because it is about a definition of a body: a body that can travel from one place to another*. O subtítulo “leve com você” era justamente para reforçar a idéia de poder levar, carregar junto de si (no bolso, por exemplo) e poder acessar a qualquer momento. Era como se pudesse manter esta exposição de forma permanente, sem começo, meio ou fim. A cada momento, alguém pode acessar, folhear, interagir taticamente com as proposições ali expostas. Novamente o Felix Gonzalez-Torres, nessa mesma conversa com

Obrist, era minha referência quando dizia: *I need a viewer; I need a public for that work to exist. Without a viewer, without a public, this work has no meaning (...). This work is about an interaction with the public, or a large collaboration.* Vejo uma aproximação muito linda com o texto da Rosa Martínez, numa parte em que ela diz: *Amar es salir de uno mismo para ir hacia el otro y este viaje, a la vez que conlleva la transgresión del espacio ajeno, es la única posibilidad de perder la propia identidad para generar un espacio común, el único camino para vivir la pasión, el placer y la decepción que nos harán desear "vivir en otro cuerpo" y seguir buscando lo que no son sino otros fantasmas que nos permitirán articular discursos y experiencias de transformación y redefinición de nuestra propia identidad.*

Sua participação com “Fragmentos de um discurso amoroso” na exposição “Amor: leve com você”, tenho que ressaltar, vem ao encontro da questão com que iniciei nossa conversa, quando citei Jens Hoffmann, dizendo o quanto é comum nos depararmos com ela quando visitamos uma exposição temática, coletiva, “completando-a” com outras tantas obras, como uma espécie de curadoria dentro de uma curadoria. Seu texto-obra-curadoria, sem dúvida, acrescentou uma outra camada a esta exposição. Desculpe a digressão (acho que é o que mais faremos nesta nossa conversa). Isto me faz lembrar alguns momentos quando estávamos pensando na exposição “Campo Aberto: ação, documento, obra”<sup>iv</sup> (2004) que, dado o espaço físico a ser ocupado e o contexto da mostra em si, nos leva a pensar na possibilidade de criar uma espécie de continuidade da exposição, ou exposição dentro da exposição, com a biblioteca que formamos com catálogos e livros sobre o tema, lembra?

Mas eu gostaria de voltar ao texto da Rosa Martínez, ao parágrafo final, pois gostaria muito de saber como tais questões são processadas em sua atividade de curador: *No hay otro destino final del viaje, del amor y de las exposiciones que la melancolía. Melancolía porque algo fue y ya pasó; melancolía porque algo pudo ser de un cierto modo y no fue; melancolía porque la pérdida fue inevitable y porque el fantasma con el que tanto tiempo estuvimos soñando habitaba finalmente un cuerpo diferente del que construimos en nuestra imaginación. Y sin embargo, hay que volver, con Schelling, a hacer una lectura optimista de las inagotables posibilidades de renovación de la naturaleza y de las renovadas capacidades de creación y de experimentación del ser humano.*

*Hay que saber que el amor está siempre germinando en las profundidades de la decepción, del tedio y del hastío. Hay que creer que otros viajes y otras exposiciones volverán a convertirse en historias de amor en las que seguiremos debatiéndonos entre la satisfacción alucinatoria del deseo y las construcciones de la realidad.*

**[Paulo]** Você, mais uma vez, me levanta outras questões que entendo como basilares para se discutir o fazer curatorial. Sua citação de Martínez sobre a melancolia que atravessa as exposições e que, como nas viagens e histórias de amor, anuncia sua condição intrínseca de transitoriedade, ecoou um texto de Adriano Pedrosa no catálogo da 24ª Bienal de São Paulo “Um e/entre Outro/s” (1998)<sup>v</sup>. Ao referir-se à importância dos livros produzidos para aquela bienal, Pedrosa relembra Paulo Herkenhoff - *Na noite do dia 13 de dezembro, me previne sabiamente o curador geral, um silêncio pavoroso atravessa todo o pavilhão*. Este silêncio pesado e tangível do fim de uma exposição parece-me muito próximo da melancolia prevista por Martínez. É o silêncio de um trabalho absolutamente exaustivo, que se encerra e com que também finalizam o fluxo constante do público visitante, o trabalho de mediação junto ao espectadores, a presença na mídia, as várias redes de informação criadas e a possibilidade, única e privilegiada, de se debruçar num determinado grupo de obras e proposições artísticas. Você bem salienta a vontade de “burlar” o breve intervalo temporal das exposições em nosso projeto da exposição “Campo Aberto: ação, documento, obra” ou, acrescento eu, no projeto do “Panorama da Arte Brasileira” (2001)<sup>vi</sup>, que realizei conjuntamente com Ricardo Resende e Ricardo Basbaum. Nesta exposição, construímos vetores curatoriais que se estendiam pela cidade, em espaços independentes de arte, na mídia do jornal e no livro do Panorama que, diferente do catálogo, propunha uma continuidade da exposição junto aos espectadores, configurando-se como uma exposição de projetos especiais de artistas e espaços de arte, cuidadosamente editado por Ana Paula Cohen. Mas, por outro lado, creio que aquele silêncio a que se refere Adriano, ou o destino melancólico das exposições segundo Martínez, pode ser também muito eloqüente em suas reverberações que nos marcam indelevelmente. Penso aqui em duas exposições fundamentais para mim, no que concerne a uma nova construção do olhar que transformaram

definitivamente a maneira como entendo a arte e suas construções poéticas e históricas. Remeto aqui, de forma quase evidente, à 24ª Bienal de São Paulo (1998) e às conversas entre obras no “Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos”. Assistir às proximidades expositivas e conceituais entre Artur Barrio e Francis Bacon, Cildo Meireles e Piet Mondrian, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Robert Smithson e Eva Hesse, entre outros, excedeu o temporário da exposição e me acompanha para sempre como operação historiográfica para se pensar a arte. Outro exemplo, neste sentido, foi a exposição “Encontros com o modernismo”<sup>vii</sup> (Pinacoteca de São Paulo, 2004), no qual o curador Maarten Bertheux tramou obras exponenciais do modernismo presentes no acervo do Stedelijk Museum, com obras de artistas brasileiros. Nunca esqueço o impacto, logo no início da exposição, de ver, postas lado a lado, uma pintura de Flávio de Carvalho e outra de Gino Severini. Ali percebi que uma compreensão da historiografia da arte moderna, vista certamente como uma construção ideológica, poderia ser repensada, mesmo que naquele espaço-tempo tão comprimido de uma exposição. E se alguma melancolia nos acomete depois de vermos as exposições, ela pode transformar-se em mudança de percepção sobre o que é a arte e seu campo. A partir disso, gostaria que você falasse dessa teia sutil que você vem construindo com os projetos “PF”, “Amor: leve com você”, “Coleção” e a “Loja”, seja na forma em que eles indicam ampliações na compreensão de um estado da arte na contemporaneidade, seja num posicionamento bem específico rumo a uma historiografia da arte mais aberta às experimentações dos últimos 40 anos.

**[Regina]** Paulo, antes de responder sobre o posicionamento que me levou a construir esses projetos que você citou - “PF”, “Amor: leve com você”, “Coleção” e “Loja” -, gostaria de acrescentar ao relato de sua experiência na 24ª Bienal de São Paulo (1998) e às conversas entre as obras no “Núcleo Histórico”, uma experiência semelhante que tive quando visitei a exposição “Helio Oiticica e a cena contemporânea”, curadoria de Glória Ferreira, no CAHO, Rio de Janeiro, também neste mesmo ano de 1998, além da experiência de igualmente poder assistir a tantas aproximações conceituais e espaciais entre Helio Oiticica e Yoko Ono, Gordon Matta-Clark, Cildo Meirelles

e Artur Barrio, entre outros. Ainda, John Cage, com aquela instalação das 12 vitrolas e os 100 discos disponíveis para que cada um de nós pudesse fazer a sua própria seleção. Realizar o trabalho, colocando-o em funcionamento, foi, sem dúvida, uma experiência que reverbera até hoje.

Retomando a sua questão, sobre o que me levou a construir tais projetos: em primeiro lugar, pensar em outros formatos de exposição, o que de imediato me endereça à proposição de outros modos de práticas curatoriais, de recepção e circulação de um trabalho artístico<sup>viii</sup>. Talvez seja um pouco estranho falar de 'outros formatos de exposição' ou de 'outros modos de práticas curatoriais', quando minhas referências são, em grande parte, advindas de posicionamentos empreendidos há pelo menos 50 anos: Seth Siegelaub (The Xerox Book, 1968; January Show – 5-31, 1969; July, August, September, 1969, entre outras); Lucy Lippard (557,087- Seattle/955,000 – Vancouver), são apenas dois entre tantos daquele período dos anos 1960-70, que se tornaram uma espécie de bússola para mim quando realizava o projeto das exposições no formato de publicação, como “PF” (2006) e “Amor: leve com você” (2007). As ações Fluxus foram também outra fonte importante, sobretudo para a realização das exposições “Coleção” (2008) e a “Loja” (2009). Esta última - cujo remetimento à Loja-Fluxus, assim como à “Store” de Claes Oldenburg foi direto, acompanharam-me durante todo o processo. Recentemente, mexendo nos meus arquivos, deparei com um material da artista francesa Marie-Ange Guilleminot e seu projeto “La Boîte”<sup>ix</sup>. Comecei a perceber o quanto isto também esteve impregnado em mim, durante anos. Conheci o projeto na 25ª Bienal de São Paulo, 2002, quando o Helmut Batista apresentou a “Banca”, com a coleção de publicações de artistas da Marie-Ange. A própria “Banca”, trazendo o conceito de produção móvel, itinerando com vários projetos, foi também uma referência importante.

Mas tem uma questão que acho interessante destacar, que é o fato de que todas esses projetos consistem em pesquisas que desenvolvo na universidade. Estive pensando, há poucos dias atrás, sobre as implicações que isso tem me provocado (para não dizer, reforçado) sobre coisas que já penso há bastante tempo. Por exemplo, como processo de pesquisa acadêmica, a “Loja” é um tipo de amostragem das primeiras prospecções sobre o tema publicações de artistas. Neste sentido, tem o objetivo de suscitar discussões acerca dos

modos de pesquisa experimental em arte, concentrando-se nos passos de seu desenvolvimento e no das transformações (que, como bem sabemos, são constantes). Ou seja, a “Loja” busca também outros formatos para a apresentação de uma pesquisa acadêmica. Eu penso que localizar o debate centrado nessas duas instâncias - pesquisa acadêmica e exposições -, ambas centradas no processo de seu desenvolvimento (que continua a cada (a)mostra(gem)), tem-me possibilitado visualizar situações que, via de regra, são excluídas. Além do percurso (restrito quase sempre como produção de bastidor), o cruzamento entre uma pesquisa realizada na universidade com exposições abertas ao público tem gerado processos efetivamente mais dinâmicos, acrescidos de algumas camadas cercadas de uma exterioridade muitas vezes ignorada. Assim, tanto a pesquisa acadêmica quanto as exposições tornam-se estruturas abertas, tornam-se processos contínuos de formulações e debates coletivos, dentro e fora da universidade.

**[Paulo]** Regina, minha colocação a você tinha como subtexto a pesquisa da Cristina Freire no MAC/USP<sup>x</sup>. Além de a abordagem de Freire nos colocar as importantes questões museológicas e no que elas somam a uma construção da narrativa da história da arte através dos acervos dos museus de arte moderna, pensei sobretudo na grande produção “marginal” de experimentações poéticas que ainda não têm lugar nas discussões artísticas, sejam publicações e textos de artista, seja na documentação como obra. Creio, porém, que sua explanação entrou numa outra área de atuação fundamental, a da pesquisa acadêmica. Vejo que seu processo de pesquisa entre os estudantes e para além dos muros da universidade vem ganhando densidade. Minha realidade aqui, no Departamento de Artes, mostra, numa primeira mirada, uma nova dinâmica das disciplinas de pesquisa poética que agora se ligam a nosso espaço expositivo no campus. Seja em mostras mais gerais de final de ano, seja em mostras ocasionais de pesquisas específicas, a construção dos processos poéticos do curso tem ganhado muito com os desafios de se tornar pública a pesquisa visual, como parte do processo de construção da linguagem. Num segundo olhar, porém, e é este que tem guiado mais especificamente minhas pesquisas, vejo as exposições de arte como um *locus* privilegiado de discussão da visibilidade dos trabalhos, da construção de uma

narrativa histórica e da exploração do contexto de diferentes campos sociais, culturais e artísticos. Penso, aqui, em pesquisadores fundamentais como Bruce Ferguson, Brian O’Doherty, Douglas Crimp, Thomas Crow e Bruce Altshuler, entre tantos outros, como referências em muitas pesquisas acadêmicas que buscam pensar as exposições como construtoras de visibilidade, seja como constituição poética da obra ou como local de tornar público, e entendo isto de maneira ampla, uma produção artística. Duas exposições em São Paulo trouxeram para mim a consciência da necessidade de se adentrar na pesquisa das exposições de arte. A primeira delas aconteceu em 2002 e foi a remontagem da exposição inaugural do Grupo Ruptura, com curadoria de Rejane Cintrão<sup>xi</sup>. Em sua imensa dificuldade em reunir as obras mostradas originalmente (o que aponta a questão recorrente das lacunas em nossos acervos públicos de artes visuais) e em adaptar-se às condições de um espaço que não era o original, o que víamos era, além de algumas obras fundamentais da arte brasileira, um olhar aproximado daquele que o público do ano de 1952 teve sobre aquelas obras. E quanta discussão daí se pôde desencadear... A outra exposição aconteceu um ano depois, na Pinacoteca de São Paulo. Era a remontagem da representação do artista Leonilson, na Bienal de São Paulo de 1985. Com todas as dificuldades de remontagem ou, mais acertadamente, de uma reconfiguração, viam-se algumas das obras do artista expostas naquela bienal, conhecida como a da Grande Tela, da curadora Sheila Leirner. Eram muitas as discussões levantadas sobre a obra do artista e muito mais sobre a arte brasileira dos anos 80, que, aliás, precisa ainda de uma urgente revisão. Exposições recentes<sup>xii</sup> ainda não conseguiram apontar a multiplicidade das pesquisas dos anos 80. A se notar, ainda, no que concerne aos estudos históricos de exposições de arte, uma pequena coleção, infelizmente fora de circulação, “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro”, editada pela Galeria de Arte BANERJ, que perfaz uma história da arte através de algumas exposições e com alguns de seus textos escritos pelo crítico e pesquisador Frederico de Moraes. E já que estamos numa área histórica, digamos assim, gostaria de saber como foi sua primeira experiência significativa com curadoria e também, inspirado por um de seus autores diletos, Hans Ulrich Obrist, gostaria que falasse de algum projeto curatorial de sua autoria não realizado ou irrealizável.

**[Regina]** Paulo, acho que minha primeira experiência significativa na realização de uma exposição foi em 2005, com a mostra “Mídiações: ações orientadas para fotografia e vídeo em debate”, no Museu de Arte de Santa Catarina. Ali é que comecei a estender a atividade de ensino e pesquisa na universidade para fora da sala de aula e a compartilhar com uma audiência bem maior. Foi muito importante e produtivo para todos nós poder, depois de alguns semestres, selecionar trabalhos e, junto com os alunos, realizar um projeto e montar uma exposição e três seminários para debater sobre “Performance nas artes visuais”. Conseguimos trazer alguns artistas que haviam sido referência durante nossas aulas para participar dessa exposição, como o Yiftah Peled (SC), o Jorge Menna Barreto (SP) e a Marga Puntel (PR). Igualmente, outras referências como a Christine Mello (SP), a Daniela Labra (RJ) e você para os debates nos seminários sobre “Performance e Vídeo”, “Artista-Personagem” e “História de Exposições”, respectivamente. No final de 2009, busquei repetir essa mesma experiência com os alunos e realizamos a exposição “Nova”, aqui em Florianópolis, no Memorial Mayer Filho. Embora tenha sido de curta duração - duas semanas, dividida em dois blocos de exposição, pois tínhamos um conjunto grande e bastante expressivo de trabalhos -, configurou-se num evento de intensidade tal como havia sido em “Mídiações”. Acho que o mais interessante, além do evento em si, é o que se desdobra dessas experiências: “Mídiações”, por exemplo, promoveu situações bastante significativas para muitos dos alunos, como a participação de Adriana Barreto e Bruna Mansani, que realizaram ações ao vivo na primeira edição da Mostra “Verbo”, na Galeria Vermelho, em São Paulo, 2005. Posteriormente, essas mesmas alunas-artistas participaram do workshop promovido pela Associação Videobrasil, SESC Pompéia, em São Paulo, 2005, cujo tema foi também a performance. Ainda nesta mesma edição do Videobrasil, alguns trabalhos em vídeos da mostra “Mídiações” foram selecionados. Já com a “Nova” está acontecendo uma outra coisa bastante interessante: duas alunas, Maíra Dietrich e Ana Clara Joly, ambas participantes desta exposição, estão trabalhando num projeto para dar continuidade a essa mostra em outros lugares. A previsão é que em 2010, no primeiro semestre, uma outra edição da “Nova” aconteça em Curitiba, no Núcleo, que é um espaço coordenado pelos

artistas Milla Jung e Felipe Prando. Não preciso nem dizer, portanto, o quanto esses compartilhamentos e desdobramentos são importantes para a minha atividade de pesquisa e ensino no Centro de Artes da UDESC, como eles próprios injetam conteúdos, apontam outras direções e discussões sobre o tema performance.

Paulo, tenho vários projetos ainda não realizados, talvez porque estejam em processo de maturação. Um deles, em especial, é a continuidade da pesquisa de exposições no formato de publicações, que, desde o início, com o “PF”, chamei de “exposições portáteis”, porque a idéia é justamente que as pessoas possam levar consigo. Para pensar esse projeto, já coloquei um título - “volte sempre” - que, mesmo provisório, é importante porque constitui uma espécie de norte para aquilo que gostaria de discutir: museu, público e acervo. Uma das questões postas nesse projeto, relacionado a acervo, é que o museu é apenas um, entre tantos no meio dos quais ela estaria sendo dispersada. Este guardaria em seu acervo um exemplar da exposição como uma espécie de matriz geradora de outras tantas que estariam sendo expostas e distribuídas ao público. Vale dizer que cada realização desta exposição implicará para o museu a viabilização de outra tiragem ou uma sua re-impressão. Neste sentido, acho que tento me aproximar de algumas questões colocadas pela Cristina Freire no livro que você há pouco citou. Uma outra referência importante é o estudo da Ana Paula Lima, sobre o Grupo Fluxus, a tese de doutorado dela (“Fluxus em Museus: Museus em Fluxus”, defendida junto ao Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2009). Mesmo sabendo que tal projeto pode estar mais próximo do irrealizável, quero crer que ele se insere como algo ainda não realizado.

Paulo, vou lhe devolver essas mesmas questões, pois gostaria também de saber como foi sua primeira experiência significativa com curadoria. Pergunto, até porque estas questões endereçam à primeira pergunta que lhe fiz nesta nossa conversa e dela se aproximam.

**[Paulo]** Bem, meu começo na prática mais consistente da curadoria se deu quando eu trabalhava na Fundação Cultural de Curitiba e tinha como parceiras de trabalho Simone Landal e Adriana Berbecka, que eram então responsáveis

pelo acervo de artes visuais do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Museu da Fotografia e do Museu Metropolitano de Arte. Iniciamos em conjunto uma pesquisa sobre todo o acervo e pesquisas teóricas sobre curadoria e a presença do corpo nas artes visuais, nosso primeiro interesse naquele momento. Foi um trabalho maravilhoso de discussões apaixonadas e de estabelecimento de um olhar global sobre o conjunto do acervo da instituição. Aliás, devo dizer que meu aprendizado se deve muito fortemente a eu estar numa instituição e em pensar exposição a partir de um acervo significativo de arte brasileira. Nossa primeira curadoria conjunta chamou-se “Corpo Representação” (Museu Metropolitano de Arte, 1997). A esta, seguiram-se outros projetos curatoriais e até um projeto de seleção e compra de acervo no ano 2000. Sobre meus projetos irrealizáveis ou não realizados penso num que realizei apenas parcialmente. O projeto constava da entrevista com algumas pessoas do meio artístico aqui da cidade, no sentido de fazer uma inquirição sobre duas questões. A primeira delas era a de saber qual obra de algum acervo público local constituía para elas uma referência, afetiva ou intelectual. A outra, fundada no plano da idealidade, procurava saber que obra elas considerariam importante fazer parte de algum acervo público da cidade. Com a primeira resposta, eu buscava constituir um acervo imaginário de obras referenciais, por diferentes motivos, a partir de um grupo de pessoas que trabalha com visualidade. A segunda questão visava a buscar no entrevistado um comprometimento na construção de um patrimônio comum de visualidade nos museus locais. Penso que neste meu projeto não finalizado, sem querer, reverberei a primeira questão que você colocou para nossa conversa.

Notas

<sup>i</sup> Pulgar é uma publicação independente e ocasional, editada desde 1999 pelo artista Luis Romero, em Caracas, Venezuela.

<sup>ii</sup> Catálogo que acompanhou a exposição “Cartographies” (1993), com curadoria de Ivo Mesquita e que reuniu diferentes artistas da América Latina. Foi realizada inicialmente em Winnipeg (Canadá) e itinerou por diversos países. Outro importante texto presente neste mesmo catálogo é “Incomplete glossary of sources of Latin American art”, de Paulo Herkenhoff.

<sup>iii</sup> Rosa Martínez foi, juntamente com Maria de Corral, a primeira mulher curadora da Bienal de Veneza (2005). Foi também co-curadora da 27ª Bienal de São Paulo, “Como viver junto” (2006).

<sup>iv</sup> “Campo Aberto: ação. documento. obra” teve como curadores Charles Narloch, Paulo Reis e Regina Melim. Além da mostra, realizada em Jaraguá do Sul (SC), na Sociedade Cultura Artística - SCAR, este projeto contou com um espaço para pesquisa de material bibliográfico sobre fotografia e performance, palestras com a artista e crítica Glória Ferreira, com a artista Brígida Baltar e uma oficina teórica com a artista e professora do CEART/UNESC, Raquel Stolf.

<sup>v</sup> A curadoria geral da 24ª Bienal de São Paulo (1998) foi de Paulo Herkenhoff e teve como curador adjunto Adriano Pedrosa. Conhecia também como “Bienal da Antropofagia”, desdobrou-se em quatro curadorias: “Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos”; “Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros”; “Um e/entre Outro/s” e “Representações Nacionais”.

<sup>vi</sup> O Panorama da Arte Brasileira, anteriormente designado Panorama da Arte Brasileira Atual, realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, começou a ser realizado no ano de 1969, em parte tendo como função a re-constituição do acervo daquele museu, após seu acervo original ter sido transferido para o Museu de Arte Contemporânea da USP. Em 1995, depois de seguidas edições e com formato desgastado, o Panorama da Arte Brasileira, com curadoria de Ivo Mesquita, caracterizou-se por um formato mais experimental e inaugurou um outro período para aquela exposição, que então se realizaria a cada dois anos.

<sup>vii</sup> A exposição “Encontros com o modernismo” teve duas versões no Brasil: uma na Pinacoteca de São Paulo e a outra, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>viii</sup> “PF” (2006), “Amor: Leve com você”(2007) e “Coleção”(2008) são exposições no formato de publicações apresentadas e postas à disposição do público em diferentes espaços expositivos (Casa das Onze Janelas, Belém, PA; Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro; Galeria Vermelho-Tijuana, São Paulo; Departamento de Artes, UFPR, Curitiba, PR; Galeria Ybakatu, Curitiba, PR; Centro de Artes, UNESC, Florianópolis, SC; Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC; Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, SC; Fundação Cultural de Criciúma, SC; Pinacoteca do Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, RS; Galeria El Borde, Buenos Aires, Argentina e The Foundry, Londres, UK. “Loja” (2009) é um projeto de exposição itinerante que apresenta e comercializa uma série de publicações de artistas (livro, revista, jornal, cd, dvd, cassete, vinil, cartaz, adesivo, pequenos objetos e múltiplos diversos). Prevista para ser apresentada no período de um ano, teve, até o presente momento, duas edições: no Núcleo (espaço de arte contemporânea coordenado pelos artistas Milla Jung e Felipe Prando), Curitiba, PR, em novembro de 2009, e no Memorial Mayer Filho, Florianópolis, SC, em dezembro de 2009.

<sup>ix</sup> “La Boîte 25” ou “La Boîte volante” foi um projeto desenvolvido pela artista Marie-Ange Guilleminot, em 1997, em Paris, às margens do Seine (Quai de la Tournelle), junto aos *bouquiniste* - pequenas livrarias em forma de caixas ao longo do Seine. Nesta caixa, a artista apresentava uma série de publicações de artistas que ela própria colecionava, além de comercializar seus livros e de outros artistas. “La Boîte” esteve representada em várias exposições. Dentre elas, destacam-se: “Critique et Utopie”, Centre d’Art Contemporain de Rennes e Biennale du livre d’artiste, Château de La Napoule, 2000/Centre des livres d’artistes, Saint Yrieix-la-Perche, 2001; Bienal de São Paulo, 2002, como convidada do artista carioca Helmut Batista para ocupar a “Banca”, ou escritório móvel – estrutura articulada e desmontável, semelhante a uma banca de jornais e revistas -, que itinerou com vários projetos no período de 1999 a 2002.

<sup>x</sup> O livro “Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu” (São Paulo: Iluminuras e MAC/USP, 1999), de Cristina Freire, abriu uma grande discussão sobre arte conceitual ou processual e sua presença no acervos dos museus de arte.

<sup>xi</sup> “Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural” aconteceu no Centro Universitário Maria

Antonia da USP, São Paulo.

<sup>xii</sup> Refiro-me às exposições “Onde está você, geração 80?”, curadoria de Marcos Lontra (Centro Cultural Banco do Brasil, 2004); “2080”, curadoria de Felipe Chaimovich (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004) e “80/90 Modernos, Pós-modernos etc.”, curadoria de Agnaldo Farias (Instituto Tomie Ohtake, 2007).