

# DESEJOS CURATORIAIS

## CURATORIAL DESIRES

*Elke Coelho Santana*<sup>1</sup>

*Cada objeto cria seu espaço infinito*<sup>2</sup>

## Resumo

O presente texto tem como foco de discussão, a partir da perspectiva de uma produção em arte, as práticas curatoriais. Para isso, são abordados assuntos como a relação objetiva versus a subjetiva que o curador e o artista mantêm com as obras de arte, as particularidades que envolvem a prática do artista-curador e também a relação entre as instâncias organizacionais/burocráticas e o exercício de curadoria. Autores e artistas como Ricardo Basbaum, Arthur Bispo do Rosário, Maria Esther Maciel, Jacques Rancière e Cristiana Tejo, com suas práticas artísticas, reflexivas e/ou curatoriais, auxiliam no entendimento dos ofícios do curador, ao mesmo tempo em que provocam o pensamento na tentativa de tecer outras perspectivas sob a ação deste profissional tão emblemático quanto essencial no campo da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** curadoria; produção em arte; arte contemporânea.

## Abstract

The present text discusses curatorial practices from the perspective of a production in art. It addresses issues such as the objective versus subjective relation that the curator and the artist maintain with the works of art, the particularities that involve the artist-curator practice, as well as the relationship between the organizational/bureaucratic instances and the exercise of curatorship. Authors and artists such as Ricardo Basbaum, Arthur Bispo do Rosário, Maria Esther Maciel, Jacques Rancière, and Cristiana Tejo, with their artistic, reflective and/or curatorial practices, help to understand the curator's offices, at the same time as they provoke thought in the attempt to weave other perspectives under the action of this emblematic as well as essential professional in the field of contemporary art.

**Keywords:** curatorshi; production in art; contemporary art.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> coelho.elke@gmail.com

<sup>2</sup> GENET, Jean. O ateliê de Giacometti. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 22.

## DESEJO N. 01: SABER ALGO SOBRE CURADORIA

Em diferentes situações durante o curso de licenciatura em Artes Visuais<sup>1</sup>, ouvi a seguinte frase: “não existe artista de uma obra só”. Desconheço a autoria desta expressão e acho pouco provável que alguém consiga associá-la a um único autor; o axioma se comporta, no contexto em que foi empregado, como os ditados populares - possuem tantos autores e, por isso mesmo, inversamente, não têm autor nenhum. Seguindo a lógica da frase citada, poderia dizer que “não existe curador de uma única curadoria”. Sendo assim, este texto tem sua origem atrelada mais ao desejo de saber algo sobre curadoria e, por ventura, esboçar entendimentos sobre as engrenagens que constituem esse campo de atuação, do que compartilhar experiências curatoriais, já que sou curadora de uma exposição apenas, ou melhor, de duas: Cartografias cotidianas<sup>2</sup> (2011) e Não é banal: sobre o desenho e a vida que se tem, que se leva, que se vive<sup>3</sup> (2012). Como essas duas curadorias foram realizadas em parceria com o amigo, curador, artista e professor Danillo Villa, talvez, em termos matemáticos, duas curadorias partilhadas correspondam a uma curadoria inteira.

Deixando de lado o raciocínio pragmático, que poucas vezes auxilia, principalmente os processos curatoriais - eis aqui algo que suponho sobre curadoria -, acredito que o exercício de pensar algumas questões que envolvem o ofício do curador tenha iniciado bem antes dos projetos citados e vincula-se diretamente à minha prática artística.

Como artista, realizo exposições individuais desde o ano de 2006 em espaços expositivos institucionalizados<sup>4</sup>. A maior parte dessas exposições foi concretizada a partir de projetos enviados para editais de instituições museológicas e culturais de vários lugares do país - cada qual com suas especificidades burocráticas e salas expositivas com particularidades estruturais.

Sendo o artista, contemporaneamente, um artista-etc e não somente um artista-artista<sup>5</sup>, como coloca Ricardo Basbaum, para expor o meu trabalho, nas circunstâncias citadas acima, foi necessário elaborar propostas curatoriais e, conseqüentemente, para chegar a essas proposições, foi imprescindível pensar em questões que antes não inquietavam diretamente a minha prática: primeiramente, questionei-me quais trabalhos estariam presentes na exposição e se eles teriam uma ocupação física satisfatória para a sala (a sensação espacial de ‘vazio absoluto’ ou ‘saturação’ só

1 Graduação em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina, 2002-2005.

2 Artistas participantes: Bettina Vaz Guimarães, Brígida Baltar, Danillo Villa, Diego Rayck, Rimon Guimarães e Vania Mignone. DaP - Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina. Esta exposição culminou em publicação homônima organizada pelos curadores (EDUEL, 2011).

3 Artistas participantes: Christina Zorzeto, Elisa Castro, Glayson Arcanjo, Marcelo Solá e Márcia Cymbalista. DaP - Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina. Exposição registrada em publicação intitulada Micropolíticas, organizada por Danillo Villa, Maria Irene P. de Oliveira Souza e Roberta Puccetti (EDUEL, 2014).

4 Área de risco. MAC - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo-SP (2014) | Sobre os objetos, as aparências e os desejos. Sesc Paço da Liberdade. Curitiba-PR (2014) | Quando os objetos se cruzam. Ecomuseu de Foz Iguaçu-PR (2013) | Frágil área de risco. Museu de Arte da UFU-MG (2012) | Delicadezas Incisivas. Galeria de Artes da UFG-GO (2011) | Ontem o dia estava assim e outras anotações gráficas. Museu Victor Meirelles. Florianópolis-SC (2010) | Ocorrências Silenciosas. Sala Theodoro De Bona. MAC. Curitiba-PR (2010) | Ontem o dia estava assim e outras anotações gráficas. DaP - Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina-PR (2010) | Ocorrências. DaP - Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina (2008) | Desenhos. Sesc Londrina-PR (2006).

5 Diz o artista-autor: “Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.)”. BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (Org.). Políticas institucionais, práticas curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Também disponível em [https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista\\_etc.pd](https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pd). Acesso em 13 de outubro de 2015.

deveria estar presente se fosse capaz de se transmutar em trabalho); posteriormente, indaguei a mim e aos trabalhos quais possíveis relações poderiam ser estabelecidas entre eles e, a partir de aproximações e/ou distanciamentos entre os objetos, conjecturei palavras que pudessem nomear aquelas ocorrências materiais. Então, naquela ocasião, para mim, curadoria era algo que visava criar uma situação a partir do arranjo de um conjunto de objetos artísticos em um dado contexto, equacionando as especificidades dos objetos com aquelas presentes no espaço.

O raciocínio primeiro para realizar um plano expográfico<sup>6</sup> - documento exigido nos editais - se aproximava daquele empregado nos jogos de tabuleiro antigos, especificamente aqueles que eram compostos por várias peças e exigiam que o jogador entendesse a lógica de rearranjo e montagem das partes, caso contrário, sem essa chave de entendimento, não haveria encaixe. Nesses jogos há apenas uma combinação das peças com o tabuleiro; sem o arranjo perfeito, ora sobram peças, ora sobra ou falta espaço. A meu ver, o que deixava o meu exercício curatorial ainda mais complexo do que aquele raciocínio presente nos tabuleiros, era a possibilidade de ter vários arranjos possíveis oriundos da relação entre os trabalhos com a sala expositiva. Os planos expográficos aqui presentes explicitam esse embate inicial, ainda gráfico, que tateava combinações possíveis entre os objetos e a sala expositiva em questão. Assim, mesmo sem saber ao certo o que era curadoria, entendi, naquele momento, que nesta prática as escolhas conceituais (arcabouço poético de cada trabalho) reverberam em operacionais (disposição das obras no espaço), e estas, por sua vez, buscam consonâncias com as ideias.

Nas primeiras exposições individuais planejadas, as ações eram regidas, principalmente, por dúvidas: que discursos um conjunto específico de objetos poderia suscitar/constituir? A maneira com que os trabalhos são organizados no espaço poderia gerar significações? Como ou em que momento os dispositivos de apresentação se tornariam signos? Como os trabalhos seriam transportados, montados e devolvidos para mim? Que reflexão/ informação eu forneceria ao espectador por meio de discursos?

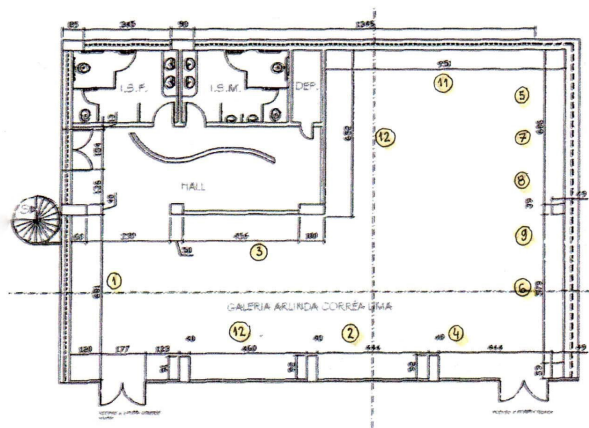
Estas questões, que se referiam às exposições que eu pretendia realizar, me transformaram em uma inquieta espectadora. Até os dias atuais, nas ocasiões em que estou em espaços expositivos, procuro atentar para todos os elementos que compõem e/ou afetam as exposições; como um artista viajante, tento, curiosamente, observar e registrar graficamente as ocorrências: olho a cor das paredes e a relação que este plano monocromático estabelece com as obras; calculo a altura do pé direito da sala, equacionando as dimensões – do espaço em relação aos trabalhos e ao meu corpo; se há texto curatorial, acesso o conteúdo desse escrito, reparo no tamanho e na cor das letras, no local e no modo como ele foi agregado na parede; olho se as obras possuem dispositivos de apresentação, se sim, quais são e que materiais, cores e dimensões os compõem; dirijo a vista em direção ao teto em busca da luz, quero saber como as obras são iluminadas e se os recursos utilizados conferem ou não dramaticidade às peças; envergo o meu corpo e tento olhar atrás do quadro - ou abaixo

---

<sup>6</sup> Esquema gráfico que explicita como as obras – e outros elementos – estarão organizados no espaço expositivo. No Brasil, nas grandes exposições de arte, a expografia é realizada por um profissional específico que estabelece parceria com o curador; mas, na maior parte das exposições (pequenos e médios eventos), a expografia e a curadoria são realizadas pelo mesmo profissional.

do objeto tridimensional - para descobrir que materiais o sustentam e desejam invisibilidade. Depois de observar todos esses detalhes, retorno à obra constatando o quanto as instâncias que dão visibilidade a um objeto artístico mobilizam empenhos de naturezas distintas, esforços estes que também dizem respeito à constituição física, conceitual e simbólica da obra. Dessa forma, posso dizer que o pseudo-ofício de curadora despontou em minha trajetória a partir da necessidade de exposição, circulação e entendimento dos objetos artísticos que produzia e foi instigado/alimentado pelas diversas exposições que visitei.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO  
(GALERIA ARLINDA CORREIA LIMA)



• CARACTERÍSTICAS GALERIA:

- ANTIGA ESCOLA GUIGNARD / EXPOSIÇÕES DE PEQUENO E MÉDIO PORTE | PÉ DIREITO:  
3,95 m / COMPRIMENTO : 32 m / LARGURA : 8,6 m

Fig. 01 Rascunho de plano expográfico para a exposição individual na Galeria Arlinda Corrêa Lima, Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte-MG. A proposta de exposição foi recusada. Caderno de anotações de Elke Coelho, 2010.

- Trabalhos
1. SÉRIE COEXISTÊNCIAS<sup>41</sup>
    - A. ÁREA DE RISCO → OK
    - B. ÁREA DE RISCO COM NÚCLEO FELPUDO → OK
    - C. VERRUGA → OK
    - D. COEXISTÊNCIAS → OK
    - E. LINHA DO HORIZONTE → OK
    - F. GÊMEAS
    - G. "CÚMPLICES" → OK
    - H. TUMOR FERIDAS → OK
    - F. CAMPO MINADO → OK
  2. PROTUBERÂNCIAS → OK
  3. PROTUBERÂNCIAS-SIT. CAMPO → OK
  4. CASULO → OK
  5. A ESPERA (307,5 x 220 cm)
  6. NINHO → OK
  7. RESÍDUOS (8 ESTANTES)
  8. ONTEM DIA ESTAVA ASSIM<sup>42</sup> (32 DESENHOS) + 10 = 42 → OK
  9. DO QUE NÃO SE PODE MEDIR → OK (3 QUADROS)
  10. OCORRÊNCIAS → OK
  11. COISAS DE TRACEMA → OK
  12. CONSELHOS INOPORTUNOS → OK

PROJETO EXPOGRÁFICO  
FRÁGIL ÁREA DE RISCO

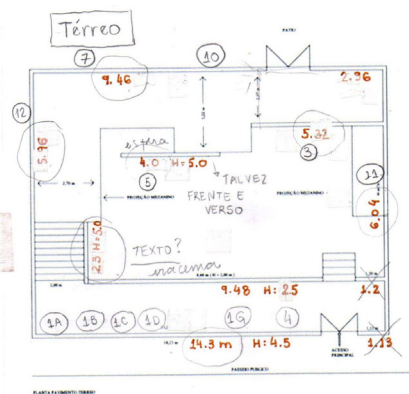


Fig. 02 Rascunho de plano expográfico para a exposição individual "Frágil área de risco" no Museu de Arte da UFU (2012), em Uberlândia-MG. A proposta de exposição foi aceita. Caderno de anotações de Elke Coelho, 2011.

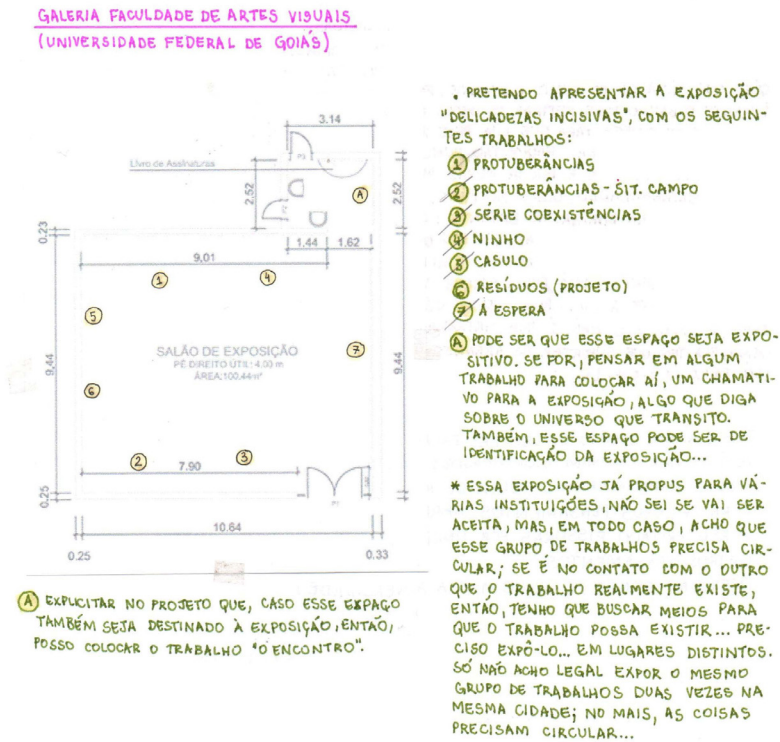


Fig. 03 Rascunho de plano expográfico para a exposição individual "Delicadezas incisivas" na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia. A proposta de exposição foi aceita. Caderno de anotações de Elke Coelho, 2011.

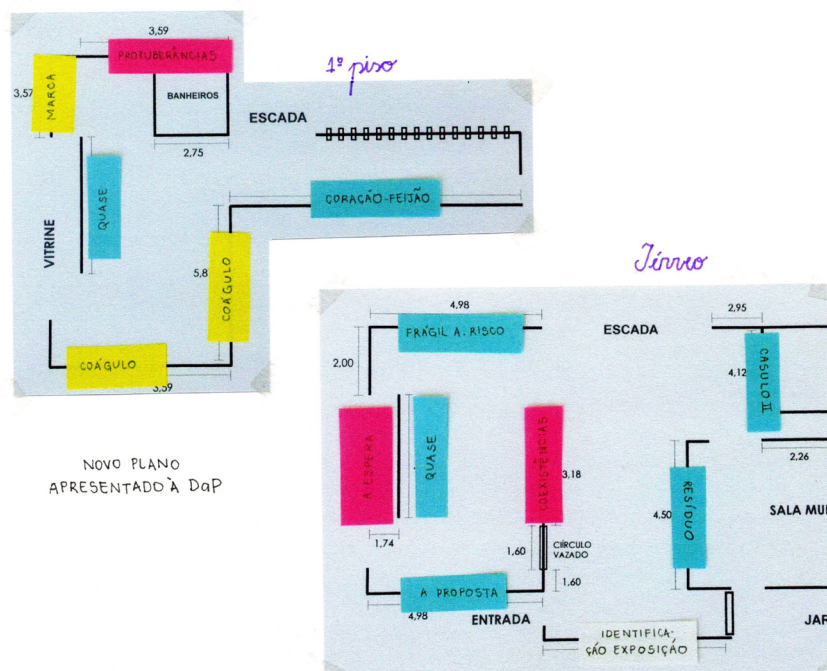


Fig. 04 Rascunho de plano expográfico para a exposição individual "Quando os objetos se tornam abismos" na DaP – Divisão de Artes Plásticas da Cada de Cultura da Universidade Estadual de Londrina-PR. A proposta de exposição foi aceita. Caderno de anotações de Elke Coelho, 2013.

## DESEJO N. 02: “DESCOLAR” A OBRA DO PEITO

Sonho frequentemente com obras de arte e, na maior parte das vezes, o corpo é um elemento importante na história. Em uma dessas narrativas oníricas, abraço uma pintura fortemente; o afeto é grande, quase aniquilo a obra, mas não posso destruí-la porque preciso vê-la novamente, admirar seus detalhes. Quando tento fazer isso, no entanto, percebo que a obra está grudada ao meu corpo, sinto que ela faz parte de mim assim como meu braço ou minha perna; então, quanto mais eu tento desvencilhar o objeto artístico desta situação, maior a dor. Nesses sonhos, o desespero maior reside na trágica constatação que nunca mais poderei olhar aquela pintura na sua totalidade, já que para isso eu necessitaria de um afastamento perceptivo mínimo em relação à obra. Inversamente, há certo prazer em saber que a obra passou de objeto de desejo para instrumento perceptivo, e, com isso, assim como as demais partes do meu corpo, será usada como órgão sensível, algo capaz de fornecer informações e parâmetros a respeito das outras existências que compõem o mundo.

A obra como parte do corpo, ou como extensão dele, desencadearia uma simbiose sensorial entre aquilo que percebo no mundo e o entendimento que carrego sobre a obra. Com esta conjuntura estabelecida, é como se todas as paisagens vistas tivessem uma dose de *The big poplar II*<sup>7</sup>, ou como se todos os corpos tocados possuíssem algo pertencente à constituição física de *Homem caminhando I*<sup>8</sup>, ou ainda, como se todas as frutas mordidas tivessem a terracidade presente em um desenho da série *Mais ou menos frutas*<sup>9</sup>; obras do Klimt, do Giacometti e da Mira Schendel, amiúde, estão “coladas” em meu peito.

Em outro sonho, eu recorto, com tesoura mesmo, um pedaço da obra - normalmente os sonhos envolvem trabalhos bidimensionais - e o alojo dentro do meu peito. Com a ajuda do espelho visualizo meu corpo, apalpo partes até localizar a área oportuna e, com um bisturi, abro o tórax para que seja possível costurar o pedaço da obra junto ao coração; depois, com o auxílio de uma agulha e fio de cobre, suturo o ferimento gerado pela pequena cirurgia.

Acredito que essas narrativas oníricas metaforizam a aproximação afetiva e sensória que estabeleço com algumas obras de arte. Mesmo dependente de lógicas constituídas a partir de sensorialidades afetivas - lembrando que parte significativa da minha produção artística caminha por meio de sensações geradas a partir do acúmulo de objetos cotidianos banais<sup>10</sup> - me pergunto se o curador não necessitaria de outros raciocínios, além daqueles conduzidos pelo afeto e pela sensação, para a instrumentalização do seu ofício - já que as duas experiências sonhadas e relatadas aqui resultaram em um tipo de perda da visibilidade da obra.

Então, o ato de “descolar” a obra do peito aponta, primeiramente, para a constatação de que um dia ela esteve, simbolicamente, agregada ao corpo, misturada aos aparelhos perceptivos que abrigam ou intermediam as sensações. Com base nesta constatação, a ação primeira do curador que carrega obras de arte “coladas” em seu

7 Paisagem de Gustav Klimt realizada em 1902-03. Oléo sobre tela. 100 x 100 cm.

8 Escultura de Alberto Giacometti realizada em 1960. Bronze. 180,5 x 27 x 97 cm. Fondation Giacometti, Paris.

9 Desenho de Mira Schendel realizado em 1964. Têmpera sobre papel. 48 x 65 cm.

10 Para maiores informações consultar: SANTANA, Elke Pereira Coelho. Área de risco. (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014; SANTANA, Elke Pereira Coelho. Delicadezas incisivas: ensaios materiais com pequenos objetos cotidianos. (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

peito seria movida por desejos e afetos; posteriormente, o “descolamento” e deslocamento do objeto artístico para outro “lugar” possibilitaria que raciocínios diversos adentrassem no pensamento curatorial e se somassem à natureza poética, afetiva e sensória desencadeada pelos contatos com as produções em arte.

Dessa forma, neste jogo entre proximidade e distanciamento, entre subjetividade e objetividade, entre dentro e fora, entre inefável e dizível, desejo, em termos curatoriais, transformar os afetos em afectos e a percepção em percepto. Para Deleuze e Guatarri,

[...] os perceptos não mais são percepções, são independentes dos estados daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer ser vivo”<sup>11</sup>.

Assim, há o desejo de “deslocar” a obra do peito para que ela nos exceda, para que o curador não tenha uma percepção unívoca como origem ou finalidade de suas práticas; “desgrudar” a obra do peito para melhor visualizá-la, entendê-la por meio de múltiplas perspectivas, fazer com que ela não seja extensão, unicamente, dos desejos do curador e, conseqüentemente, permitir que se estabeleça, por meio de uma exposição de arte, a “mediação entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo”<sup>12</sup>.

### **DESEJO N. 03: NÃO DEIXAR DE SER ARTISTA**

Não quero deixar de ser artista. Mesmo sem saber se de fato sou artista, não quero deixar de fazer coisas que me caracterizem enquanto artista. Quero continuar, através de atos perceptivos simples, duvidando da existência das coisas, para, diametralmente, acessar camadas densas e sensíveis dessas mesmas coisas; quero prosseguir a busca por perceber e instaurar existências com sensações dúbias – rígida e maleável, áspera e macia, opaca e transparente, incisiva e obtusa. Quero produzir objetos que versem sobre assuntos especialmente ordinários e sobre outros que ainda não habitam o meu pensamento. Anseio não apenas por me apropriar material e simbolicamente dos objetos do mundo, mas, ao mesmo tempo, conjecturar a existência de novos arranjos materiais/poéticos.

Quero ser professora de arte e, ainda assim, continuar com os pensamentos e práticas que acabei de citar. Quero que a obra de Anita Malfatti, por exemplo, quando abordada em aula, me ajude a reflexionar esses assuntos (objeto, cotidiano, ordinário, poético) e me mostre, por meio de distanciamentos temporais e estéticos, o valor daquilo que percebo, penso e produzo atualmente; e que os meus alunos também possam gerar aproximações entre aquilo que abordamos nas aulas e as suas práticas, processos e investigações em arte. Até quando estiver em casa, arrumando o quarto, buscando estratégias para manter esse ambiente minimamente limpo e organizado,

11 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é filosofia?. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 193-194.

12 FERREIRA, Glória. Escolhas e experiências. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 183.



não quero deixar de ser artista. Mesmo na busca pelas especificidades que constituem o ofício do curador, mesmo “descolando” a obra do peito, mesmo tratando de questões técnicas e burocráticas para que uma exposição de arte aconteça, não quero deixar de ser artista. Assim, orientada por esse desejo de ser, indubitavelmente, artista, talvez faça mais sentido buscar pontes de proximidade/ entendimento com a prática do artista-curador do que propriamente com a do curador.

Segundo Ricardo Basbaum, algo que caracterizaria o trabalho do artista-curador é “a energia ‘afetiva’ e ‘sensorial’”<sup>13</sup> que este, justamente por desenvolver práticas artísticas alimentadas por esse tipo de excitação, poderia empregar ao realizar curadorias. Ainda sobre os papéis desempenhados pelo artista-curador, a pesquisadora Daniela Mattos, em relato produzido a partir de mesa de discussão durante o I Encontro Internacional de Curadoria<sup>14</sup>, diz que:

[...] alguns artistas preferem não provocar uma interseção ou mistura maior entre os lugares do artista e do curador, ainda que se apropriem dos procedimentos referentes a este campo de ação ou atuem como curadores; já outros percebem que num deslocamento com fluidez entre as duas funções (artista-curador/curador-artista), possa existir uma interlocução mais fluente, gerando novos questionamentos e possibilidades de redefinição destes papéis<sup>15</sup>.

Com base nas observações de Basbaum e Mattos, destaco o importante papel desempenhado pelos artistas-curadores, já que esses sujeitos pesquisam, reflexionam e tencionam as especificidades de cada área (prática artística | curadoria) ao mesmo tempo em que as colocam em contato, repensando seus limites por meio de provocações poéticas e críticas.

Sendo artista e me arriscando, nos últimos anos, em experiências curatoriais a partir do meu trabalho e também de outros (poucos) artistas, penso ser importante tecer apontamentos sobre algumas justaposições, intersecções e afastamentos percebidos entre a minha prática artística e aquela ensaiada em exercícios curatoriais, sabendo, de antemão, que os pensamentos que permeiam esse assunto ainda estão em processo de decantação em minha trajetória e, conseqüentemente, nas ideias que tento compartilhar aqui.

A priori, entendo que, em Cartografias cotidianas e em Não é banal, a prática curatorial não se comportou como uma extensão da minha prática artística, embora houvesse nessas exposições procedimentos, visualidades e conceitos que poderiam ser facilmente aproximados dos objetos que produzo. Reconheço, por outro lado, que os objetos artísticos expostos nessas curadorias, mesmo sendo produzidos por artistas diversos em momentos distintos, quando articulados pelo pensamento e gesto do curador, assumiram o estado de devir, ou seja, quando imersos em projetos curatoriais buscaram constituir redes de significação com agentes não previstos, ou

13 BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (Org.). Políticas institucionais, práticas curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Também disponível em [https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista\\_etc.pdf](https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf). Acesso em 13 de outubro de 2015.

14 O Iº Encontro Internacional de Curadoria foi idealizado pelo Fórum Permanente e aconteceu entre os dias 17 e 18 de setembro de 2010 no Centro Cultural São Paulo, em parceria com o Goethe Institut, o British Council, o Centro Cultural da Espanha em São Paulo, o Ministério da Cultura, a Documenta 13, o Royal College of Art de Londres, o De Appel de Amsterdam, a Pinacoteca do Estado e a Escola de Comunicações e Artes da USP.

15 MATTOS, Daniela. A movência resiliente do artista como curador. Disponível em [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/encontros/international-curatorial-encounter/relatos1/amovencia-resiliente-do-artista-como-curador](http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/international-curatorial-encounter/relatos1/amovencia-resiliente-do-artista-como-curador). Acesso em 13 de outubro de 2015.

determinados, pelo artista, como o título e as demais obras da exposição, o posicionamento físico/ conceitual no espaço, os discursos que geram intermédios entre a obra e o público etc.

Apesar da experiência incipiente neste campo, também percebo que não me utilizo diretamente de estratégias curatoriais recorrentes – como a utilização de abordagens histórico-críticas ou a constituição de discursos enquanto balizas de trabalho – para a constituição de minhas proposições poéticas, mas, ao mesmo tempo, entendo que o exercício curatorial se configura como uma experiência que fornece entendimentos críticos sobre a prática artística – minha e a de outros artistas. Assim, constato, por meio de argumentos e contra-argumentos que mais explicitam derivas entre as áreas de exercício do artista e do curador do que delimitam campos específicos de atuação, que há uma relação entre uma prática e outra; e o que posso dizer, por enquanto, é que a natureza dessa relação se efetiva por meio de contaminações mútuas – o que aprendo/ apreendo em uma instância utilizo na outra e vice-versa.

Se a curadoria no Brasil, segundo Alexandre Dias Ramos, “foi tomando forma com a reprodução e reflexão de um conjunto enorme de experiências práticas<sup>16</sup>, então, o entendimento que tenho sobre curadoria e suas relações com a produção em arte, para se efetivar, também necessitará, irremediavelmente, de algumas reproduções e muitas outras experiências práticas. Assim como a pesquisadora/curadora Cristiana Tejo<sup>17</sup>, entendo que a formação do curador – e do artista-curador – se estabelece a longo prazo e por meio de experiências contínuas, como se cada exposição, cada obra, cada diálogo com artista, cada intercâmbio de ideias com pesquisadores fosse um elemento marcante na constituição desse profissional que está, irremediavelmente, em estado de devir, em constante processo formativo.

Em tempos em que a figura do curador se tornou um modismo<sup>18</sup>, é arriscado afirmar que exercícios que envolvem a prática curatorial também se estabelecem cotidianamente; mesmo assim, algumas questões me inquietam: será que a escolha de textos, autores e artistas, durante a minha atuação docente<sup>19</sup>, se configura como curadoria que, por sua vez, gera um tipo específico de discurso/ entendimento sobre determinado período histórico? A forma com que os objetos estão dispostos no meu apartamento pode ser entendido como um exercício expográfico? Os diálogos que estabeleço com aqueles que veem o meu trabalho em arte é uma instância educativa? Mesmo sem respostas imediatas para essas questões, penso que a singularidade das práticas cotidianas citadas – calcadas na experiência, no contato direto com os objetos, com o outro e/ ou com o espaço –, se comunicam com o trabalho do curador e me auxiliam a pensar na formação desse sujeito.

---

16 RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Apresentação. In: Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 09.

17 Ideia explicitada e discutida por meio do texto Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 149-168.

18 “[...] a figura do curador se disseminou de tal forma que atualmente qualquer evento cultural, seja um festival de teatro, dança ou cinema, tem à sua frente um curador, mesmo em regiões remotas”. TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 149.

19 Docente responsável pela disciplina de História e Teorias da Arte Modernista Brasileira, Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina, 2011-2016.

## DESEJO N. 04: ORDEM MALEÁVEL

Tenho alguns livros - muito mais que a maior parte das pessoas que não elegeram a pesquisa enquanto ofício e muito menos que a maior parte dos pesquisadores que conheço. Disponho-os na estante seguindo uma ordem que hoje se vincula ao tamanho, pois percebi que, quando procuro um desses exemplares, vem à minha memória a dimensão e proporção desses objetos. A lógica que condiciona esta ordenação já esteve vinculada a outras naturezas. Em um passado não muito distante, os livros eram organizados de acordo com a cor de sua lombas e, conseqüentemente, a visualidade da estante era notadamente cromática - lombas azuis e verdes acima, vermelhas, laranjas e rosas abaixo, cinzas, brancas e negras em regiões intermediárias. Já houve também, em relação aos livros, um tipo de ordenação mais elementar - mas não menos interessante - regida por assuntos: literatura brasileira, literatura estrangeira, prediletos da literatura, mulheres escritoras, arte brasileira, desenho, estudos monográficos sobre artistas brasileiros e internacionais, Mira Schendel, literatura infantil/ilustração etc. Assim, de acordo com Clarice Lispector, acredito que "ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo"<sup>20</sup>.

Ordenar – os livros ou outros objetos, as informações, os conceitos, as ações, as obras de arte - pressupõe operações que são capazes de gerar aproximações afetivas e, ao mesmo tempo, distanciamento analítico. No processo de ordenar, o "objeto" é testado, experimentado de maneiras diversas por meio de olhares e estudos comparativos. Ordenar pressupõe manipular o "objeto" em busca de um espaço/tempo físico e conceitual, e nesta manipulação, ele está sujeito a ser vinculado a muitos tipos de sentidos (ainda que provisórios), tendo, assim, a chance de instaurar narrativas peculiares. Acredito que a forma com que as "coisas" estão organizadas conta algo sobre elas próprias e sobre as demais, ao mesmo tempo em que constrói um discurso.

Conjuntamente às ideias explicitadas acima, há a compreensão, no que diz respeito ao campo de atuação do curador, que os sistemas ordenadores estabelecidos a priori são importantes, mas não determinantes: a ordem não é a responsável pelos contatos estabelecidos com a obra de arte, não garante a integridade física dos objetos, não viabiliza verbas de custeio, não assegura raciocínios interessantes, não pressupõe sensibilidade poética, não delibera revisões histórico-críticas, entre tantas outras etapas que permeiam o ofício curatorial antes, durante e depois de uma exposição de arte. No entanto, sem ela atravessando todas essas instâncias, burocráticas ou não, os desejos curatoriais correm riscos de não se efetivarem. Assim, poderia dizer que a ordem não é a "coisa" em si, mas, como um elemento estruturante, ela se torna uma engrenagem necessária para que a "coisa" funcione. Então, se a ordenação é algo relevante, maior ainda é a particularização de sua natureza quando atrelada aos desejos curatoriais.

A pesquisadora Maria Esther Maciel, ao abordar a produção de Arthur Bispo do Rosário - que estabeleceu um dos mais absurdos e, por isso mesmo, interessantes sistemas de ordenação - diz que seus trabalhos "evidenciam uma lógica peculiar que rompe com a obviedade das disposições pretensamente regulares ou reguladoras, aliando-se a uma espécie de investimento do artista no gesto de selecionar e apro-

---

20 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 34.

ximar os objetos anônimos que coleciona<sup>21</sup>. Estaria aí, em Bispo do Rosário, um princípio de ordem provocador, e, por isso, interessante aos processos curatoriais? Bispo explicita em sua produção um pensamento que se apropria de sistemas taxonômicos correntes ao mesmo tempo que os desestabiliza. O artista expõe, no bojo de suas acumulações, a natureza iminentemente precária dos sistemas responsáveis por instituir a ordem: por mais que se organize, sempre haverá algo para ser organizado; por mais que se classifique, sempre haverá algo que fuja das categorias conhecidas/instituídas, que, por sua vez, nos obriga a inaugurar outra tipologia que provoque ou desestabilize aquilo que já estava estratificado.

Com a produção de Bispo do Rosário fui capaz de entender que há sistemas de ordenação que são atravessados por algo que não é da natureza da objetividade, da completude ou da regulamentação, e sim da criação. Nesse sentido, identifico, cotidianamente, pelo menos dois modos de exercitar a ordenação: por meio de ações rígidas e outro dotado de gestos maleáveis. As primeiras são duras, imóveis e desencadeadas, na maior parte dos casos, por pensamentos unívocos. Nesse tipo de ordem, a estaticidade, a certeza e a perenidade são qualidades almeçadas. Já as maleáveis se aproximam do pensamento ensaísta, entendem o caráter provisório dos arranjos no mundo e, por isso, estão sempre em busca de novas conjecturas - são de natureza inventiva, inquieta e impermanente. A meu ver, a "ordem maleável" é constituída, justamente, quando os sistemas ordenadores são contaminados pelo caos; sem esta afetação, a ordenação cria situações encharcadas de previsibilidade, capazes, inclusive, de negar o caráter claudicante inerente a todo sistema ordenativo.

Esse estado potencialmente ambíguo - que transita entre a ordem e a desordem - também se faz presente na Biblioteca de Babel<sup>22</sup> de Jorge Luis Borges. Poderíamos vislumbrar na biblioteca descrita pelo autor um sistema de ordenação que se constrói à medida que se desestabiliza? Há uma espécie de "ordem maleável" nesta tão concreta quanto visionária coleção de livros? Nas palavras do autor, "a biblioteca é interminável", possui um "número indefinido e quiçá infinito de galerias", "a distribuição das galerias é invariável", há "a natureza informe e caótica de todos os livros", ao mesmo tempo em que estes são regidos por uma invariável ordenação no interior de suas páginas e na forma como são dispostos no espaço - "os mesmo volumes se repetem na mesma desordem (que reiterada, seria uma ordem: a Ordem)". Neste conto, a multiplicidade de ordenações descritas - que corroboram a ideia de que o caos é um tipo particular de ordem - são tão indetermináveis quanto a quantidade de livros que compõem essa biblioteca.

Assim como nos inventários de Bispo do Rosário e na Biblioteca de Babel de Borges, desejo que a curadoria seja capaz de, por meio de ordenações peculiares, criar algo finito materialmente, embora traga em si a possibilidade de se estender, em termos poéticos, infinitamente. Desejo ainda que as "ordenações maleáveis" estejam presentes em meus projetos curatoriais, acolhendo os raciocínios poéticos, provocando os pensamentos críticos e também reestruturando as operações técnicas/burocráticas, já que esse tipo de pensamento operacional é capaz de criar "critérios

21 MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. In: A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 18.

22 BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: Ficções. São Paulo: Circulo do Livro, 1975. p. 79-89.

insólitos de organização, parodiando a lógica burocrática das instituições e valendo-se matematicamente de estatísticas absurdas”<sup>23</sup>.

### DESEJO N. 05: PARTILHAR

O escritor Bartolomeu Campos de Queirós, ao falar sobre a potência sensível de algumas experiências humanas, diz que “a beleza é tudo aquilo que você não dá conta de ver sozinho”<sup>24</sup>. No contexto desta fala, o ato de partilhar nasce da incapacidade do sujeito, isoladamente, conter (abarcar/ barrar) aquilo que há de valioso no mundo. Para o filósofo francês Jacques Rancière:

[...] partilha significa duas coisas: a participação em conjunto e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”<sup>25</sup>.

Tanto para Queirós quanto para Rancière, o compartilhamento de uma beleza – no sentido mais imediato e primitivo com que esse termo possa ser entendido – não pressupõe a preservação do dado partilhado ou o seu cerceamento a fim de que continue em um campo em que seja entendido como belo. Partilhar, no contexto proposto, não envolve certezas ou transmissões mediúnicas de ideologias, conceitos e/ou sensações. Partilhar pressupõe fluxo, processo e engrenagem ao colocar o objeto partilhado em movimento, em estado de devir conceitual. Tudo isso, em uma exposição de arte, é acionado por meio da interação com o outro, por meio das percepções que espiam, admiram e desconfiam do objeto artístico tanto quanto do sistema que cria estratégias para gerar instâncias de visibilidade que o validem.

Ao partilhar algo, apesar do esforço em dar continuidade a um determinado desejo, algo sempre permanece inaudito. Partilhar também pressupõe um estado de vulnerabilidade do propositor, já que o ato dá margem a questionamentos acerca do objeto partilhado ou, ainda, há a possibilidade de o objeto de partilha ser, simplesmente, ignorado - não constrói uma situação de diálogo. Então, constato que o ato de partilhar também pressupõe riscos.

Depois de apresentar tantos desejos em um campo que ainda será explorado/ experienciado de forma efetiva por mim, coloco a seguinte questão: como fazer com que uma exposição de arte seja um momento de partilha? Como fazer com que a partilha, por sua vez, possa ser instaurada por meio de diálogos? - como se o curador fosse um prosador que busca atçar conversas entre ele e as obras, entre as obras e os espectadores, em busca da construção de uma teia a partir dos diversos discursos gerados por todos os agentes que compõem esta situação que nomeamos, contemporaneamente, de exposição de arte.

Assim, desejo, em termos curatoriais, que as exposições de arte sejam enten-

23 MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. In: A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 15.

24 QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Vídeo integrante do Projeto Aspectos da Literatura Infantil e Juvenil. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1-z-8031\\_qc](https://www.youtube.com/watch?v=1-z-8031_qc). Acesso em 2 de dezembro de 2015.

25 RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. São Paulo: Ed. 34, 1995. p. 7.

didadas enquanto situações de diálogos, de múltiplos diálogos, com vozes diversas e plurais, com gritos, sussurros e assobios, com silêncios pausas e ruídos; que cada obra tenha uma voz em diferentes situações e que cada sujeito interpenetre a obra da maneira que achar necessário; que as vozes – das obras, dos artistas, dos espectadores, do curador e da instituição - se cruzem, se misturem e inebriem os sujeitos; que as falas em eco atravessem “mares” em buscas de situações inclusivas; que as conversas, brigas e discursos gerados com e a partir de um objeto sejam úteis, úteis nas necessidades inúteis e íntimas que constituem o cotidiano de cada um; que os micro-desejos de cada um de nós encontrem portos seguros e inseguros nas obras em exposição e que os naufrágios de ideias e conceitos sejam bem-vindos.

Se alguma dessas formas de diálogo/contato com a obra de arte acontecer, eu terei alcançado um desejo curatorial essencial: partilhar aquilo que um dia eu vi na obra e, por isso, a “colei” e a “descolei” de meu peito; por isso, busquei uma “ordem maleável” e, a partir dela, tentei construir discursos, desencadeei cuidados expográficos e coloquei em contato simbiótico as práticas artísticas e as curatoriais.

## REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (Org.). Políticas institucionais, práticas curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: Obras escolhidas II - Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: Ficções. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANZIGER, Leila. Diários Públicos: Jornais e esquecimento. Revista Z Cultural. Ano IV – número 1. Dez. 2007/ Março 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é filosofia?. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FERREIRA, Glória. Escolhas e experiências. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.

GENET, Jean. O ateliê de Giacometti. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre ensaiar e ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Educação & Realidade. Porto Alegre. Faculdade de Educação da UFRGS. V. 01, n. 01, p. 27-43, fev. 1976.

LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. In: A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MATTOS, Daniela. A movência resiliente do artista como curador. Disponível em [http://www.forum permanente.org/event\\_pres/encontros/international-curatorial-encounter/relatos-1/a-movenciaresiliente-do-artista-como-curador](http://www.forum permanente.org/event_pres/encontros/international-curatorial-encounter/relatos-1/a-movenciaresiliente-do-artista-como-curador). Acesso em

13 de outubro de 2015.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Jorge Macchi: exposição monográfica. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Vídeo integrante do Projeto Aspectos da Literatura Infantil e Juvenil. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1-z--8O31\\_qc](https://www.youtube.com/watch?v=1-z--8O31_qc). Acesso em 2 de dezembro de 2015.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Apresentação. In: Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. São Paulo: Ed. 34, 1995.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.