

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

Eliane Carvalho Moura

**O ARTISTA CURADOR:
CONCEITOS, PRECURSORES E ATUAÇÃO NA CENA ARTÍSTICA
PARAENSE.**

Belém
2012

ELIANE CARVALHO MOURA

**O ARTISTA CURADOR:
CONCEITOS, PRECURSORES E ATUAÇÃO NA CENA ARTÍSTICA
PARAENSE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy.

Belém
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do Instituto de Ciências da Arte, Belém – PA

Moura, Eliane Carvalho.

O Artista-Curador: conceitos, precursores e atuação na cena paraense /
Eliane Carvalho Moura; Orientador Prof^o. Dr^o. Orlando Franco Maneschy.
Belém, 2012.

130 f.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade
Federal do Pará, Belém, 2012.

1. Arte Contemporânea 2. Curadoria - Arte 3. Arte - Exposições 4.
Produtores Culturais – Curador e Artista -Curador 5.Orlando Franco
Maneschy I. Título.

CDD. 22. Ed.709.04



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dois (02) dias do mês de março do ano de dois mil e doze (2012), às catorze(14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor Orlando Franco Maneschy ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Eliane Carvalho Moura**, intitulada: **O artista curador: conceitos, precursores e atuação na cena artística paraense**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Orlando Franco Maneschy, Wladilene de Sousa Lima, da Universidade Federal do Pará e Marisa de Oliveira Mokarzel, da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação, destacando a contribuição da mesma para as questões de Curadoria bem como por contribuir para a história da cidade constituindo documentos importantes. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa., 02 de Março de 2012.

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima

Profa. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel

Eliane Carvalho Moura

*Para Ana Flor e Ágatha Norah que me ensinaram a
ver a vida de outra perspectiva e enchem meus dias
de beijos, carinhos e dengos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a **DEUS**, que sempre esteve comigo, na sua infinita bondade, compreendeu os meus anseios e me deu a necessária coragem para seguir em frente e atingir os meus objetivos.

Ao professor Dr. **Orlando Maneschy**, que me auxiliou no direcionamento desta pesquisa, e de forma muito generosa compartilhou sua experiência como artista, curador e pesquisador em diálogos que ultrapassaram as fronteiras da academia e ampliaram meu entendimento e modo de olhar a produção artística contemporânea paraense.

Aos artistas-curadores e curadores, **Armando Queiroz**, **Marisa Mokarzel** e **João Cirilo** que atenderam minha solicitação e concederam as entrevistas que fazem parte deste trabalho e obrigada também pelas suas vidas de artistas, pensadores e articuladores, que contribuíram significativamente para o meu conhecimento acerca da arte paraense através do estudo das suas vivências.

Às professoras **Marisa Mokarzel** e **Wlad Lima**, que fizeram parte da minha banca e apontaram um novo rumo para a minha pesquisa no momento da qualificação, acolhendo de forma muito generosa os meus anseios e dificuldades.

Aos colegas do mestrado pelas discussões mantidas ao longo dessa jornada, em especial a **Daniely Meireles** pelo empréstimo de livros, pela paciência e dicas para a organização deste trabalho.

À minha mãe, **Daises**, que para mim é sinônimo de força, perseverança e inspiração, ela me mostrou que tudo é possível quando nos dedicamos; às minhas filhas **Rianne** e **Ana Flor** que me movem todos os dias a ser uma pessoa melhor; ao meu marido **César**, meu porto seguro que me guarda nos dias turbulentos; à minha netinha **Ágatha Norah**, pelos cheiros e sorrisos que me relaxaram e me deram forças para continuar; dedico também ao meu pai **Manoel (Duquinha)**, que mesmo distante, nunca esteve ausente do meu coração e à **Cida** que sem o seu apoio e presença diários tudo seria mais difícil.

Aos Voduns, Orishás e Encantados pelo *ashé*, força e luz.

Tenho certeza que todos torceram pelo meu sucesso e a todos vocês dedico essa conquista, com a mais profunda admiração, respeito e gratidão.

.

RESUMO

Neste trabalho apresentamos uma trajetória possível para a construção do artista-curador, figura atuante no campo da arte contemporânea e com ação peculiar na cena artística paraense. Para tanto, traçamos uma trajetória a partir das primeiras propostas daquilo que hoje concebemos como curadoria, desde os colecionadores de curiosidades até o surgimento dos primeiros Museus. A partir de entrevistas coletadas em fonte primária associadas à pesquisa bibliográfica produzimos documentos vivos da História da Arte Paraense, nos quais delineamos fatos históricos da cena regional, identificando as ações de montagem de exposições e personagens que se destacaram na cena artística do contexto do século XIX aos dias atuais. Na cena contemporânea destacamos as ações empreendidas por curadores nacionais e regionais, que revelaram o fazer do artista-curador como uma das classificações possíveis para o campo artístico contemporâneo de Belém do Pará, onde o fazer do artista e o fazer curatorial se intensificam e se completam no pensamento e no fazer do personagem-foco: o artista que produz e cura.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Curadoria, Artista-Curador.

ABSTRACT

In this paper we show a possible trajectory for the artist-curator construction, a lively figure in the field of contemporary arts and with a great action within the *paraense* art scene. Therefore, we build a trajectory from the first proposal about what we consider as curatorship, since the curiosities collectors until the first museum appearance. After some primary source interviews, associated to literary research we produced living documents from The *Paraense* Art History, in which we outlined historical facts from the regional scene identifying the process of exhibitions constructing; and some characters who have excelled in the art scene in the context of the nineteenth century to the present day. In the contemporary scene we highlight the actions undertaken by national and regional curators, who revealed to the artist-curator as one of the possible classifications for the contemporary art field of *Belém do Pará*, where the artist's job and the curator's job both intensify and self complement in thinking and making of the target-character: the artist who creates and care.

KEYWORDS: Contemporary Art; Curatorship; Artist-Curator.

LISTA DE FIGURAS

Capa:	Fotografia de Ilton Ribeiro, Eliane Moura e João Cirilo com a obra <i>Silêncio</i> , 2010, 15x20cm, de Ilton Ribeiro (obra do acervo de João Cirilo) por ocasião da montagem da exposição <i>Entrecorpos</i> (Galeria Theodoro Braga, 2010)	
Imagem1:	<i>Gabinete de curiosidades, Anônimo, Ritratto Museo Ferrante Imperato, Dell' historia Naturale Nápoles, 1599.....</i>	p.24
Imagem2:	<i>Chamber of Art and Curiosities</i> , de Frans II Francken, óleo s/ madeira, 74x78cm, 1636	p. 25
Imagem3:	<i>Archduke Leopold Wilhelm in his Picture Gallery in Brussels</i> . David Teniers	p. 26
Imagem4:	<i>Exposição de Arte Francesa</i> , Pinacoteca do Estado, 1913, Acervo da Cia. Da Memória	p. 31
Imagem5:	<i>Salon des Independents</i> , seção norte-americana, 1924, Grand Palais Paris	p. 31
Imagem6:	<i>The Doge on the Bucentaur at San Niccolo Del Lido</i> . 1766-70. Óleo s/ tela 67x100cm. Francesco Guardi, Musée du Louvre.....	p. 35
Imagem7:	<i>Olímpia</i> , 1863. Edouard Manet (1832-1883), Óleo sobre tela, 130 x 190 Paris, Musée d'Orsay.....	p.39
Imagem8:	<i>O Homem Amarelo</i> , óleo s/ tela (61x51) Anita Malfatti, 1915-1817. Col. Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, SP.....	p. 40
Imagem9:	Detalhe da exposição <i>International Exhibition of Surrealism</i> , 1938	p. 43
Imagem 10:	<i>Primeiros Documentos do Surrealismo</i> , 1942	p. 43
Imagem 11:	Lawrence Weiner durante sua ação no Kunsthalle, Berna, 1969	p. 47
Imagem 12:	Vista geral da exposição <i>Quando as atitudes se tornam forma</i> , Kunsthalle, Berna, 1969	p. 48
Imagem 13:	Michael Heizer, <i>Berne Depression</i> , Kunsthalle, Berna, 1969. Revista <i>Arte & Ensaios</i> , nr.13, 2006	p. 49

Imagem 14: Jovem Arte Contemporânea, aspectos da exposição, 1972, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Foto: Gerson Zanini	p. 51
Imagem 15: Jovem Arte Contemporânea, aspectos da exposição, 1972, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Foto: Gerson Zanini	p. 52
Imagem 16: Página do e-flux onde ocorreu a exposição <i>Do It</i> , 2002	p. 56
Imagem 17: Interior da Livraria Universal, 1908, em cartão postal de 1909. Acervo: Coleção particular de Habib Fraiha Neto	p.61
Imagem 18: Theodoro Braga, <i>Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará</i> , 1908. Óleo s/ tela, 226 x 504 cm	p. 64
Imagem 19: Ruy Meira em exposição individual em 1956, na foto: Benedicto Mello, Ruy Meira e Leônidas Monte. Acervo de Ruy Meira	p.67
Imagem 20: José de Moraes Rêgo, <i>Composição</i> , 1959. Óleo s/ tela, 47 x 96cm	p.67
Imagem 21: Exposição de Raymundo Nogueira na ebe GALERIA, 1960. Arquivo de Ruy Meira	p. 69
Imagem 22: Galeria Ângelus no Theatro da Paz, 1972. Acervo de Ruy Meira	p. 69
Imagem 23: I Salão de Belas Artes da Universidade, 1963. Na foto Celma Meira, Maria Angélica Meira e Ruy Meira	p. 70
Imagem 24: I Cultural do Pará. Praça da República, Belém-PA, 1968	p. 72
Imagem 25: Sarubbi e os <i>Xumucuis</i> , XI Bienal Internacional de São Paulo, 1971. Acervo: Marina Marcondes Machado e Jonas Sarubbi	p. 75
Imagem 26: Armando Queiroz, intervenção no Mercado de Carne	p. 79
Imagem 27: Intervenção no Mercado de Carne, Rodrigo Braga, Arte Pará, Belém, 2006	p. 82
Imagem 28: Intervenção no Mercado de Peixe, Miguel Chikaoka, Belém, 2006	p. 82
Imagem 29: Intervenção no Mercado do Ver-o-Peso, Nato, Belém, 2006. Arte Pará, 2006	p. 82

Imagem 30: Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues, intervenção urbana. 26º Arte Pará, 2007	p. 83
Imagem 31: Armando Queiroz, <i>Tempo Cabano</i> , Site specific /obra em local específico. Belém, 2009	p. 97
Imagem 32: Instalação de Orlando Maneschky, <i>Caixa de Pandora</i> , Galeria Theodoro Braga, Belém, 1993	p. 100
Imagem 33: Orlando Maneschky, <i>Babeth</i> , 1990	p.101
Imagem 34: Convite do Projeto Correspondências, Casa das Onze Janelas, Belém: 2008	p. 102
Imagem 35: <i>Encruzilhadas</i> . Galeria Fidanza. Belém: 2007	p. 104
Imagem 36: <i>Encruzilhadas</i> . Galeria Fidanza. Belém: 2007	p. 104
Imagem 37: <i>Contra-Pensamento Selvagem</i> . Itaú Cultural, São Paulo: 2011	p. 106
Imagem 38: <i>Contra-Pensamento Selvagem</i> . Itaú Cultural, São Paulo: 2011	p. 106
Imagem 39: Armando Queiroz, <i>Jesus/Tomada</i> . Objeto, 1997	p. 107
Imagem 40: Armando Queiroz, <i>Midas</i> , vídeo em loop, 9'59", 2009.	p. 108

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo 1 - Curadoria: um olhar através

1.1 - Notas iniciais sobre curadoria	P. 21
Nota Nº 1 – Os Gabinetes de Curiosidades.....	P. 23
Nota Nº 2 – Os Museus de Arte.....	P. 28
Nota Nº 3 - Um olhar sobre as trajetórias possíveis da origem do curador.....	P. 32
a) O mecenas	P. 33
b) O crítico de arte	P. 37
c) Os organizadores de exposição	P. 41
1.2– Curadores Contemporâneos: diálogo de três tempos.....	P. 45
Tempo 1 – Harald Szeemann: proposições independentes	P. 45
Tempo 2 – Walter Zanini: pioneirismo brasileiro	P. 50
Tempo 3 – Hans Ulrich Obrist: da prática à teoria	P. 54

Capítulo 2– Olhares para a Amazônia: a curadoria em Belém do Pará

2.1 - Algumas anotações sobre ações artísticas em Belém	P. 60
Nota Nº 1: O final do século XIX	P.60
Nota Nº 2: O início do século XX	P. 63
Nota Nº 3: 1940 a 1950	P. 65
Nota Nº 4: Outros caminhos, novas possibilidades: eventos de 1950 e 1960	P. 65
Nota Nº 5: Apontamentos de uma trajetória - anos 1970	P. 72

2.2– Paulo Herkenhoff: sentidos e conexões com a arte	
Paraense	P. 76
2.2.1 Considerações sobre curadoria	P. 84
 Capítulo 3 - O Artista-curador	
3.1 – Notas acerca do artista.....	P. 89
3.2 – Notas acerca do curador	P. 91
3.3 – O Artista-curador: propostas além da criação	
estético-conceitual	P. 98
3.3.1 – Orlando Maneschy: constituição de territórios ao Outro.	P.99
3.3.2 – Armando Queiroz: politização do signo visual	P. 107
3.3.3 – Diálogos confrontados	P. 111
a) Entrevista com Armando Queiroz	P. 111
b) Entrevista com Orlando Maneschy	P. 114
 Considerações Finais.....	P. 118
Referencias bibliográficas.....	P. 123
 ANEXOS	



INTRODUÇÃO

Pensar sobre as questões de curadoria¹ e das atividades do curador, em Belém do Pará, num primeiro momento nos parece tarefa complexa, pois além de ser um conceito ainda novo na longa História da Arte, os registros dos eventos na Amazônia são poucos e dados importantes foram perdidos ao longo do tempo para que se pudesse traçar um panorama coeso das propostas de exposições executadas ao longo da História da Arte local.

Nossa trajetória nos estudos sobre curadoria iniciou em 2006, quando freqüentávamos o curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, da Universidade Federal do Pará e na ocasião fomos bolsistas da Pró-Reitoria de Extensão – PROEX/UFPA, no Projeto *Processos Artísticos e Curatoriais Contemporâneos*, que tinha como propositor o Prof. Dr. Orlando Maneschy. Este encontro com novos conceitos e com o projeto operou mudanças significativas em nosso modo de pensar a arte.

As discussões realizadas dentro do projeto, acerca da produção dos alunos do curso de Educação Artística, fomentaram novas questões com base conceitual mais encorpada e resultaram na Curadoria da exposição *Desenho Revisado* (2007) e na mostra *Encruzilhadas* (2007). Os dados coletados durante o Projeto *Processos Artísticos e Curatoriais Contemporâneos* estão disponíveis na monografia *Curadoria: Formulações Possíveis*, apresentada àquela instituição na forma de Trabalho de Conclusão de Curso, defendido no final do ano de 2007.

A produção dessa monografia possibilitou o acesso a pessoas que exerceram ou exerciam a função de curador no cenário local ou que de alguma forma se aproximaram das questões curatoriais em projetos expositivos outrora desenvolvidos. Desses encontros engendramos conceitos e formas de trabalho inerentes a cada curador. Percebemos, naquele momento, que as possibilidades de desenvolvimento das curadorias relacionavam-se diretamente com a forma que estes curadores se envolviam com as instituições e com os artistas. Desses processos observamos, em 2007, a presença de duas tendências: a do curador institucional e a do curador independente, ambos com atuação mais freqüente no cenário artístico paraense.

¹ As curadorias as quais nos referimos nesta pesquisa são as realizadas no campo das Artes Visuais.

Em Belém, percebemos que as ações de curadoria ainda não são práticas totalmente estabelecidas, observamos que os eventos realizados nas instituições, galerias ou museus, trazem um curador para eventos específicos – que podem ser uma exposição itinerante, uma retrospectiva ou um projeto independente – sem que o mesmo atue no dia-a-dia do local. Deste modo, as ausências das ações curatoriais são mais facilmente percebidas quando nos deparamos com os diversos locais de exposição existentes na cidade, recentemente catalogados no Guia de Museus e Galerias de Arte de Belém², onde percebemos que alguns destes espaços não utilizam as práticas curatoriais e não contam com o curador profissional em seu corpo de funcionários. Ocorre que, geralmente, o diretor do museu ou gestor das galerias toma a função de curador para si, acumulando funções que deveriam ser exercidas por diferentes profissionais.

Além disso, percebemos o trabalho de artistas locais na organização das exposições. Observamos que as mostras realizadas em Belém a partir do final do século XIX foram organizadas, em sua grande maioria, pelos próprios artistas. Esta prática se repetiu ao longo da nossa história da arte e possibilitou o trânsito desse artista nas diversas áreas que envolvem o trabalho curatorial, da tessitura do texto à expografia, dando-nos desta forma a possibilidade de reconhecê-lo como *artista-curador*.

Sendo assim, esta pesquisa defende a hipótese da existência de uma atitude precursora deste personagem – o *artista-curador* – na trajetória da curadoria em Belém do Pará. Tal termo remete-nos às análises já citadas por outros autores, como Basbaum (2006) e Rupp (2011), que defendem a atuação deste ator ao longo da história da curadoria.

Em vista disso, o presente trabalho tem como principal objetivo demonstrar como este fenômeno ocorre na cena artística contemporânea de Belém, demonstrando sua atuação no cenário local em paralelo ao seu trabalho artístico, visto que sua prática de curadoria está diretamente imbricada aos seus conceitos e

²Segundo a pesquisadora Ana Cristina Aguiar de Alencar são: 09 (nove) Museus Históricos, 07 (sete) Museus de História Natural ou Geral, 06 (seis) Museus de Arte, 04 (quatro) Museus de Ciências e Técnicas, 02 (dois) Museus de Ciências Sociais e Serviços Sociais e 01 (um) Museu Universitário. Há 15 (quinze) Galerias em Belém e região metropolitana, sem contar as salas de Exposição do Museu Histórico do Estado do Pará - MHEP (Sala Antônio Parreiras e Sala Manuel Pastana), as salas do Espaço Casa das Onze Janelas (Sala Gratuliano Bibas, Sala Ruy Meira, Sala Valdir Sarubbi e Laboratório das Artes) e Salas do Palácio Antônio Lemos (Sala Antonieta Santos Feio e Sala Theodoro Braga). Alencar, Ana Cristina Aguiar de. **Guia de Museus e Galerias de Arte de Belém**. Belém, Alves, 2010.

sua vivência artística.

Na intenção de aprofundar sobre os diversos “fazeres curatoriais” existentes na contemporaneidade, com ênfase na prática do *artista-curador*, priorizamos a coleta de dados em fonte primária, utilizando entrevistas, gravadas em áudio digital ou realizadas via correio eletrônico, produzindo desta forma documentos vivos do circuito curatorial ativo em Belém do Pará colocados, neste trabalho, em franco diálogo com a pesquisa bibliográfica realizada em livros, revistas, catálogos de exposição, artigos *online* e pesquisas acadêmicas. É importante registrar a dificuldade de acesso às publicações sobre o tema – no que diz respeito ao contexto regional.

Em vista disso o referencial teórico que utilizamos está fundamentado nas pesquisas de autores que têm a curadoria como objeto de trabalho (OGUIBE, 2004; OBRIST, 2009 e 2010; RUPP, 2010 e 2011; ZAGO, 2009; BARBUY, 2007) além de filósofos (CAUQUELIN, 2005; JANEIRA, 2005) e sociólogos (BOURDIEU, 1989 e 2001; HASKELL, 1997), que contribuem diretamente para as análises acerca da teoria da arte, das transformações nos métodos expositivos, do poder simbólico das obras de arte e dos personagens que protagonizaram a trajetória do que hoje entendemos como curadoria, como os mecenas, os críticos de arte e os organizadores de exposições.

No que tange a bibliografia regional, elegemos autores que se debruçam sobre a história da arte em Belém (FIGUEIREDO, 2001; MEIRA, 2008; SANTOS, 2011; SARGES, 2010; COELHO, 2007) e sobre a trajetória da curadoria na Amazônia (MOKARZEL, 2010; MANESCHY, 2008 e 2010; HERKENHOFF, 2005, 2006, 2011).

Paralelo a isso, utilizamos também a análise de catálogos de salões de arte e projetos de exposições dos curadores selecionados para esta pesquisa: Paulo Herkenhoff, Orlando Maneschy e Armando Queiroz. Nos diversos diálogos que mantivemos com estes curadores, observamos uma prática comum entre eles: o uso de um caderno de notas, onde os mesmos registram suas impressões sobre artistas, obras, eventos e se configuram como base de dados para suas consultas. Por isso, a formatação dos capítulos apresenta-se em forma de “notas” pontuando alguns caminhos históricos, internacional, nacional e regional, indicando uma trajetória possível para a fundamentação do papel do curador no decorrer da história.

O primeiro capítulo tratará das notas iniciais acerca da curadoria, apontando

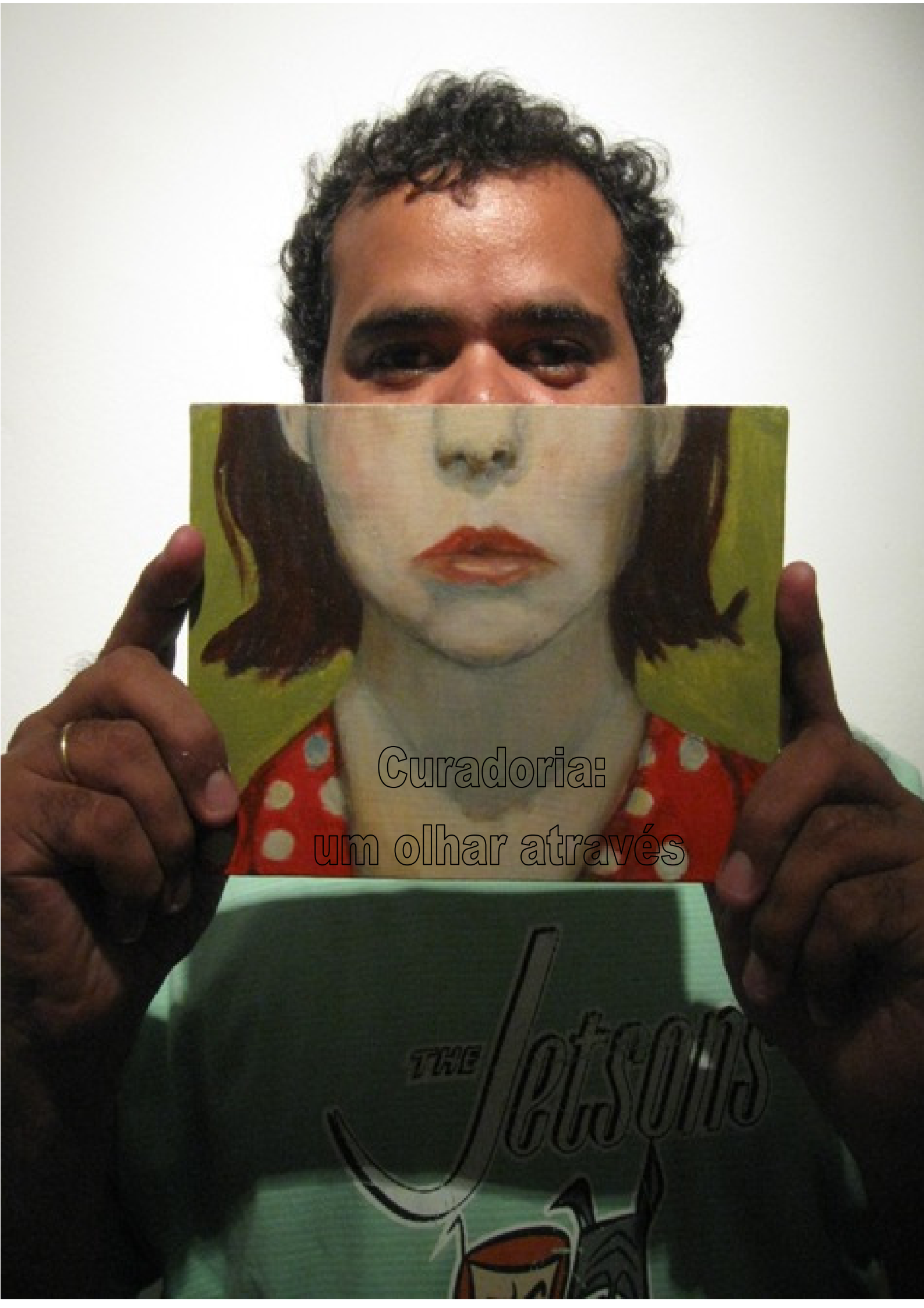
como marco histórico as primeiras formas de exposição dos Gabinetes de Curiosidades – prática da aristocracia europeia do século XV – que teve vários desdobramentos históricos e deu origem aos Museus de História Natural, que posteriormente viriam a abrigar em suas salas as coleções de obras de arte, mais tarde remanejadas para Museus de Arte. Além disso, o capítulo também apresenta as diversas formas de experimentação de montagens que foram executadas pelos primeiros colecionadores e organizadores de exposições, como também do início dos Museus de Arte e das primeiras práticas de montagem experimentadas na Europa e no Brasil. Ao final, damos atenção aos caminhos dos diversos personagens da história que, de certa forma, contribuíram para formação do curador contemporâneo. Neste sentido destacamos as atividades dos *mecenas*, dos críticos de arte e dos organizadores de exposições como indicadores dos primeiros atos que antecederam a curadoria e as relações firmadas entre estes agentes, os artistas e o público. Finalmente destacamos três curadores que, com proposições intrigantes de exposição de trabalhos artísticos, alargaram conceitos relacionados às exposições e, de certa forma, indicaram novas formas de contato entre obra de arte e público, são eles: Harald Szeemann, Walter Zanini e Hans Ulrich Obrist.

No segundo capítulo trataremos das mostras regionais e de como as exposições se desenvolveram ao longo da História da Arte Paraense, desde o final do século XIX, com a grande explosão artística e cultural vivida em Belém no período da *Belle Époque*, seguindo até as exposições contemporâneas. Buscamos identificar neste período a influência europeia nas formas de exposição e posteriormente a autonomia alcançada nas exposições regionais, sobre as quais propostas e conceitos se estabeleceram materializados nessas mostras artísticas exibidas desde o início do século XX, onde se percebe a construção da identidade artística paraense e o pioneirismo de alguns artistas como Leônidas Monte, que em 1940 atua como curador, organizando salões de arte da época. Destacamos também as ações desenvolvidas em Belém a partir da década de 1950, onde importantes eventos culturais ocorreram, incluindo várias exposições de arte e a atuação de artistas como Ruy Meira, com a abertura da *ebe* Galeria, e José de Moraes Rêgo que organizou a primeira exposição de arte abstrata de Belém. Encerramos o capítulo com as ações desenvolvidas por Paulo Herkenhoff, curador com atuação institucional no cenário local, que agrega a seu currículo as principais mudanças ocorridas no Salão Arte Pará, durante o período em que foi curador.

No terceiro capítulo apresentamos o *artista-curador* respaldado por autores como BASBAUM (2001), RUPP (2010), LEONZINE (2010) e OGUIBE (2004) e pelas entrevistas feitas com Marisa Mokarzel, Orlando Maneschy, Armando Queiroz e João Cirilo Neto, nas quais tratamos deste tema. As afirmações contidas neste tópico estão fundamentadas na prática vivenciada no diálogo entre as duas funções: o artista e o curador. Particularmente, os trabalhos de O. Maneschy e A. Queiroz serviram de base para melhor compreensão e comprovação de tal prática no cenário artístico local.

Optamos, neste trabalho, por uma trajetória não linear, onde os eventos apresentados nos capítulos não se dêem de forma cronológica, mas como estratégia para enfatizar o processo de construção das ações de curadoria e do curador no âmbito internacional e nacional, seguidos pelas ações na Amazônia e finalmente a ocorrência do *artista-curador* no cenário das artes de Belém do Pará. Acreditamos que esta forma de apresentação seja mais didática, de maneira a conduzir o leitor à construção de linhas paralelas de alguns fatos que foram determinantes para a definição do que entendemos hoje como curadoria, do papel do curador e as suas várias abordagens, com ênfase no *artista-curador*.

Após as considerações finais, nos anexos, apresentamos as entrevistas realizadas em 2012 transcritas na íntegra, além do debate [imaginado] com vários curadores acerca do tema Curadoria, que foi apresentado na monografia *Curadoria: formulações possíveis*, em 2007.



Curadoria:
um olhar através

O curador deve sempre antever as relações conceituais e visuais em uma exposição, as obras no espaço, pois no fundo um projeto curatorial é simultaneamente uma proclamação articulada de sentidos e uma revelação ao olhar de um discurso entre símbolos dispersos.

Paulo Herkenhoff [curador]

1.1 - Notas iniciais sobre curadoria

A curadoria é um daqueles fenômenos do campo da arte que não se consegue precisar exatamente qual o momento de seu surgimento. Passou por diversas fases e processos de ajustamento no decorrer do tempo e surge na História da Arte como um procedimento de grande importância na elaboração de exposições, festivais e mostras das diversas linguagens artísticas contemporâneas, dando a tais eventos um direcionamento conceitual que articula ideias e artistas, obras e as relações possíveis entre estas, além de proporcionar, ao público acesso, apreensão e, principalmente, provocar reflexões a respeito do que está sendo posto em museus, galerias e salões de arte e suas relações com o momento em que vivemos.

Hoje, entendemos curadoria como a concepção de um evento, de uma mostra com um ou vários artistas, que tenham um projeto expositivo proposto por um curador ou equipe de curadores. Este “ato” curatorial opera em diversos campos do conhecimento e assume várias características de acordo com as reflexões preliminares do curador ou equipe de curadores e seu aprofundamento a respeito do conjunto de obras que serão apresentadas, além das considerações que serão materializadas no projeto expositivo.

O processo de construção e materialização do pensamento dá-se de maneira diferenciada em cada curadoria, deste modo temos definições e conceitos alargados sobre o mesmo tema que variam de curador para curador. Segundo o crítico e curador Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF apud MOURA, 2007, p.40) “curadoria é um discurso simbólico com os símbolos do outro”. O conceito de Herkenhoff nos remete aos “esquemas de interpretação”, de Pierre Bourdieu, para decodificação das obras de arte, estando estas agrupadas em uma exposição e disponibilizadas ao público. Por sua vez, os autores Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003, p.71) defendem que “a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal, a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la”. Desta forma, entendemos que uma proposta curatorial deve ser guiada por um sentido estético que facilite a apreensão do público quando da identificação da obra de arte como bem simbólico. Ao discurso simbólico das curadorias desenvolvidas por Herkenhoff - neste momento nos detendo nas realizadas no Salão Arte Pará - são agregados elementos facilitadores, como as

ações educativas, que auxiliam o público na tarefa de desvendar os códigos empregados e que determinam a interpretação de uma obra ou conjunto de obras expostas.

A curadora Nessia Leonzini na apresentação do livro *Uma breve história da curadoria* (2010), diz da importância do fazer do curador no qual ele “tenta identificar as vertentes e comportamentos para enriquecer a compreensão da experiência estética” (LEONZINI in OBRIST, 2010, p.10). Percebemos, no discurso da curadora, que suas ações de curadoria são pautadas em conceitos filosóficos e estéticos, e materializadas através de diálogos com outras áreas de conhecimento, como História da Arte, Arquitetura e Design, assim como de iluminação e sonorização, para desta forma facilitar a percepção dos significados atribuídos às obras de arte, enquanto bens simbólicos, guiado por conceitos instituídos e reconhecidos no campo artístico.

Para Bourdieu (2001) o campo artístico se refere a um “sistema” ou “espaço” regido por hierarquias que determinam as regras para o acesso a este campo e determinam a disposição de seus atores, que lutam pela conquista do “capital cultural”. O capital cultural pode ser entendido como sendo também um bem simbólico que representa uma condição de classe, relacionada a poder e que se define por títulos acadêmicos associados ao conhecimento dos “códigos de deciframento estético” definidos pelo domínio do modo autêntico de abordar uma obra de arte.

Utilizando este viés, e neste momento amparados na pesquisa da filósofa Ana Luiza Janeira (2005), abordaremos alguns fatos que de alguma forma contribuíram para a construção das atividades curatoriais e que se desenharam no decorrer da História da Arte. Neste sentido as primeiras exposições estão relacionadas às coleções - de objetos, espécimes naturais, curiosidades de outras culturas e posteriormente objetos de arte, especialmente escultura e pintura - que foram agregadas por exploradores e colecionadores, a partir do século XVI, constituindo as salas e gabinetes de curiosidades. Nessa atividade de colecionar e agrupar objetos - característica peculiar do homem - em que se percebe que em primeira instância a necessidade de juntar coisas - uma prática muitas vezes relacionada ao gosto pessoal - era sinônimo de capital cultural (BOURDIEU, 2001) e poder econômico, seguido da vontade de exibir suas coleções para assim ganhar prestígio e agregar valores culturais a sua reputação.

Analizamos ações semelhantes nos curadores da atualidade, que a seu modo buscam obras em diversos acervos, juntando-as em grupos de acordo com seu senso estético ou conceitos concebidos para aquele recorte³ e, finalmente, expondo suas ideias e propostas em exposições artísticas. Desta forma, iniciamos este percurso pontuando alguns dos principais trajetos, nos quais destacamos os que coadunam com os caminhos percorridos na história da sociedade para a formação dos fundamentos da curadoria, do curador e finalmente do artista-curador, defendidos nesta pesquisa.

Nota Nº 1: Os Gabinetes de Curiosidades.

Muitas e diversas formas foram experimentadas ao longo do tempo na estratégia de exibição de objetos e obras de arte para o público. Do Gabinete das Curiosidades⁴ (img. 1) – surgidos na Europa renascentista do séc. XVI – às exposições de Arte Contemporânea percorreu-se um extenso caminho. No início deste trajeto destacamos a importância dos colecionadores, que se apresentam neste contexto como *peças-chaves* no trajeto inicial das curadorias e sobre os quais a professora Ana Luiza Janeira (2005) refere-se como “agentes de cultura personalizados por uma qualidade dominante – a curiosidade – e um patrimônio associado a determinados objetos – as curiosidades”(JANEIRA, 2005, p.28) neste sentido, os colecionadores investem parte de seu patrimônio na aquisição de bens culturais. Estas aquisições inserem este personagem no “mercado de bens simbólicos”, agregando prestígio “na lógica propriamente simbólica da distinção – em que existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente” (BOURDIEU, 1989, p.129.) Em função desse anseio de distinção e reconhecimento é que o colecionismo tornou-se prática de alguns membros da nobreza, que desprenderam grande esforço no agrupamento de objetos, surgindo assim as primeiras coleções de objetos naturais e curiosidades,

³Nesta pesquisa quando utilizamos a palavra “recorte” ela está relacionada ao campo artístico e se refere ao destaque de um determinado período que está sendo explorado na exposição. O “recorte” pode se referir tanto a uma escola artística, quanto a um grupo de artistas, ou mesmo sobre determinado momento da produção de um artista.

⁴Os “Gabinetes de Curiosidades”, também chamados de “Os quartos das Maravilhas” eram amplos salões destinados a abrigar as coleções de História Natural. Esses acervos pertenciam aos colecionadores, que eram, na maioria das vezes, membros da nobreza e os objetos eram oriundos das expedições do Novo Mundo. (PEREIRA, 2006, p.407)

seguidos posteriormente das coleções de arte e os primeiros esboços do que seriam as exposições.



Imagem 1: Gabinete de curiosidades, Anônimo, *Ritratto Museo Ferrante Imperato, Dell' historia Naturale Nápoles*, 1599

Fonte: *Thinking about Exhibition*, Greenberg et al, New York: Routledge, 1996 apud Rupp, 2010.

O modo de exposição desses objetos no séc. XVI obedeciam a critérios adotados por quem os possuía (RUPP, 2010, P.10.), catalogados em ordem de importância como forma de valorizar suas riquezas, além de dispostos de forma acumulativa, tomando totalmente as paredes e o teto -exemplo que seria seguido posteriormente pelos Salões franceses de arte.

Segundo Janeira (2005), o ato de guardar para depois exibir – as grandes descobertas: científicas e tecnológicas, diversos objetos, incluindo protótipos de máquinas, de veículos, entre outros – iniciaram as primeiras técnicas de exposição, com “requisitos meramente expositivos, mobilizados”. O avanço nas ciências expôs a necessidade de uma nova operacionalidade para as exposições e “isso impunha meios particulares de proximidade e que não pactuavam com objetos pendurados na parede e fora de mão” (JANEIRA, 2005, P.31). Desta forma, novas propostas de

organização de exposição foram experimentadas e os objetos passaram a ser organizados de uma nova maneira, sobre mesas e bancadas para que o público pudesse observar ao redor, manusear e estar mais próximo das descobertas e curiosidades.



Imagem2: *Chamber of Art and Curiosities*, de Frans II Francken, óleo s/ madeira, 74x78cm, 1636. Kunst Historisches Museum.

Fonte: <http://www.kaleeko.com/post/9666634710/chamber-of-arts>

Na abordagem de Janeira (2005), essa nova configuração epistemológica, consequência do deslocamento espacial, reúne condições para que surjam “o Gabinete de Historia Natural⁵, seguido do Museu de Historia Natural⁶” e o mesmo caminho é traçado pelo “Gabinete do Artista às vezes acompanhado de Gabinete de Curiosidades”, para que dessem posteriormente lugar às Galerias de Arte e aos Museus de Arte.

⁵Os gabinetes de historia natural eram montados a partir de coleções da fauna e flora coletadas nas expedições realizadas para exploração dos novos continentes.

⁶Os grandes Museus de Historia Natural surgiram a partir das coleções de gabinetes de historia natural e de curiosidades.

Observamos nas primeiras salas de exposição de pinturas (img. 3) que as obras eram dispostas de forma acumulativa, tomando totalmente a parede, ainda nos moldes dos Gabinetes de Curiosidades, com seus temas separados apenas pela moldura. Cada pintura era única e fechada na sua leitura sem sofrer interferência das obras vizinhas.



Imagem3: *Archduke Leopold Wilhelm in his Picture Gallery in Brussels*. David Teniers. Óleo s/ tela, 105 x 130 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.
Fonte: Rupp, 2010

Segundo Duílio Battistoni Filho (2008, p.41), no início do séc. XIX, no Brasil, com a chegada da família real, a administração colonial implantou diversas ações para proporcionar às cidades aspecto mais europeu. O governo assumiu a responsabilidade pela formação de artistas e instituiu a *Aula Prática de Desenho e Pintura*. Com a chegada de D. João, em 1808, com a finalidade de acelerar as mudanças desejadas pelos administradores, “a pedido do ministro Conde da Barca, o príncipe-regente manda vir da França uma Missão Artística, em 1816, com o objetivo de criar no Brasil o ensino clássico e ofícios mecânicos” (idem). Desembarcaram no Brasil o crítico de arte Joaquim Lebreton (1760-1819), que

chefiava o grupo; os pintores Nicolas Antonie Taunay (1755-1830) e Jean Baptiste Debret (1768-1848); Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto; Auguste Marie Taunay (1768-1824), escultor; Charles Pradier (1786-1848) e Zepherin Ferrez (1797-1851), gravadores.

Desta forma, o ensino das artes foi organizado no Brasil, baseado nos fundamentos estéticos europeus. Com a nova produção artística e com vários mestres produzindo em terras nacionais, viu-se a necessidade de locais adequados para o ensino e para as exposições, assim foi criada Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, que futuramente seria a Academia de Belas-Artes.

Em 1818 foi criado o Museu Nacional, no Rio de Janeiro e em 1893 o Museu do Estado, em São Paulo, que seria rebatizado logo em seguida como Museu Paulista, e segundo Marcia Camargos (2007), inicia com um acervo muito diversificado, com pretensões de abarcar todo conhecimento humano e seguindo a tradição européia dos séculos XVII e XVIII, ainda nos moldes dos Gabinetes de Curiosidades. Parte do acervo do Museu Paulista deu origem à Pinacoteca do Estado (SP), inaugurada em 25 de Dezembro de 1905, ao Museu de Zoologia e ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, movimento que também se assemelha com o ocorrido na Europa.

As coleções de arte, em grande parte associadas aos acervos das Escolas de Belas Artes, dividiram, por um longo período, espaço com acervos de mineralogia, zoologia e tantos outros referentes a história natural. A constituição de Museus de Arte dá-se de forma lenta e gradativa, com a especialização de mão-de-obra e desenvolvimento de técnicas museológicas para garantir a conservação e modos de exibição das obras de arte.

Nota Nº 2: Os Museus de Arte

A definição de museu vem do latim *museum* com origem no grego *mouseion*, templo onde viviam as musas, consideradas as deusas da memória. A respeito do surgimento dos museus, a pesquisadora Bettina Rupp (2010) diz:

Em princípio, os museus foram criados para abrigarem as coleções de objetos considerados de relevância cultural ou científica e a estrutura de um museu deveria ser apropriada para receber as coleções, oferecendo além de uma boa exibição, segurança e integridade às peças (RUPP, 2010, p.11)

Nesse sentido, ressaltamos que, com o surgimento dos museus os primeiros esboços das atividades de curadoria também aparecem, mesmo que este termo ainda não fosse conhecido ou utilizado no campo artístico. Em princípio esta atividade foi exercida pelo diretor do museu ou por um encarregado de determinado acervo, que tinha como responsabilidade a manutenção e conservação do mesmo. Segundo Rupp (2010), alguns personagens foram identificados como precursores no desempenho da função de curador como Charles Le Brun⁷ (1619-1690), na França. Le Brun foi nomeado pintor chefe pelo rei Luís XIV acumulando diversas funções, entre elas a de dirigir a Academia Real de Pintura e Escultura, a de orientar a confecção de moveis e tapeçarias e também era responsável pela decoração dos palácios, entre eles o Palácio de Versalhes e do Louvre, ambos em Paris. Rupp (2010, p.12) especula que entre as funções de Le Brun estava a de curador, pois era de sua responsabilidade definir quais obras poderia integrar o acervo real e onde seriam expostas, de acordo com seus critérios artísticos e sempre com o intuito de enaltecer as virtudes e glórias do rei.

O primeiro museu a criar um cargo com as prerrogativas da função de curador foi o Museu do Louvre, em Paris. Após a Revolução Francesa, em 1789, o Louvre deixa de ser a residência oficial da monarquia e passa a ser o Museu Central de Artes com o objetivo de mostrar as coleções da família real e da aristocracia.

⁷ Nasceu em Paris, no início de sua carreira como pintor teve como principal *mecenas* Fouquet. Em 1663 é nomeado diretor da *Académie Royale de Peinture Et Sculpture* e em 1666 assume a Academia de França em Roma, dando um novo desenvolvimento para as artes industriais. Influenciou diversas gerações, mesmo depois de sua morte, tanto nas artes plásticas quanto no *design* de tapeçarias e móveis usados na decoração dos palácios. Foi o criador do estilo Luiz XIV. Foi nomeado pelo mesmo Luiz XIV como “Primeiro pintor do rei” que também o declarou como o “maior artista francês de todos os tempos”.

Segundo a história do museu Francês, disponível no *site* oficial⁸, em 15 de maio 1826 é oficialmente criado o cargo de *conservateur*⁹, oferecido a Jean-François Champollion¹⁰, para cuidar do novo departamento de Antiguidades Egípcias. Rupp (2010) aponta a mesma ocorrência no Museu Britânico (Londres) onde, desde 1807, conta com um departamento de Antiguidades e com a ampliação dos setores expande também a contratação de curadores. “Naquela época de constituição de departamentos, a palavra curador estava muitas vezes relacionada à conservação e catalogação arqueológica” (ibid. p.14.) Concluimos que o curador deste período mantinha suas atividades relacionadas à constituição e manutenção de uma coleção no plano institucional, com um cargo técnico especializado que se ocupava da manutenção e conservação das coleções sem interferir nas propostas de exposição, ficando restrito aos departamentos especializados dos museus.

Os primeiros museus criados no Brasil foram de História Natural, tendo D. João VI como principal incentivador da criação desses espaços. Com a Família Real fixando residência no Brasil foi necessário promover o avanço cultural e a implantação das exposições era uma das maneiras de atualizar a sociedade brasileira com as novas descobertas científicas e tecnológicas vindas principalmente da Europa.

Em 1818, foi criado no Rio de Janeiro por D. João VI o Museu Nacional¹¹, no Campo de Sant’ Anna. Este serviu inicialmente para atender aos interesses de promoção do progresso cultural e econômico no país. Em janeiro de 1822, O Museu Nacional passou a abrigar a Academia de Belas Artes e teve uma de suas principais salas de mineralogia dividida para abrigar o acervo artístico.

Segundo a curadora Heloisa Barbuy, cidade de São Paulo, onde as mudanças sociais, tecnológicas e industriais ocorriam de forma acelerada, segue ao final do século XIX, atualizada com as tendências modernistas da Europa, “reverberando ou interpretando de maneira própria diferentes padrões e práticas estrangeiros” (BARBUY, 2007, p.139) é neste contexto que floresce na cidade a

⁸<http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>

⁹A palavra equivalente em português é “conservador”.

¹⁰Egiptologista francês nascido em Figeac, fundador da *Egiptologia*. Foi nomeado diretor do Museu do Louvre (1824), e ocupou a cadeira de egiptologia no Collège de France, criada especialmente para ele em 1831. Fonte: <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>

¹¹Hoje o Museu Nacional faz parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ e está vinculado ao Ministério da Educação. É a mais antiga instituição científica do Brasil e o maior museu de história natural e antropológica da América Latina. Criado por D. João VI, em 06 de junho de 1818. Fonte: <http://www.museunacional.ufrj.br/>

cultura de exposições. Por volta de 1875 diversas exposições itinerantes são trazidas da Europa, bem a gosto popular, onde viam-se curiosidades naturais, pinturas de cidades européias, máquinas, animais vivos e empalhados, figuras de cera, juntamente com apresentações de música ou outros tipos de animação para o público. Essas exposições aconteciam nos pátios e salões dos hotéis da cidade, como o Hotel da Europa e o Hotel de França.

Em 1893 o Monumento do Ipiranga é destinado a abrigar o Museu Paulista¹² “com funções de panteão da Independência e museu de história natural, a um tempo científico e popular, ponto de culminância naquela cultura de exposições associadas à dinâmica da modernidade” (ibid. p. 140). O Museu manteve aberto para visitação pública o Salão Nobre, com função de “galeria artística”, o então diretor Hermann von Ihering, um zoológico, deixava assinalado “que naquele museu científico também haveria lugar de honra para as artes” (idem).

Segundo Barbuy (2007, p.142) somente em 1905, com a criação do museu do Liceu de Artes e Ofícios, depois sob a denominação de Pinacoteca do Estado, ambos em São Paulo, foi que fundaram o primeiro museu de arte de São Paulo. A Secretaria do Interior transferiu 26 obras para a nova instituição do Museu Paulista, iniciando-se desta forma um dos principais acervos de arte do Brasil.

Nas exposições que ocorreram no início do século XX, analisamos as imagens de exposições que aconteceram na Pinacoteca (img.4) e outras no exterior (img. 5) percebemos que ambas seguiam os mesmos padrões de apresentação, quadros dispostos muito próximos uns dos outros e alguns pendurados acima, com pouco espaço para respiração¹³, Notamos também o uso de vasos decorativos que eram utilizados para compor a ambientação das exposições e um sofá central para que o visitante pudesse sentar e observar por mais tempo as obras. Sendo que, no Salão dos Independentes, em Paris, 1924, já percebemos um ambiente mais neutro com foco principal nas obras, mesmo que estas ainda estivessem dispostas de forma acumulativa.

¹²O Museu Paulista foi inaugurado em 7 de setembro de 1895 como Museu de História Natural e marco representativo da Independência, da História do Brasil e Paulista. Seu primeiro núcleo de acervo foi a coleção do Coronel Joaquim Sertório, que constituía um museu particular em São Paulo. Fonte: <http://www.mp.usp.br/historia.html>

¹³ Nesta pesquisa o uso do termo “respiração” está relacionado ao espaço deixado entre as obras de arte, utilizado na expografia das exposições.



Imagem4: *Exposição de Arte Francesa*, Pinacoteca do Estado, 1913
Acervo da Cia. Da Memória
Fonte: ARAÚJO e CAMARGOS (orgs.), 2007, p.47.



Imagem 5: *Salon des Independents*, seção norte-americana, 1924, Grand Palais, Paris.
Fonte: greg.org

O modo de dispor as obras como usamos até hoje – com distâncias mais generosas entre as obras que proporciona melhor respiração para reflexão e apreensão – é influencia dos salões realizados na Alemanha, lá “surgiram novas maneiras de expor a obra no espaço, dispondo os trabalhos bidimensionais de maneira mais cartesiana e espaçada” (CINTRÃO, 2010, p.34) esta nova expografia

era muito utilizada e difundida pelos alemães, devido a influência direta dos novos estudos da *Gestalt*¹⁴ e da escola Bauhaus: o *cuco branco*. (POLO, 2005, p.230) Com a criação das salas expositivas em outros estados, o Brasil avança na organização de exposições mesmo que, por um longo período, muitos desses espaços espelhassem seus projetos expográficos em modelos europeus.

Nota Nº 3: Um olhar sobre as trajetórias possíveis da origem do curador

Nas relações que se estabeleceram ao longo do tempo, da arte enquanto bem cultural dotado de valores, do artista enquanto produtor e do público como consumidor, sempre houve um personagem que se encarregou de fazer a intermediação entre essas partes, influenciando o gosto do público, ditando tendências, elaborando conceitos e, de certa forma, conduzindo o mercado, pois nem sempre o sucesso de um artista dependia do grau de qualidade de sua obra, mas das especulações do mercado e das mudanças do gosto do público operadas por esses personagens.

Observamos, no decorrer da História da Arte, algumas semelhanças nas relações artista-agente-público, podendo ser este agente um mecenas, um crítico de arte, um diretor de museu ou organizador de exposições, que têm se repetido ao longo deste percurso e que se assemelham com os da curadoria como se compreende atualmente.

Para entendermos melhor este caminho é necessário observar as práticas de trabalho dos **mecenas**, do **crítico de artes** e do **organizador de exposições**, observando as relações estabelecidas por eles com o campo artístico de sua época, para então percebermos as similaridades com as ações curatoriais que conhecemos hoje. Sabemos que muitos fatores influenciaram na construção dos conceitos relacionados à curadoria, no entanto, nos deteremos nestes personagens que cremos serem os mais relevantes para uma melhor compreensão dos caminhos

¹⁴A expografia moderna, influenciada pela *Gestalt*, consiste no isolamento do objeto exposto por inteiro dentro do campo visual do observador. Para tanto, há necessidade de aplicar artifícios na tentativa de neutralizar o espaço, com uso de paredes brancas, luz difusa, pedestais modulares, ausência de moldura ou o uso de *passepertout* no caso de fotos ou gravuras. Um fator importante é a distância estabelecida entre os objetos, possibilitando a circulação e a observação por todos os ângulos e permitindo ao mesmo tempo que o observador possa afastar-se para observar o conjunto. (POLO, 2005, p. 234)

traçados para a construção da figura do curador e seus processos na contemporaneidade.

a) O mecenas

Diversos fatores contribuíram para a construção filosófica do termo curadoria e conseqüentemente do curador, entretanto não podemos nos desviar das ações práticas que ocorreram no decorrer da história e que foram fundamentais para a base desta figura que hoje mantém papel de destaque no campo da arte. No percurso desta pesquisa encontramos no mecenato algumas peculiaridades que contribuíram para essa construção e na figura do *mecenas*¹⁵ observamos certas práticas que de alguma forma atravessam as ações de alguns curadores da atualidade.

Desde a Roma Antiga artistas são mantidos por um mercado ativo que, ao longo da história, agregou diversos personagens, os quais como os *mecenas*, estabeleceram relações sócio-políticas e financeiras e se alternaram ou atuaram paralelamente ao longo da história. A prática do mecenato se estabeleceu no Renascimento¹⁶ e tornou-se recorrente a partir daí no percurso da História da Arte. A prática do mecenato teve grande importância na produção artística visual, fortaleceu afinidades entre artistas e agenciadores, mas criou também situações de dependência e poder, pois muitas vezes o artista ficava a mercê do seu patrocinador/*mecenas* que determinava o que deveria ser produzido. O Estado e a Igreja Católica foram inicialmente os maiores incentivadores dos artistas, que se mantinham ocupados com grandes encomendas dessas instituições que dominaram as produções até o séc. XVII. Um dos exemplos é o artista Claude Lorrain, que na década de 1630 alcança grande visibilidade no mercado e tem como seus principais *mecenas* o Papa Urbano VIII e o rei Felipe IV da Espanha (FARTHING, 2009, p.130).

¹⁵A palavra *mecenas* tem sua origem na Roma Antiga, no século I a.C. Caio Cílnio Mecenas foi um conselheiro do imperador romano César Octaviano Augusto. Após se aposentar, devota seus esforços a seu círculo literário famoso, que incluiu Horácio, Virgílio e Propertius, patrocinando-os com amizade, bens materiais e proteção política. Amparou a produção de vários artistas e poetas nesta época e aos seus protegidos provou ser um amigo e um patrono eficiente e generoso.

¹⁶Renascimento cultural italiano, que se desenvolveu entre 1300 e 1650.

Os *mecenas* dos séculos XVI e XVII, vindos da classe burguesa, figuraram a princípio como coadjuvantes no mecenato, já que os grandes incentivadores eram a Igreja e o Estado, atuavam principalmente como negociantes das artes deste período, especialmente pintura e escultura, e fizeram do mecenato uma ferramenta de ascensão social devido ao grande número de negócios realizados.

Dentre os *mecenas* do século XVIII destacamos Giovan Maria Sasso, que foi um negociante de arte veneziana que comprava e vendia rapidamente parte da produção local, mantinha relações comerciais especialmente com agentes britânicos. Por volta de 1771 inicia contatos com John Strange¹⁷, representante da Residência Britânica. Sasso e Strange cultivaram essa relação por 20 anos através de cartas onde trocavam queixas do cotidiano e faziam negócios. Francis Haskell (1997) descreve a relação entre esses dois personagens que atuavam como *mecenas*:

Strange empregava Sasso para comprar-lhe pinturas venezianas de todo gênero: Giorgione e Ticiano, Veronese e Tintoretto, e também com menor frequência os modernos, especialmente Rosalba, Canaletto e Tiepolo. Esses quadros encontravam lugar de descanso temporário [...] sendo depois vendidos a ricos amadores (HASKELL, 1997, p.619)

Encontramos também uma descrição da relação entre mecenas e artista. Strange empregava o então desconhecido Francesco Guardi (1712-1793) mesmo achando que ele não tomava cuidado com a verdade das paisagens que pintava:

Strange implorava a Sasso que dissesse a Guardi que seus desenhos deviam ser “não apenas claros, bem acabados e em pares, mas também coloridos com precisão”. No entanto, Strange admirava Guardi, e houve épocas que possuiu grande número de suas obras. (idem)

¹⁷Diplomata britânico, com gosto pela ciência e arqueologia, foi membro da Royal Society e foi nomeado, em 1773, como residente britânico em Veneza. Neste período acumulou valiosa coleção de livros, manuscritos, antiguidades e imagens, especialmente de Bellini e outros mestres venezianos.



Imagem6: Francesco Guardi, *The Doge on the Bucentaur at San Niccolo Del Lido*. 1766-70
Óleo s/ tela 67x100cm. Musée du Louvre, Paris
Fonte: www.all-art.org

Segundo Haskel (1997), Francesco Guardi (img.6) foi um dos últimos representantes da tradicional pintura veneziana, e foi por um longo período mantido por mecenas que ainda não acreditavam na potência das vanguardas de Paris, Londres ou Roma. Neste cenário, com os movimentos modernistas ganhando cada vez mais força, o mercado de arte, e consequentemente, os *mecenas* rompem com o tradicional, aproximando-se de artistas que apresentam temáticas diferenciadas para a época e iniciam uma nova trajetória, buscando uma especialização e apostando na nova produção artística do final do séc. XVIII. Esta prática foi essencial para a aceitação das novas tendências estéticas desenvolvidas na pintura e escultura e que se assentariam no decorrer do séc. XIX.

A inserção no mercado da arte proporcionou ao *mecenas* novas formas de atuação, daí surgiram as associações com *marchands*¹⁸, críticos de arte e diretores de instituições que, atuando juntos ou separadamente, influenciaram a especulação financeira em torno da produção artística e o gosto do público.

No Brasil temos como principal *mecenas* D. Pedro II, com um mecenato diferenciado, com outros objetivos, patrocinou vários artistas, proporcionando

¹⁸ *Marchand* (marchan) sub. Masc (fr) individuo que negocia com objetos de arte. Michaelis 2000 – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa.

viagens para aperfeiçoamento nas escolas de Belas Artes da Europa, além de trazer grandes mestres da pintura para o Brasil para ministrar cursos aos artistas locais.

D. Pedro II, além de carismático estadista, revelou-se um mecenas da produção artística e literária no Brasil. O *bolsinho do imperador* patrocinou diversos literatos, artistas e profissionais de vários ramos da ciência, no intuito de favorecer uma fundamentação e autonomia cultural necessária à elite local, ansiosa em definir sua própria identidade. (BISCARDI & ROCHA, 2006, s/p)

Observamos que o mecenato de D. Pedro II demonstrava interesses além do financeiro, pois patrocinou estudos nas diversas áreas de conhecimento e sempre buscou formar uma identidade social e cultural no Brasil, já independente da corte portuguesa. Com estas atitudes D. Pedro II conseguiu fazer do romantismo um projeto oficial com moldes propícios ao fortalecimento da Monarquia, do Estado e da unidade territorial, que seria também cultural.

É neste ínterim que a Academia Imperial de Belas-Artes ganhou impulso e, sob a égide da laica estética neoclássica, recebeu vasto volume de encomendas de pinturas oficiais do império, sobretudo retratos do mecenas e cenas de exaltação cívica do Brasil, objetivando representar a nação da mesma maneira que a literatura do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB o fizera. O imperador, entre 1842 e 1844, instituiu prêmios para os trabalhos de destaque no IHGB, o que também ocorreu na Academia de Belas Artes. Em 1845, é lançado o prêmio de viagem à Europa, em que o bolsista permaneceria durante três anos sob orientação de renomados mestres italianos e sobretudo franceses. (idem)

Neste sentido, este momento foi de grande importância para o desenvolvimento das artes no Brasil. Com os prêmios instituídos por D. Pedro II foi possível a artistas brasileiros o contato com as vanguardas da Europa o que mudou de forma significativa o modo de pensar a arte nacional.

b) O crítico de arte

Se pensarmos nas exposições de arte que fizeram história na cultura ocidental, perceberemos que de meados do séc. XIX para o séc. XX alguns elementos foram determinantes para a articulação de ideias e o sucesso desses projetos expositivos. Um desses elementos foi o crítico de arte que assumiu novas posturas e atuou de forma determinante naquele momento da História da Arte.

No cenário que se estabeleceu, observamos novas tendências no modo de trabalho dos salões. Com a descentralização das instituições tradicionais nasceu um novo mercado, onde as figuras do crítico e do *marchand* se atravessaram. O crítico, que tinha como prerrogativa de sua função informar ao público as tendências das artes, em seus escritos em jornais e periódicos, passou a fabricar a opinião e contribuir para a “construção de uma imagem da arte, do artista e da obra” (CAUQUELIN, 2005, p. 37). Desta forma, jornalistas, escritores e poetas atuaram naquele momento, como críticos especializados em um determinado campo artístico, por aproximação de um grupo ou mesmo por afinidades de amizade, produziram grande número de notas, informes de exposições, artigos e manifestos em defesa das novas tendências da arte, tomaram partido por seus grupos afins, pois estes foram por um longo tempo atacados por outros críticos que defendiam o tradicionalismo clássico das obras de arte. Este período de mudanças de conceitos e tendências artísticas foi favorável para a atuação massiva dos críticos de arte.

Deste modo Cauquelin (2005) aponta nas ações da crítica de arte, um alargamento de sua função, agregando novos valores ao seu discurso que influenciariam, de forma determinante, o gosto do público, estabelecendo novas conexões entre críticos, *marchants*, artistas e público, este último conduzido especialmente para o consumo da produção de artistas resguardados pelo crítico.

No novo circuito, estabelecido no início do séc. XX com as vanguardas artísticas, o crítico de arte influenciaria diretamente o mercado de arte, se aproximando de grupos de artistas emergentes que organizavam exposições dissidentes das oficiais e necessitavam de um interlocutor para mediar sua entrada no mercado. Críticos desta época travavam debates ideológicos e conceituais a favor ou contra determinado artista ou grupo de artistas. Segundo Obrist (2010) os

impressionistas¹⁹ na França, o *New English Art Club*²⁰, na Grã-Bretanha e os artistas vienenses²¹ na Áustria são alguns exemplos de grupos beneficiados por críticos da época.

Diversos personagens, entre críticos, jornalistas e artistas, foram responsáveis pela articulação da produção artística, de questões e conceitos que moveram novas ideias e paradigmas em torno das exposições, destacam-se figuras como o poeta Charles Baudelaire²² (1821-1867), os críticos de arte Émile Zola²³ (1840-1902), Félix Fenéon²⁴ (1861-1944), Guillaume Apollinaire²⁵ (1880-1918) e a artistas como Jacques Villon (1875-1963), Pablo Picasso (1881-1973), e Marcel Duchamp (1887-1968) que ampliaram o debate em torno de exposições e contribuíram para a construção conceitual em torno das mostras expositivas.

O final do século XIX, na Europa, foi uma época em que a carreira de um artista dependia de sua entrada no mercado da arte, diversos artistas empreendiam enorme esforço para serem aceitos nos Salões Oficiais, especialmente o de Paris, pois assim teriam garantida a comercialização de sua produção. Um bom exemplo é o artista Edouard Manet que, após abrir seu próprio ateliê, tem duas obras aceitas no Salão de Paris de 1861, fato que lhe rendeu algumas encomendas. Mais tarde, influenciado pelas novas tendências da vanguarda artística parisiense, passou

¹⁹Na exposição de 1874, Edmond Renoir, irmão do pintor Auguste Renoir, dá o nome à tela "Impressão: Nascer do Sol", de Claude Monet. Foi então que o crítico Louis Leroy (1812-1885) escreveu no "*Charivari*", publicação política, literária e satírica popular: "Selvagens obstinados, não querem por preguiça ou incapacidade terminar seus quadros. Contentam-se com uns borrões que representam suas impressões. Que farsantes! Impressionistas!".

²⁰ Surgiu nos estúdios de jovens artistas de Londres, em 1885. Esses artistas tinham estudado e trabalhado em Paris e estavam insatisfeitos com as exposições promovidas pela Royal Academy, sob a presidência de Sir Frederick, com tom muito acadêmico e tradicionalista. Em 1886, Lord Leighton reuniu 50 artistas e realizou a primeira exposição do *New English Art Club*, com a participação de Fred Brown, George Clausen, Stanhope Forbes, JS Sargent e Wilson Steer.

²¹ Gustav Klimt fez parte da conservadora Sociedade de Artistas Vienenses. Depois de romper com esta sociedade passa a dirigir um grupo dissidente denominado Secessão de Viena.

²² Baudelaire em sua atuação como crítico de arte, reinterpreta a poesia de Victor Hugo, traz ao conhecimento do público artistas como Wagner, Goya e Manet. Escreve suas críticas em revistas e jornais da época.

²³ Escritor francês com diversas obras influentes na escola literária do naturalismo. Zola encontrou seu ponto de vista como crítico observador científico da sociedade francesa, da natureza humana e do declínio moral. Muitos de seus trabalhos foram escritos durante o período de ascensão de Napoleão Bonaparte III.

²⁴ Crítico e interlocutor de escritores e pintores radicais do século XIX, como os divisionistas – depois conhecidos como pontilhistas. Criou o termo "Neoimpressionismo" em 1886 para identificar um grupo de artistas encabeçados por George Seurat. Mantinha uma coluna no periódico francês *Le Matin*.

²⁵ Crítico francês e colaborador da imprensa local, conviveu com artistas de Montmartre (bairro parisiense de grande efervescência cultural), tornou-se amigo de Pablo Picasso, conheceu George Braque, Modigliani, dentre outros. Defensor das vanguardas artísticas, como o cubismo, foi precursor do surrealismo, teórico aplicado e talentoso, sensível a uma poética ao mesmo tempo clássica e inovadora.

a pintar temas com críticas à sociedade e ao tradicionalismo da academia francesa, sendo duramente criticado por autoridades artísticas da época, especialmente após expor *Almoço na relva* (1863) e *Olímpia* (1863) no *Salon dês Refusés*²⁶ de 1863.



Imagem 7: *Olímpia*, 1863. Edouard Manet (1832-1883), Óleo sobre tela, 130 x 190
Paris, Musée d'Orsay

Fonte: www.musee-orsay.fr/en/collections

Percebemos no crítico de arte uma função de destaque no cenário das artes no início do séc. XX. Era comum a associação entre os artistas das vanguardas e críticos, pois desta forma os artistas conseguiam introduzir suas obras no mercado apoiados pelos artigos e textos em revistas e periódicos que circulavam na sociedade. Os *críticos vanguardistas*²⁷ desempenhavam importante papel na defesa de artistas e grupos que ainda não haviam caído no gosto do público consumidor de arte, associando seu nome posteriormente como “descobridor” de um estilo, trazendo-lhe assim enorme prestígio.

²⁶ *Salon dês Refusés* ou “Salão dos Recusados” foi realizado em 1863, em Paris. Diversos artistas que não foram aprovados pelo juri do salão oficial pressionam o governo para que seja elaborado outro salão para abrigar as obras recusadas. Entre os recusados estavam Paul Cézanne, Édouard Manet, Camille Pissarro, entre outros.

Fonte: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/519629/Salon-des-Refuses>

²⁷ Nomenclatura utilizada por CAUQUELIN, 2005, p.43

Um dos principais críticos vanguardistas nacionais foi Oswald de Andrade (1890-1954), ensaísta, dramaturgo e escritor do modernismo brasileiro que junto com Mário de Andrade (1893-1945), ambos atuantes no cenário artístico nacional do início do século XX, promoveram a Semana de Arte Moderna, em 1922. Com intuito de promover a arte produzida no Brasil, poesia, literatura e artes plásticas, vários artistas se juntam no evento que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo. Artistas modernistas brasileiros como Di Cavalcanti (1897-1976), Anita Malfatti (1889-1964), entre outros buscavam a reformulação das artes no Brasil, para libertar as artes do academicismo europeu e construir uma identidade artística brasileira.

Outro crítico de destaque foi Monteiro Lobato, que publicou um ensaio desfavorável a exposição de Anita Malfatti, anterior à Semana de Arte Moderna. Lobato era favorável a uma arte puramente brasileira, sem a contaminação dos “ismos” europeus, julgava que o Impressionismo, Surrealismo, Cubismo, Dadaísmo se relacionavam diretamente com o colonialismo. Anita Malfatti recebeu todo o peso da crítica de Lobato, já que a artista havia chegado recentemente da Europa e produzia uma arte com inspirações nas vanguardas européias.

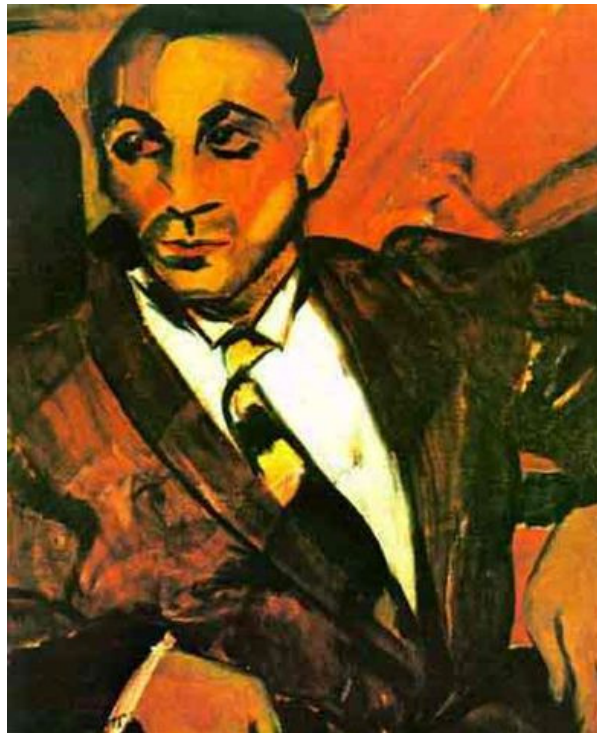


Imagem 8: *O Homem Amarelo*, óleo s/ tela (61x51) Anita Malfatti, 1915-1817

Col. Mário de Andrade, I. E. Brasileiros da USP, SP.

Fonte: <http://obrasanitamalfatti.wordpress.com/>

A crítica no Brasil com seus pontos e contra-pontos teve ação determinante na concretização da identidade nacional nas artes, especialmente literatura, poesia e artes plásticas, escritos como *Paulicéia desvairada* – Mário de Andrade, 1922, *Manifesto da Poesia Pau Brasil* – Oswald de Andrade, 1924 e *Manifesto Antropófago* – Oswald de Andrade, 1928 são alguns exemplos que são até hoje referência da construção da identidade cultural nacional.

c) Os organizadores de exposição

Com as galerias e museus de arte estabelecidos, o papel de organizar as mostras de arte ficou por um extenso período a cargo de diretores ou galeristas. A partir do final do séc. XIX, com a quebra da hegemonia dos salões oficiais, observamos a movimentação de alguns artistas na organização de exposições. Essa autonomia na montagem de exposições teve início com Gustave Courbet (1819-1877), com sua mostra individual, em 1855, sob o título “*Pavilhão do Realismo*”, seguido por Monet²⁸ (1840-1926) que também reuniu grande número de artistas em uma exposição em 1874. No entanto, “nem Courbet, em 1885, nem Monet [...] inovaram na maneira de apresentar as obras” (HEGEWISH, 1998 apud CINTRÃO, 2010, p.22) e muito tempo se passou sem que a disposição dos quadros nas paredes fosse alterada. As exposições realizadas até o início do século XX ainda seguiam os mesmos padrões dos salões oficiais de Paris.

Embora Courbet não tenha inovado a maneira de expor seus trabalhos, o fato de ter se recusado a participar da *Exposition Universelle* de Paris por não concordar em ter suas obras localizadas em meio a uma centena de outros quadros e objetos, e por ter declarado na época que estes atrapalhavam uma boa fruição de seus trabalhos, levou sua exposição a se tornar um marco na história da arte. (CINTRÃO, 2010, p.23)

Nos anos iniciais do século XX não percebemos nenhuma mudança na forma de organização das exposições. Uma das primeiras inovações adotadas nas mostras é a utilização de painéis²⁹, que geralmente eram revestidos com tecidos, mas que também comportavam quadros de maneira acumulativa. “procedimento que

²⁸ Rejane Cintrão aponta os dois artistas como curadores, mesmo que este termo ainda não fosse usual naquela época. Suas atitudes já esboçam o chamamos hoje de artistas-curadores.

²⁹ *Salon des Tuileries*, 1924 (CINTRÃO, 2010, p.23).

será adotado em muitas salas de exposição no Brasil posteriormente, a exemplo da histórica mostra ocorrida no saguão do Teatro Municipal, na Semana de Arte Moderna” (idem).

Somente a partir do final de 1920, especialmente na Alemanha, é que novas formas de exibição serão experimentadas. Alexander Dorner³⁰, diretor do Landes museum em Hanover, é considerado um dos pioneiros na curadoria, passou a “reunir as obras visando seu contexto original, criando salas especiais com unidade narrativa” (CINTRÃO, 2010, p.34), deste modo o início do séc. XX foi marcado por exposições marcantes, que efetivamente proporcionaram apreensões ampliadas das obras exibidas e que envolveram personagens em papéis diferenciados.

No final da década de 1930 o artista Marcel Duchamp (1887-1968) foi convidado por um grupo de artistas surrealistas para organizar duas exposições, com propostas inovadoras que quebrariam as convenções das formas de exibição. Duchamp montou a *International Exhibition of Surrealism*(1938)(Exposição Internacional do Surrealismo), na Galerie dês Beaux-arts, em Paris³¹ (img.9), e *Primeiros Documentos do Surrealismo*, em Nova York, em 1942, (img.10).

³⁰ Alexander Dorner (1893-1957), historiador de arte e professor foi diretor do Landes museum de 1922 a 1937 quando mudou-se para os Estados Unidos onde foi diretor do Museum of Art Rhode Island School of Design.

³¹FILIPOVIC, Elena (org.) [et.al]. *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”*. Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, MAM-SP, 2008, p.87.



Imagem 9: Detalhe da exposição *International Exhibition of Surrealism*, 1938

Fonte: www.toutfait.com e www.all-art.org

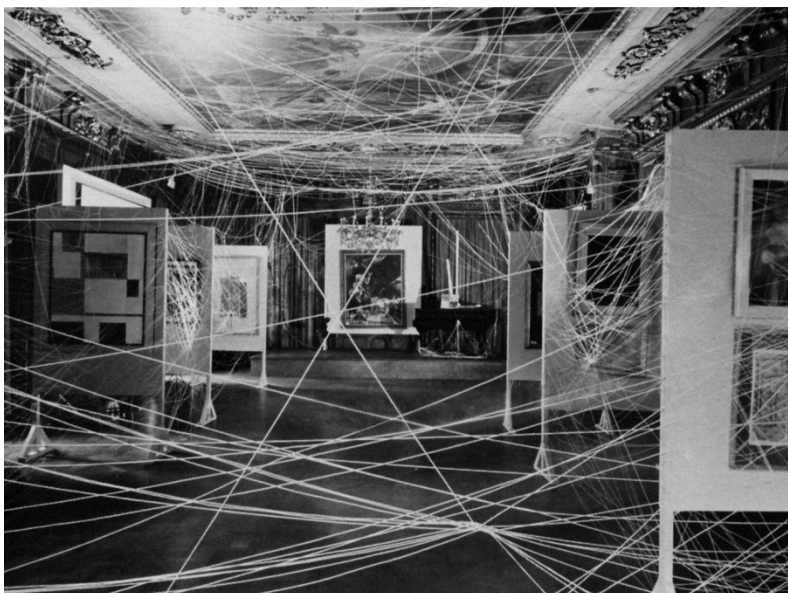


Imagem 10: *Primeiros Documentos do Surrealismo*, 1942

Fonte: ruinsandrecyclings.wikispaces.com

Ao assumir a organização destas exposições, Duchamp subverteu as normas de exibição interferindo diretamente no espaço. Na mostra de 1938

pendurou 1200 sacos de carvão pelo teto da galeria e dispôs objetos ao longo do percurso, criando assim uma tridimensionalidade na exibição, que provocaria um deslocamento no olhar do expectador. Já na mostra de 1942 instalou na galeria um emaranhado de fios que dificultaria o acesso do público às obras de arte, esta proposta causou um enorme desconforto no público e mais uma vez deslocou os sentidos de uma mostra artística, propondo um novo diálogo entre obra de arte e expectador. Duchamp nestas duas mostras atuou como propositor-curador de uma exposição e estabeleceu novas fricções, estranhamentos e reflexões no público.

Os organizadores de exposições, ainda hoje, atuam na montagem de exposições de arte. Operam agregados a instituições em que as práticas de curadoria ainda não estão assentadas ou trabalham como coadjuvantes dos curadores em grandes mostras, devido à experiência adquirida ao longo do tempo de atuação em museus e instituições de arte. Alguns artistas, que desempenharam esse papel no decorrer de sua carreira, acabaram assumindo o papel de curador e realizando suas proposições com a mesma dedicação e entusiasmo que realizam um trabalho artístico.

1.2 - Curadores Contemporâneos: diálogo de três tempos

No cenário artístico cultural contemporâneo destacamos curadores que vêm executando trabalhos, tanto em mostras quanto na produção intelectual, que auxiliam na compreensão do que está sendo posto em exposições na atualidade. Destacamos neste contexto o trabalho desenvolvido por três curadores que ampliam nossos olhares a respeito da curadoria: Harald Szeemann, Walter Zanini e Hans Ulrich Obrist.

Nas curadorias executadas por esses personagens observamos o pioneirismo, a inquietação com as formas de montagem tradicionais de exposição, inspiradas no tradicionalismo e no modo cartesiano de apresentação das obras de arte, e um desejo comum de ampliar a percepção do público no contato com a arte contemporânea.

Tempo 1: Harald Szeemann - proposições independentes

Harald Szeemann (1933-2005) após “declarar sua independência” ao renunciar o cargo de diretor do Kundthalle de Berna³², em 1969, definiu a si mesmo como um organizador de exposições, um curador independente. Nos oito anos que dirigiu essa instituição organizou inúmeras exposições e transformou o local em ponto de encontro de artistas emergentes da Europa e Estados Unidos. Agregou a seu trabalho diversas funções, como “arquivista, conservador, negociador, assessor de imprensa, contador, mas acima de tudo, foi um cúmplice dos artistas” (OBRIST, 2010, p.103) tornando-o dinâmico e por diversas vezes caótico, como ele mesmo dizia.

No início da sua carreira contou com o apoio e indicações de Franz Meyer³³ para alguns trabalhos, em 1957 foi indicado para trabalhar no projeto *Dichtende Maler/Malende Dichter* (pintores poetas/poetas pintores), em que cuidaria da seção contemporânea. Na montagem dessa mostra Szeemann percebe seu lugar, “A intensidade do trabalho me fez perceber que esse era o meu meio” (SZEEMANN in: OBRIST, 2010, p.105). A partir daí não se desliga mais das organizações de exposições e é a partir da concepção da montagem de *When Attitudes Become*

³² Dirigiu a instituição de 1961 a 1969.

³³ Diretor do Kundthalle de Berna, a partir de 1955.

Form: live in your head, com o subtítulo *works, concepts, processes, situations, information*, em 1969, que ele encontra seu verdadeiro lugar na arte. Nesta montagem é a primeira vez que artistas conceituais e pós-minimalistas têm seus trabalhos exibidos em uma instituição na Europa. *Quando as atitudes se tornam forma*³⁴ reúne, em um processo de exposição próprio, um grupo ímpar de artistas por meio de um procedimento conceitual bastante especial de diálogo com o curador na ocupação do espaço, sendo considerada uma exposição-marco na História da Arte.

Antes da exposição *Quando as atitudes se tornam forma* a maioria das mostras eram concebidas a partir de temas, onde artistas eram agregados por afinidades formais, por estilos ou mesmo por grupos ou movimentos que fizessem parte. As obras geralmente estavam prontas e eram escolhidas pelo curador em visitas a ateliês e acervos de outras instituições. Szeemann realizou muitas exposições neste formato, em que tinha que lidar com o comitê de exposição do Kunsthalle, de Berna, e com as políticas artísticas locais. Trabalhando como curador institucional, Szeemann concebia dois tipos de exposições, uma temática coletiva, com artistas emergentes e já estabelecidos e em seguida uma individual. Trabalhou muito e fez diversas exposições neste formato.

A história da exposição *Quando as atitudes se tornam forma* inicia após a abertura de *12 Environments*³⁵ e é assim descrita por Szeemann:

O pessoal da Philip Morris e da empresa de RP, Rudderand Finn, foi a Berna e me perguntou se eu gostaria de fazer uma exposição por conta própria. Eles me ofereceram dinheiro e total liberdade. Eu disse que sim, claro. Até então, nunca tivera uma oportunidade como essa. Normalmente eu não seria capaz de pagar os custos de transporte dos Estados Unidos para Berna [...] obter este financiamento para *Atitudes* foi como uma libertação para mim. (ibid. p 112).

Com liberdade total e dinheiro para produzir a exposição, Szeemann propôs uma mostra que estivesse concentrada em “comportamentos e gestos”, provocando um deslocamento no processo e metodologias utilizados até então. Os artistas foram convidados a apresentarem não obras prontas, finalizadas, mas processos e conceitos onde as ações propostas poderiam acontecer dentro ou fora da instituição,

³⁴ Adotaremos esta forma reduzida quando nos referirmos a esta exposição, a mesma usada em OBRIST, 2010.

³⁵ A mostra *12 environments*, em 1968, apresentava obras de Andy Warhol, Martial Raysse, Soto, entre outros, além do primeiro edifício público embrulhado de Christo.

diluindo desta forma as fronteiras institucionais ocupando a cidade e estabelecendo novas formas de convívio entre artistas, obras e público. Sobre a montagem da exposição Szeemann diz:

Foi uma aventura do início ao fim, e o catálogo, que discute como as obras poderiam assumir forma material ou permanecerem imateriais, documenta esta revolução nas artes visuais. Era um momento de grande intensidade e liberdade, quando você podia produzir uma obra ou apenas imaginá-la [...] Sessenta e nove artistas, europeus e norte-americanos, tomaram a instituição. [...] O Kunsthalle se tornou um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos estruturado. (SZEEMANN, in OBRIST, 2010, p.113)

Com o lema “tomem conta da instituição” Szeemann convidou os artistas a uma nova relação com o espaço, a “essência da exposição não estava nas obras expostas e sim nas ‘atitudes’ decorrentes do processo criativo” (RUPP, 2010, p.41). Artistas como Lawrence Weiner executaram ações dentro da instituição (img. 11), Weiner escavou o reboco da parede, e fez dela uma das obras mais emblemáticas da mostra demonstrando as intenções da exposição. “Robert Barry iluminou o telhado; Richard Long fez uma caminhada pelas montanhas; Merz construiu seus primeiros iglus; Michael Heizer abriu a calçada; Richard Serra exibiu suas esculturas de chumbo [...]” (SZEEMANN in OBRIST, 2010, p. 113)



Imagem 11: Lawrence Weiner durante sua ação no Kunsthalle, Berna, 1969, onde retira um metro quadrado da parede.
Fonte: Rupp, 2010.

A forma de ocupação proposta por Szeemann no Kunsthalle (img. 12) e a expansão das ações dos artistas, pela pequena cidade de Berna (img. 13), causaram grande polêmica. Críticos e público não concordaram com as ações desenvolvidas e acusaram Szeemann de que suas atividades “eram destrutivas para a humanidade” (ibid. p.114). Com o envolvimento do governo para decidir sobre os caminhos que seguiriam a partir dali, foi decidido que Szeemann continuaria no cargo de diretor do Kunsthalle, mas os programas seriam decididos por um comitê de artistas locais. Este comitê cancelou algumas exposições já aprovadas por Szeemann provocando desta forma seu pedido de demissão do cargo, tornando-se a partir daí um curador *freelancer*³⁶

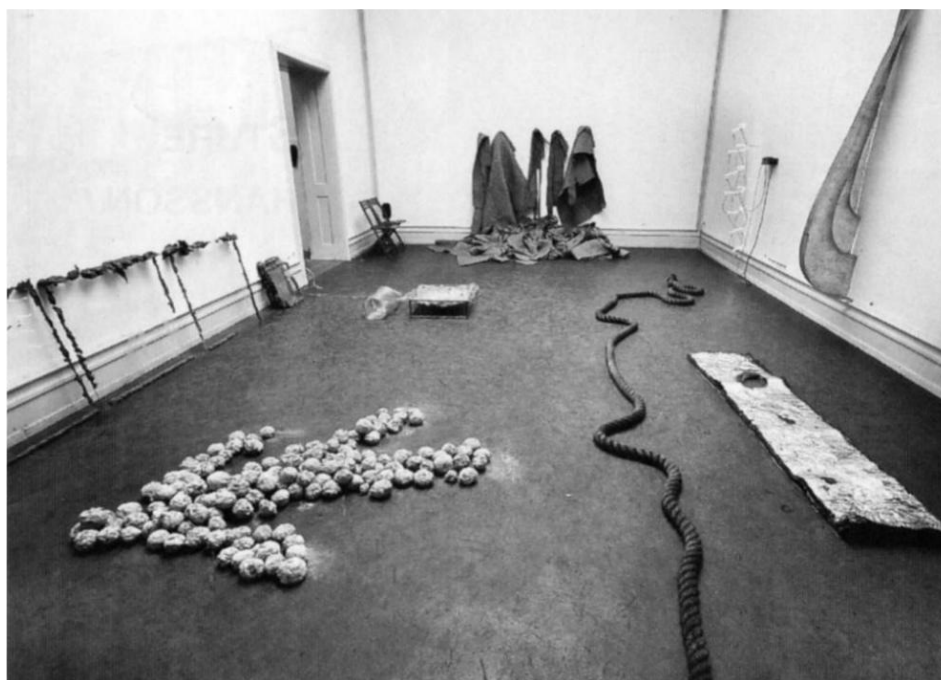


Imagem 12: Vista geral da exposição *Quando as atitudes se tornam forma*, Kunsthalle, Berna, 1969
Fonte: Rupp, 2010

³⁶ Denominação utilizada pelo próprio Szeemann em OBRIST, 2010.



Imagem 13: Michael Heizer, *Berne Depression*, Kunsthalle, Berna, 1969.
Revista *Arte & Ensaios*, nr.13, 2006
Fonte: RUPP, 2010

As atividades de Szeemann, curador independente, seguiram sempre com o mesmo espírito inovador, foi assim com a versão de 1972 da *Documenta 5*, em Kassel, na Alemanha, com *Monte Verità*, exposição que mapeava as utopias visionárias do século XX ou mesmo na sua atuação como curador-chefe *freelancer* da Kunsthaus de Zurique de 1981 a 2001 ou ainda como Diretor da Bienal de Veneza entre 1999 e 2001. Sua formação em História da Arte e as constantes visitas a ateliês, no início de sua carreira, lhe proporcionaram uma aproximação fecunda com vários artistas da época a observação dos processos de criação artísticas abriram novos caminhos para as suas curadorias, mais focadas nos processos que nas obras em si, rompendo com várias práticas e convenções de instituições. Surge na história das exposições como um curador *facilitador*.

Tempo 2: Walter Zanini - pioneirismo brasileiro

Walter Zanini nasceu em São Paulo, em 1925. Morou em Paris, Roma e Londres, onde estudou História da Arte. Formou-se pela Universidade de Paris VIII em 1956 e tornou-se doutor em 1961 pela mesma universidade. Foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), de 1963 a 1978, período em que realizou as exposições da Jovem Arte Contemporânea – JAC. Foi curador da XVI e XVII Bienais de Arte de São Paulo, em 1981 e 1983 (OBRIST, 2009, p.53). O modo de trabalho de Zanini na organização dessas Bienais tornou-se marco fundamental na história da curadoria no Brasil.

Segundo Zanini apud Obrist (2010, p.191) nos anos de 1960, o Brasil e outros países da América Latina passavam pela ditadura *militar e sofriam com a repressão política e cultural*. Curadores como Walter Zanini, diretor MAC/USP; Jorge Glusberg diretor do Centro de Arte y Comunicación - CAYC em Buenos Aires; Angel Kalenberg, diretor do Museu Nacional do Uruguai; Helen Escobedo e Ulises Carrión do México mantinham intensa ligação, apesar das grandes distâncias e meios de comunicação precários, assumiram posições arriscadas ao realizar montagens com caráter político, próprio da Arte Conceitual daquela época. Walter Zanini neste período conservava uma relação muito próxima com os artistas, organizando em conjunto exposições no Brasil e no exterior, fazendo circular a arte produzida naquele momento, mesmo nos tempos mais difíceis.

Neste período iniciam no MAC, sob a direção de Walter Zanini, as exposições anuais da Jovem Arte Contemporânea - JAC. As mostras se configuram ao longo do tempo como espaço de discussão, divulgação da arte daquele tempo e estabeleceram uma nova relação entre o museu e o artista. A partir de 1968 a censura e a repressão se intensificaram, foram tempos difíceis para a arte, principalmente para a música, cinema e teatro, muitos artistas buscaram exílio em países da Europa, exposições foram fechadas, obras confiscadas e os museus restringem as exposições a mostras de seus acervos. O MAC-USP acompanhou esse movimento e Zanini procurou “tornar visível o fabuloso acervo do Museu, considerado um dos mais importantes da América do Sul” sem, no entanto, perder sua vocação contemporânea, organizando “o Museu em bases pós-modernas” (FREIRE, 2008 in MANESCHY; FELISSÍSSIMO, 2008, p. 37).



Imagem 14: Jovem Arte Contemporânea, aspectos da exposição, 1972, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Foto: Gerson Zanini
Fonte: RAMOS, 2010. p.61

Segundo Freire (2008), a 6ª edição da *JAC-72* configura-se como uma exposição processual, num tempo onde a liberdade era vigiada, Zanini dilui seu posto de diretor, exclui júri e o curador, o museu se transfigurou em lugar de possibilidades, transgredindo as normas estabelecidas para seu uso fazendo dele, nessa exposição, “um espaço público de participação” (ibid., p. 40)

A *JAC-72* era uma mostra livre, de caráter conceitual, em sentido amplo, com obra de natureza muito efêmera, construídas no interior do museu e abertas a todo tipo de material e técnicas. [...] O espaço para exposições temporárias (cerca de 1.000 metros quadrados) foi dividido em 84 áreas com diferentes dimensões e formatos, designadas a cada um dos inscritos por lotes de desenhos. Requeria-se uma proposta escrita do que se pretendia fazer nos locais, que eram intercambiáveis. (ZANINI apud OBRIST, 2010, p.188)

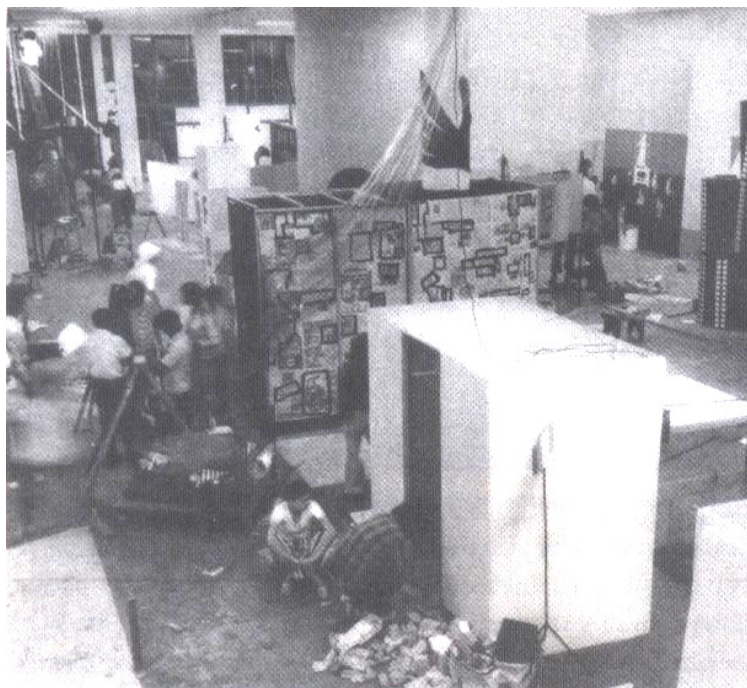


Imagem 15: Jovem Arte Contemporânea, aspectos da exposição, 1972, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Foto: Gerson Zanini
Fonte: RAMOS, 2010, p.62.

Nesse período de repressão, Zanini, com atitudes vanguardistas, manteve o Museu ativo como espaço de experimentação e acolhimento da arte contemporânea. O adensamento das questões relacionadas à arte e ao uso da estrutura dos museus como espaço para estudo, debates e experimentação artística contribuíram, de forma decisiva, para os novos paradigmas da arte e abriram outros caminhos para a Curadoria.

As décadas de 1960 e 1970 foram muito produtivas para os trabalhos de Zanini, neste período realizou vários projetos, que juntos constituem postos de referência da Arte Conceitual desenvolvida no Brasil, entre as mostras realizadas por Zanini destacam-se “as oito versões da JAC, de 1967 a 1974; a *Prospectiva 74*, em 1974; a *Video Art*, em 1975; as *Multimedia*, de 1976 e 1979; a *VIDEOPOST*, de 1977; e a *Poéticas Visuais* de 1977” (RUPP, 2010, p.58).

Projetos conceituais, como a Arte Postal, sucederam as JAC, e segundo Zanini “tornou-se um dos fenômenos mais importantes da ‘desmaterialização’ do objeto artístico, através do recurso de novas mídias” (ZANINI apud OBRIST, 2010, p.192). O modo de exibição do material enviado pelos artistas³⁷ foi posto de forma

³⁷ Todo material enviado foi exibido, sem que nenhum artista tivesse sua obra rejeitada pelo Museu.

diferenciada, criando novos espaços de contato com o público, Zanini descreve seu método de exibição:

Inicialmente, apresentávamos o material recebido sem nenhuma restrição. Era o que os artistas estavam produzindo na área de multimídia, enviados pelo correio, como cartões postais, *slides*, folders, telegramas, livros de artistas, revistas, fotografias, fotocópias, super-8 etc. Tudo era pregado (ou exibido) em grandes painéis brancos ou em mesas. A grande quantidade de material e sua diversidade eram apresentadas de acordo com os nomes dos autores, em ordem alfabética. (ZANINI apud OBRIST, 2010, p. 193)

Com esta forma de trabalho Zanini manteve o museu afastado de operações mercadológicas, resguardando assim a produção artística conceitual da época distanciada das manipulações econômicas³⁸. Esses procedimentos executados nas exposições do MAC-USP abriram caminho para Zanini ser convidado participar como curador da XVI e XVII Bienais, de 1981 e 1983.

A atuação de Zanini na 16ª Bienal, em 1981, deflagrou uma importante mudança no modo de pensar e executar uma exposição, especialmente em grandes eventos como as bienais. Ele estabeleceu um inovador processo criando uma equipe de curadores, onde rompeu os espaços compartimentados e articulou novas proposições, em que o interesse era a linguagem atual e os trabalhos foram agregados por linguagens e processos na busca de outra significação para a exposição que até então a Bienal não havia experimentado, pois “durante um tempo longo demais, manteve uma estrutura cujo modelo era Veneza: a organização por países, a concentração nas categorias tradicionais da arte, a premiação etc.” (ibid., p. 196). Como curador convidado e sem vínculo com a Fundação Bienal, Zanini inaugurou o lugar do curador independente no Brasil. Sua atuação apontou novos caminhos para a curadoria brasileira e diluiu as hierarquias cultivadas por longos períodos dentro das paredes dos museus.

³⁸ As obras que fizeram parte dessas exposições foram absorvidas ao acervo do MAC-USP. Segundo Cristina Freire é uma coleção com mais de 2.000 trabalhos que ficaram por mais de 30 anos esquecidos nos arquivos do Museu, “desconhecidos pelo público e distantes dos procedimentos museológicos mais corriqueiros”. Freire aponta para uma necessidade de serem instituídos novos parâmetros para a documentação, preservação, exibição e guarda da arte de nosso tempo.

Tempo 3: Hans Ulrich Obrist³⁹ - da prática à teoria.

Este talvez seja o mais contemporâneo de todos os curadores. Obrist é dinâmico, trabalha muito e dorme pouco. Segundo a jornalista Marianne Piemonte (2010) Obrist iniciou sua carreira como curador aos 23 anos, quando montou uma exposição na cozinha de sua casa⁴⁰. Hoje é considerado um dos mais importantes curadores do mundo das artes e alguns jornais e revistas apontam que participar de uma exposição com a *grife* de Obrist ou ser entrevistado por ele “é uma honra e fator de valorização” (PIEMONTE, 2010, s/p) no mercado da arte.

No início da sua carreira, na década de 1980, Obrist percebeu a falta de referenciais na literatura sobre a história da curadoria. Desde então empreendeu um projeto de entrevistas com os principais curadores de arte, além dos mais diversificados personagens que, de alguma forma, proporcionam com suas entrevistas uma nova forma de pensar a arte; organizadas em forma de livros as entrevistas vêm com o intuito de amenizar a lacuna deixada pela ausência de publicações sobre o assunto. Com essas entrevistas “objetivava utilizar as experiências dos artistas das décadas anteriores para criar um campo expandido no qual a arte transitasse” (OBRIST, 2009, p.5). Em entrevista a William Furlong (2010) Obrist diz:

Meu trabalho curatorial começou por meio de conversações, e é sempre tendo uma infinidade de conversas, com artistas e arquitetos de todos os tipos, que exposições e livros se desenvolvem. Eu tenho estado sempre interessado em toda essa ideia de que o diálogo produz realidade, de modo que por meio dele algum tipo de projeto nasce ou alguma coisa acontece. (FURLONG, 2010 P.249)

Neste sentido, o trabalho que Obrist tem desenvolvido, através de suas entrevistas e exposições, proporciona um conhecimento mais aprofundado das produções de arte, e das dinâmicas e riscos que se corre ao curar uma exposição. Suas exibições, muitas delas em lugares inusitados e pouco convencionais como bibliotecas e quartos de hotéis, tentam colocar o público em franco contato com a

³⁹Hans Ulrich Obrist nasceu em maio de 1968, em Zurique, na Suíça, e atualmente trabalha na Serpentine Gallery como co-Diretor de exposições e programas e Curador de projetos internacionais.

⁴⁰Essa mostra que aconteceu na cozinha da sua casa em Zurique, chamou-se *World Soup* (Sopa do Mundo). Na seleção, que ficou em cartaz durante três meses e recebeu exatas 29 visitas, havia trabalhos do inglês Richard Wentworth, que hoje leciona na Escola de Desenho e Artes Ruskin, em Oxford, e do escultor e fotógrafo francês Christian Boltanski. (PIEMONTE, 2010, s/p).

arte para assim diluir as barreiras que separam artistas e público, produtor e consumidor para então ampliar as relações com a arte.

No final da década de 1980 montou uma exposição nas aeronaves da companhia Austrian Airlines do artista Alighiero Boetti⁴¹ (1940-1994), um dos seus primeiros entrevistados, “Obrist teve a idéia de criar um novo espaço para a arte transitar” (OBRIST, 2009, p.5). Na apresentação do livro *Entrevistas Vol. 1* encontramos o relato de como se deu essa exposição:

O artista conceitual italiano manifestou sua insatisfação em ser sempre convidado para exposições em museus, galerias e bienais que por fim sempre o obrigavam a trabalhar no mesmo formato, utilizando os parâmetros já estabelecidos pelo mundo da arte. O projeto artístico, dizia Boetti, não deveria estar a reboque de um esquema predeterminado, o artista deveria ser livre para oferecer os seus melhores projetos, os mais ambiciosos, e então o curador deveria tentar torná-los possíveis. [...] mais tarde o jovem curador conseguiu convencer a Austrian Airlines a montar a exposição do artista em todas as aeronaves da companhia. [...] Esta iniciativa não só expandiu a própria noção do que seria uma exposição, mas também disseminou-a por espaços totalmente novos, que a arte não alcançaria normalmente. (ibid., p.6)

Outro exemplo é a exposição on-line *Do It* (faça isto) (img.16), realizada em 2002. Obrist convocou veteranos da arte conceitual com Yoko Ono e o americano John Baldessari, Marina Abramovik, além de nomes desconhecidos como a palestina Mona Hatoum. Sua idéia era permitir que os espectadores fizessem arte, seguindo as instruções detalhadas dos autores das obras. As alterações, propostas e outras ações do público eram postadas em um blog⁴², revisadas diariamente por ele.

Obrist sempre defendeu a arte fora dos limites dos museus e galerias. Diz que “para continuar estimulando a arte, é importante abri-la a novos horizontes, que inclui mostrá-la em contextos inesperados”⁴³. Com uma carreira de ascensão meteórica, conta com mais de 200 exposições no currículo; foi eleito, em 2010, a pessoa mais influente no mundo das artes, sendo a primeira vez que um curador ocupa esta posição. Mesmo com grandes exposições realizadas ao longo de sua

⁴¹ A partir de 1963 Boetti começou a criar obras com materiais inusitados, como gesso, luminárias e outros materiais industriais, alguns recolhidos das ruas. Sua primeira exposição individual foi em 1967, na galeria de Turim de Christian Stein. Mais tarde nesse ano participou de uma exposição na Galleria La Bertesca na cidade italiana de Gênova, com um grupo de outros artistas italianos que se referiam as suas obras como *Arte Povera*, ou *arte pobre*.

⁴² Pode-se visualizar esta exposição no site www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html.

⁴³ Biografia de Hans Ulrich Obrist no site: www.egs.edu

carreira, a maior contribuição de Hans Ulrich Obrist para as artes é sua produção literária.

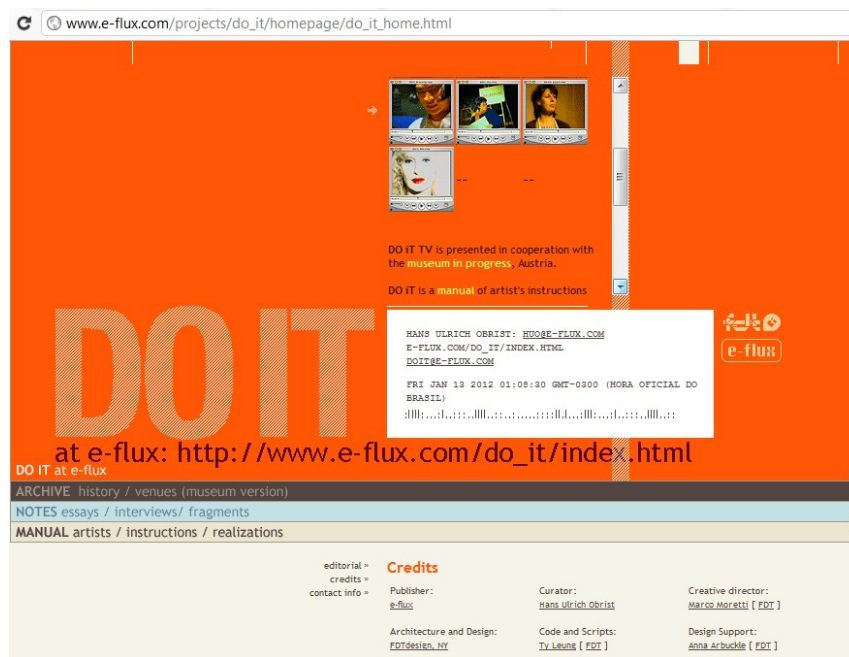


Imagem 16: Página do e-flux onde ocorreu a exposição *Do It*, 2002
Fonte: http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html

A série de entrevistas realizadas por Obrist, já somadas mais de 2.000 horas de conversas, foi desencadeada por duas conversas que leu em sua época de estudante, entre David Sylvester⁴⁴ e Francis Bacon (1909-1992), e entre Pierre Cabanne⁴⁵ e Marcel Duchamp.

Suas entrevistas não se restringem a curadores de artes visuais, convoca os mais diferentes personagens entre arquitetos, poetas, músicos, engenheiros, artistas, físicos, críticos de arte, enfim, personagens que através de seus depoimentos fazem constituir um panorama ampliado das mais diversas épocas da História da Arte Contemporânea e desencadear novos pensamentos sobre a arte e suas relações com a vida e o mundo. A trajetória de seu trabalho como curador pode

⁴⁴ Anthony Bernard David Sylvester (1924-2001) crítico de arte e curador britânico. Sem educação formal nas artes, durante sua longa carreira ele foi influente na promoção de artistas modernos, em particular o trabalho de Joan Miró, Lucian Freud e Francis Bacon.

⁴⁵ Pierre Cabanne (1921-2007) foi crítico de arte, jornalista e escritor francês. Em 1966 produziu o livro *entrevistas com Marcel Duchamp*, lançado pouco antes da morte do artista.

se espelhar na sua frase: “Hoje se pode fazer curadoria de arquitetura, música, revistas ou tudo isso misturado. O mundo todo pode receber curadoria”⁴⁶.

Com este pensamento ampliado sobre curadoria Obrist tem contribuído significativamente para os estudos sobre a atuação dos curadores nas principais exposições dos últimos tempos. Suas entrevistas mostram não apenas o curador e sua atuação, mas constroem um ambiente contextualizado com as mais diversas experiências que juntas ampliam as possibilidades do contato com a obra de arte.

Consideramos que o olhar através da história das primeiras exposições, da constituição dos museus e da origem conceitual do curador foi de grande importância para o entendimento do percurso utilizado nesta pesquisa. Destacamos a atuação de três, entre os principais curadores da História da Arte Contemporânea com suas atuações no campo das artes e lançando um olhar sobre as suas principais curadorias. Este primeiro momento vai encontrar ações paralelas no cenário regional, discutidas no capítulo 2, onde daremos ênfase às ações ocorridas em Belém, desde o final do século XIX aos dias atuais. Buscando nas exposições realizadas na cidade os “rastros” deixados por artistas que empreenderam ações semelhantes àquelas executadas pelo curador.

⁴⁶ Revista Bravo, Jan-2010



Olhares para a Amazônia:
A curadoria em Belém do Pará

Arte é um jogo entre todas as pessoas, em todas as épocas.

Marcel Duchamp [artista]

2.1 Algumas anotações sobre ações artísticas em Belém

Neste capítulo, realizaremos um painel histórico para o entendimento do processo de construção da ideia de curador/curadoria que se desenhou em Belém. Para tanto, necessitamos constituir uma linha histórica para que possamos compreender o percurso do desenvolvimento de exposições na cidade e como o papel de articulador de mostras vai se configurando até a atual constituição da ideia de curadoria.

Nota Nº 1: O final do século XIX

Durante o período de 1897 a 1912, as ações de modernização de Belém patrocinadas pelo poder público foram idealizadas e realizadas pelo intendente Antonio José de Lemos iminente político, jornalista e administrador. Amparada pelo momento histórico do apogeu da borracha e respaldada pelos empréstimos feitos no Brasil e no exterior, a administração de Lemos conseguiu imprimir as reformas que estampavam as faces da *Belle Époque*, implantando um novo cenário para a cidade.⁴⁷ (MEIRA, 2008, p.25)

É neste cenário, descrito por Meira (2008), que encontramos Belém no final do séc. XIX e início do séc. XX. A cidade fervilhava com as novidades vindas da Europa e parte da sociedade era tomada pelo francesismo, especialmente no aspecto intelectual, que ressaltava as relações culturais cultivadas com a França e as relações de dependência, comercial e financeira, mantidas com a Inglaterra, que faziam de Belém uma cidade “pretensamente mais européia que brasileira” (SARGES, 2010, p.177). Os paraenses, ao modo da cultura européia, mantinham intensas atividades sociais e culturais; assistir a grandes espetáculos no teatro ou simplesmente tomar um café discutindo política fazia parte do dia-a-dia. Havia diversos locais de encontro, entre cafés, casas de comércio, salas de hotéis, praças, todos utilizados para encontros culturais e debates sobre política, arte e cultura, “em decorrência desse *vaudeville* surgem inúmeras casas de diversões, como o Café Chic, Café da Paz, Mulin Rouge, Chat Noir, Café Madri e Café Riche” (ibid., p.113).

⁴⁷ MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará de 1940 a 1980** / Maria Angélica Almeida de Meira; orientadora: Profa. Dra. Monica de Almeida Kornis, 2008.

Foi um período de ativismo cultural, Belém recebia as grandes companhias de ópera que se apresentavam no Theatro da Paz. Grandes mestres da pintura também já circulavam pela cena local, como Domenico De Angelis⁴⁸ (1852-1904) e Giovanni Capranesi. Amparados na arte acadêmica européia, as pinturas e exposições realizadas em Belém seguiam o modelo europeu do final do século XIX, como por exemplo, a mostra do pintor italiano De Angelis que realizou exposição na Livraria Universal (img. 17) com obras representando as paisagens de sua terra natal, na década de 1880. Muitas exposições foram realizadas neste período, no entanto o pesquisador Aldrin Figueiredo⁴⁹ (2001, p.33) aponta o ano de 1895 como marco na história da pintura paraense com a *Exposição Artística Industrial do Liceu Benjamin Constant*, “sob o ponto de vista de Theodoro Braga, a história da pintura no Pará começou com o limiar da República, por isso mesmo a construção desse evento fundador” (idem).

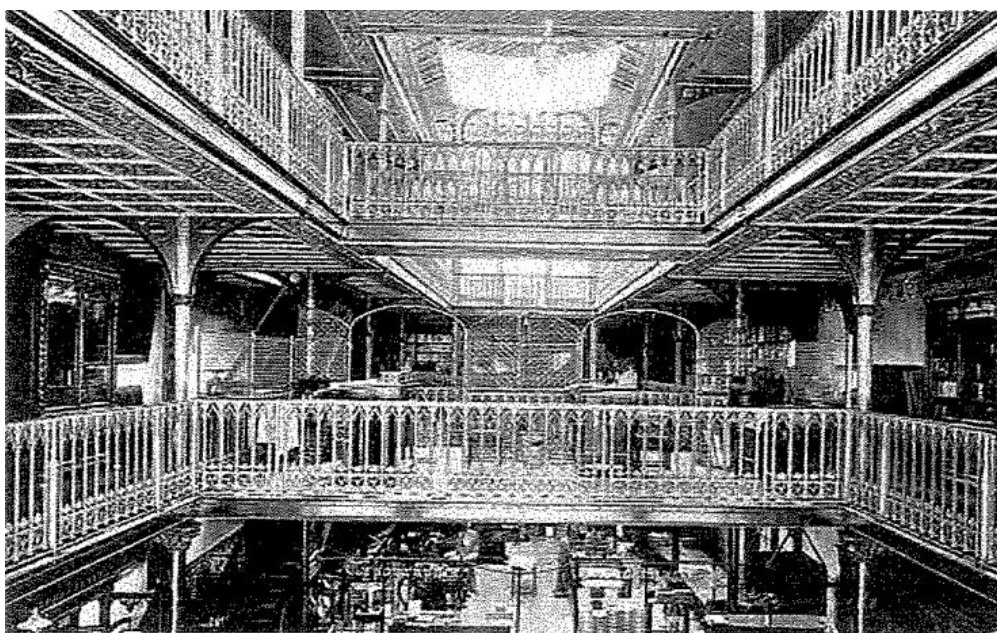


Imagem 17: Interior da Livraria Universal, 1908, em cartão postal de 1909
Acervo: Coleção particular de Habib Fraiha Neto
Fonte: FIGUEIREDO, 2001

⁴⁸ O mestre italiano Domenico De Angelis e seu assistente Giovanni Capranesi executaram grandes trabalhos na cidade de Belém, como a tela intitulada *Últimos dias de Carlos Gomes* (224 x 484 cm), esta obra faz parte do acervo do Museu de Arte de Belém - MABE, Palácio Antonio Lemos, Belém. (MEIRA, 2008, p.27)

⁴⁹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Campinas, SP: [s.n.] 2001.

Segundo Figueiredo (2001, p. 38) ao final do ano de 1898, a Academia de Belas Artes de Belém abre seus salões para a exposição de alunos do mestre Luigi Libutti, mais do que a qualidade das obras apresentadas, o importante era que as artes começavam a fazer parte do gosto do público e uma intensa produção foi vista no período, fatos que agradaram os poucos mecenas que acompanhavam a produção local.

Com a abertura da Escola de Belas Artes do Pará, é o Governo que convoca mestres estrangeiros para o ensino das artes na cidade, a pesquisadora Maria Angélica Meira (2008) descreve assim este período:

As aulas de pintura e desenho com os mestres estrangeiros eram o principal meio de aprendizado dos jovens da terra. O incentivo às artes impulsionou o estado do Pará a assumir a liderança das ações. Em 1893, o Governo realizou concurso público em diversas capitais européias para cadeiras recém-criadas no Liceu Paraense e na Escola Normal, para as quais foram contratados o pintor russo David Widhopff, que chegou a Belém no ano de 1894 e o artista francês Maurice Blaise. Em 1899 foi a vez do Pedro Campofiorito, arquiteto e pintor italiano que, indicado por Zeferino da Costa, veio a Belém para exercer o cargo de professor de desenho figurado na Escola de Belas Artes do Pará. (MEIRA, 2008, p.28)

O trânsito de artistas estrangeiros por Belém e as bolsas de estudos concedidas pelo governo a jovens paraenses, filhos da sociedade emergente dos comerciantes da borracha, proporcionaram aos artistas e estudantes locais uma maior proximidade com as tendências artísticas da Europa. As obras produzidas neste período tratam principalmente de temas referentes a paisagens estrangeiras, “pouco a pouco, foram sendo substituídos pelos panoramas e costumes regionais produzidos, porém, a partir dos cânones acadêmicos europeus” (ibid., p.29). Os temas locais vão gradativamente tomando espaço na produção dos pintores e as grandes encomendas do Governo favorecem essa produção. Antonio Parreiras e Theodoro Braga figuram entre os pintores que retrataram Belém, em obras épicas encomendadas pelo Intendente Antonio Lemos.

É um período em que os principais organizadores das exposições são os professores da Academia de Belas Artes e os próprios artistas. As exposições vão deixando de ser realizadas nas salas da Academia e aos poucos vão tomando lugar na residência dos artistas e, posteriormente, passam a ocupar o sofisticado *foyer*⁵⁰ do Theatro da Paz.

⁵⁰ Foyer – salão nos teatros onde as pessoas podem reunir-se nos intervalos dos espetáculos.

Como tanto as representações nas pinturas, quanto a forma de expor eram copiadas da Europa, então certamente as exposições daquele momento utilizavam a mesma disposição dos quadros na parede, como nos salões de Paris. A organização obedecia a alguns critérios: obras agrupadas por: temas – geralmente de paisagens e cidades da Europa; técnicas – aquarela, desenho ou pintura, e inicialmente com destaque a alguma reprodução dos mestres italianos, essa era a forma de validar o conhecimento e técnica do pintor. Posteriormente, o uso da reprodução foi abolido e as temáticas passaram a retratar paisagens e personalidades locais.

Nota Nº 2: O início do século XX

No início do século XX diversas exposições aconteceram pela cidade e os lugares de exposição continuaram sendo improvisados, já que Belém ainda não contava com salas especializadas ou Museus de Arte, como exemplo podemos citar a exposição de Carlos Custódio de Azevedo, em 1901, num prédio situado à Conselheiro João Alfredo, principal rua do centro comercial. No *foyer* do Theatro da Paz, destacamos diversas exposições que movimentaram a cena artística da cidade: a de Antonio Parreiras (1860-1937), em junho de 1905 na qual se exibiram 41 telas⁵¹; a de Theodoro Braga⁵², em maio de 1906, sendo esta a sua primeira exposição. No ano seguinte realizou-se a exposição do pintor Francisco Aurélio de Figueiredo⁵³ (1856-1916), que em 1907 realizou nova exposição, financiada por Antonio Lemos, no salão da Biblioteca do Arquivo Público do Pará; posteriormente, durante a primeira metade do século XX, a “Biblioteca abrigou em seus salões as principais exposições de arte patrocinadas pelo Governo e por instituições particulares” (MEIRA, 2008, p.30).

⁵¹ Na ocasião, o Intendente Antonio Lemos adquiriu três pinturas e encomendou mais um conjunto de oito obras, retratando a cidade de Belém, coleção bastante significativa que hoje constitui parte do acervo da Prefeitura Municipal. (FIGUEIREDO, 2001, p. 47)

⁵² Theodoro José da Silva Braga nasceu em Belém a 8 de junho de 1872. Iniciou seus estudos artísticos com Telles Júnior, aprofundando-os posteriormente na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1899 recebeu o prêmio “Viagem ao estrangeiro”, ocasião em que foi aluno da Académie Julian, em Paris, onde permaneceu até 1903, quando retornou à Belém. Braga é considerado hoje como o maior representante da pintura paraense do período.

⁵³ Francisco Aurélio de Figueiredo era irmão mais jovem do pintor Pedro Américo.

Em 1908, Parreiras expôs 11 telas no Theatro da Paz e no final desse mesmo ano aconteceu a exposição de Theodoro Braga, considerada como um marco na História da Arte Paraense, em que Braga apresentou a épica *Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará* (img.18). O pintor distribuiu ao público um impresso com explicações para a leitura da imagem. “A partir dessa tela, o pintor inventou o modernismo na Amazônia [...] Trata-se de um modernismo muito próprio, surgido, como todos os outros, de uma querela contra antigos valores cultivados na arte, na literatura e na história da Amazônia.” (FIGUEIREDO, 2001, p.20)

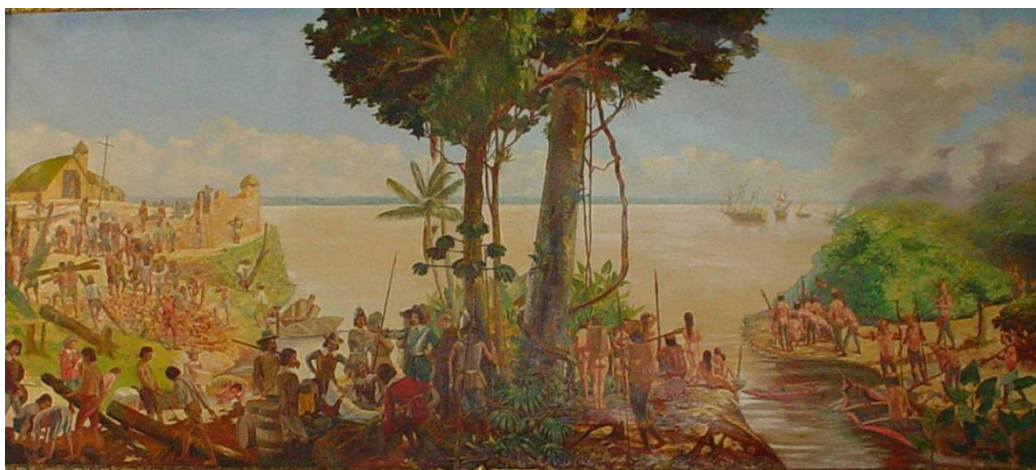


Imagem 18: Theodoro Braga, *Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará*, 1908. Óleo s/ tela, 226 x 504 cm
Acervo do Museu de Arte de Belém - MABE

A partir de 1910, segundo Meira (2008), com a crise da economia da borracha, “somada aos casos de desemprego e empobrecimento vertiginosos, uma crise no meio das artes marcava o fim da *Belle Époque* paraense” (MEIRA, 2008, p.32). Os Salões Oficiais de Belas Artes foram extintos pelo Governo. Nesse cenário de crise econômica algumas ações mantinham as atividades artísticas em Belém, como a exposição de Ismael Nery, em 1929, no Palace Theatro. Meira (2008, p.33) ressalta que o artista, após estudar na Escola Nacional de Belas Artes e na Académie Julien, em Paris, apresenta seus trabalhos em sua terra natal, “o universo surrealista do artista, retratado em seus óleos, aquarelas e desenhos, como era de se esperar, provocou escândalo à sociedade local e a mostra foi duramente criticada.” (MEIRA, 2008, p.33).

Nota Nº 3: 1940 a 1950

Em 1940, segundo MEIRA (2008), Leônidas Monte, artista cearense radicado em Belém, inaugura sob sua orientação o Salão Oficial de Belas Artes do Pará, anteriormente, nos anos de 1936 e 1938, o artista em conjunto com o Dr. Oswaldo Viana produziram os Salões de Ensaio. Esses eventos congregavam grande número de artistas e distribuíam prêmios para diversas categorias, inclusive para fotografia. O 1º. Salão Paulista ocorre em 1937, no *foyer* do Theatro da Paz e o modernismo paulista é apresentado à sociedade artística local.

Neste período observou-se o empreendedorismo de alguns artistas, como Leônidas Monte que, mesmo sem saber, atuou como uma espécie de curador, já que toma pra si a função de organizar as mostras, especialmente a organização de um Salão, onde foram envolvidos diversos fatores como comissão de seleção, premiação, questões financeiras, organização do espaço, entre tantas outras particularidades que fazem parte do universo de trabalho de um curador de Salão de Arte. A sua atuação naquele momento da História da Arte de Belém foi fundamental para manter a produção artística local, e ainda auxiliar artistas com as premiações distribuídas. Podemos também chamá-lo, neste momento, de *artista-curador*, por conta da sua contribuição no campo artístico e na organização dos eventos. Não nos cabe, neste momento, avaliar questões relativas a conceitos e propostas das exposições realizadas por ele, mas sim identificar as ações que se assemelham às das curadorias contemporâneas, como fizemos acima.

As décadas seguintes, 1940 e 1950, são períodos de assentamento e a produção artística local reproduz o estilo modernista e alguns artistas ainda defendem o clássico, que vai aos poucos sendo substituído pelo modernismo e somente na década de 1960 encontra suas vertentes abstracionistas com uma nova geração de artistas e também em outros mais antigos, com carreira já estabelecida como Ruy Meira.

Nota 4 : Outros caminhos, novas possibilidades: eventos de 1950 e 1960

No final dos anos 1940, mais precisamente em 1948, ocorre o último Salão Oficial de Belas Artes do Pará, que segundo Meira (2008) ocorreu durante nove anos consecutivos e agregou grande parte da comunidade artística de Belém. Esta segunda série do evento foi significativa para o cenário das artes no Pará. Num período próximo, na década de 1950, aconteceu a terceira série do evento, do qual, Meira expõe:

Com a interrupção, em 1953, da terceira série dos Salões Oficiais de Belas Artes promovidos pelo Governo do Estado, a então Universidade do Pará, após sua instalação em 1957, passou a desempenhar papel importante enquanto incentivadora das artes locais. Os Salões de Belas Artes da Universidade, realizados nos anos de 1963 e 1965, se destacaram por seu caráter de vanguarda. (MEIRA, 2008, p.116)

Com a tradição dos salões de arte cultivada em Belém desde o final do século XIX, verificamos, na primeira metade do século XX, uma série de ações envolvendo artistas e grupos de artistas, para a manutenção e implementação de vários salões de arte. O apoio do Governo sempre foi necessário para tais empreitadas. Na década de 1950 observamos a dissolução de alguns salões que auxiliavam a promoção das ações artísticas locais.

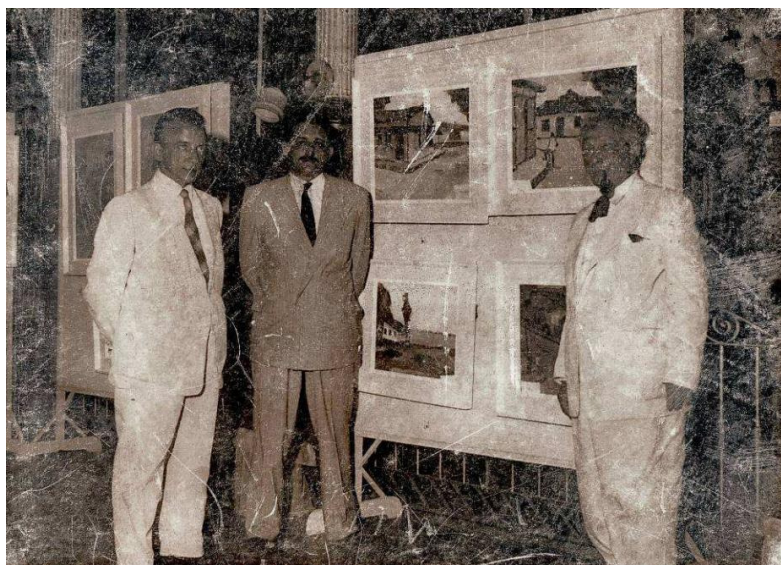


Imagem 19: Ruy Meira em exposição individual em 1956, na foto: Benedicto Mello, Ruy Meira e Leônidas Monte. Acervo de Ruy Meira. Fonte: MEIRA, 2008

As organizações das exposições e salões deste período ficaram a cargo principalmente de instituições públicas, como a UFPA e Secretaria de Educação e Cultura, e de artistas ou grupo de artistas como o Clube de Artes Plásticas da Amazônia – CAPA, encabeçado por Ruy Meira (1921-1995) e Roberto de La Rocque Soares (1924-2001).

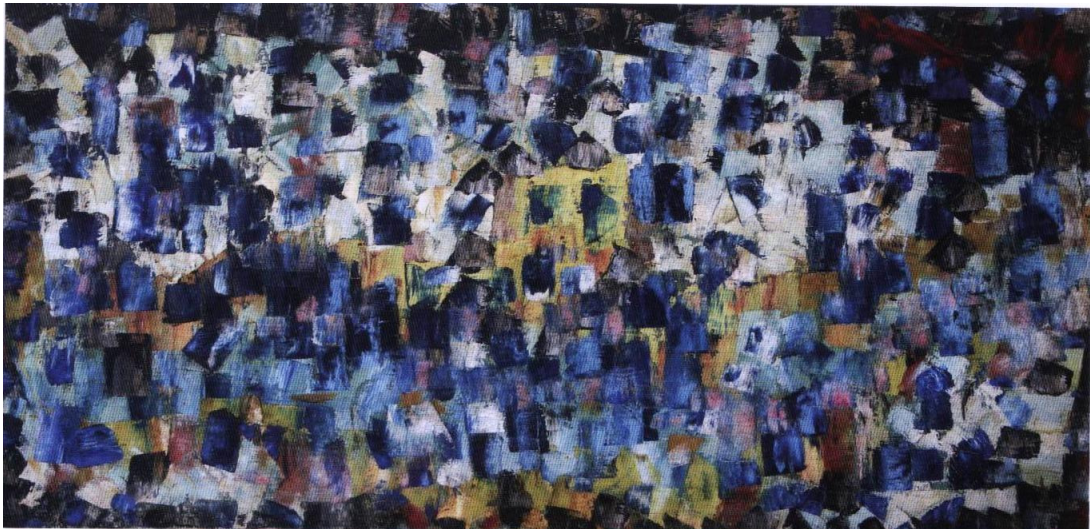


Imagem 20: José de Moraes Rêgo, *Composição*, 1959. Óleo s/ tela, 47 x 96cm
Fonte: Catálogo da Exposição Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira, 2006

Neste contexto destacamos a curadoria de José Pires de Moraes Rego, que organizou no Clube do Remo a primeira exposição de arte abstrata, em 1959. O artista, operando como curador, ao se referir a esta exposição diz: “Por que fui eu que me armei de coragem para a empreitada, arriscando-me a ser ridicularizado e apedrejado pela sociedade daqui?” (REGO apud SOBRAL, 2002, p.53) e nos mostra, neste depoimento, o clima desfavorável para a nova estética que se apresentava nas artes visuais, arrisca nesta montagem uma reputação que ele mesmo acreditava ainda não ter, continua falando do posicionamento de outros artistas em relação a esta exposição “O Ruy Meira, o Benedicto Mello e os outros tinham já um nome de pintor a zelar. Acredito que estavam hesitando em arriscar a sua reputação na empreitada” (idem). Moraes Rego adota uma postura muito aproximada dos curadores independentes, que ficam à frente da montagem da exposição – incluindo as questões financeiras, o local, a organização e assumindo

os riscos de apresentar ao público um artista desconhecido ou mesmo uma nova tendência nas artes visuais.

As inovações da época não estavam apenas nas novas técnicas apresentadas, mas, também, nos espaços utilizados para as exposições. O Clube do Remo, o Pará Clube, o *foyer* do Theatro da Paz, *hall* de hotéis são alguns lugares que abrigaram exposições, citados nas literaturas que relatam as atividades artísticas do período.

As atividades de exposição e comercialização, até os anos 1950, não encontravam um lugar apropriado com estrutura para este fim, somente em 1951 é que o primeiro espaço foi inaugurado, a Galeria Loureiro, com um curto período de atividades, quatro anos apenas. Neste período de existência abrigou exposições de “Andreilino Cotta, em 1951; de Leônidas Monte, em 1952; de Baltazar da Câmara, de Tadachi Kaminagai e a coletiva de pintura e escultura de Ruy Meira e João Pinto, em 1954” (MEIRA, 2008, p.112).



Imagem 21: Exposição de Raymundo Nogueira na ebe GALERIA, 1960. Arquivo de Ruy Meira
Fonte: MEIRA, 2008

O segundo local foi a ebe⁵⁴ GALERIA Ltda.(img.21), inaugurada em 1960 e de propriedade do artista Ruy Meira. A primeira galeria pública de Belém foi a *Galeria Ângelus*, nome em homenagem ao artista plástico Ângelus Nascimento, instalada em uma ampla sala do Theatro da Paz, em meados de 1966. Esta galeria abrigaria grande parte das exposições realizadas em Belém a partir daquele ano e

⁵⁴ Utilizamos neste trabalho a mesma grafia – em letras minúsculas – usada por Meira (2008).

se firmaria na história da arte local como uma das principais salas de exposições da cidade.



Imagem 22: Galeria Ângelus no Theatro da Paz, 1972. Acervo de Ruy Meira.
Fonte: MEIRA, 2008

A partir da década de 1960 observamos a atuação da Universidade do Pará que, em termos de instituição acadêmica, foi pioneira no fomento cultural da cidade de Belém, realizando o *Salão de Belas Artes da Universidade* (img. 23), em 1963 e 1965, proporcionando aos participantes, além de oficinas, debates e conferências, uma concorrida bolsa de estudos, oferecida pela reitoria da instituição. Fayga Ostrower (1920-2001) foi a artista convidada na segunda versão do salão e teve suas obras exibidas em uma sala especial.

Tal evento se constitui em um espaço de trocas e aprendizagem. Jovens artistas paraenses, alguns alunos daquela instituição, dos Cursos de Arquitetura e Engenharia, tinham no salão a possibilidade de expor suas obras e ainda “trocar informações e conhecimento com artistas de outros estados como o Amazonas, Maranhão, Território Federal do Amapá, interior do Estado, além de artistas do Centro-Sul do Brasil” (SANTOS, 2011, p.49).



Imagem 23: I Salão de Belas Artes da Universidade, 1963.
Na foto Celma Meira, Maria Angélica Meira e Ruy Meira.
Acervo de Ruy Meira. Fonte: MEIRA, 2008

Outro grande destaque desta movimentação cultural é a *I Cultural do Pará*, em 1968, que trouxe a Belém críticos como Mário Schemberg⁵⁵ (1914-1990) e Haroldo de Campos⁵⁶ (1929-2003), artistas como Claudio Tozzi⁵⁷, Hélio Oiticica (1937-1980), entre outros que fizeram parte da *IX Bienal de São Paulo* (1967). Os artistas vindos de São Paulo expuseram em Belém seus trabalhos junto aos de artistas locais, em praça pública (img. 24), proporcionando ao público acesso à

⁵⁵ Schenberg foi físico, político e crítico de arte brasileira, tinha grande interesse em artes plásticas, conviveu com artistas como Di Cavalcanti, Lasar Segall, José Pancetti e Cândido Portinari, e também estrangeiros, como Bruno Giorgi, Marc Chagall e Pablo Picasso. Como crítico de arte, escreveu diversos artigos sobre artistas contemporâneos brasileiros como Alfredo Volpi, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

⁵⁶ Poeta idealizador do movimento de poesia concreta. Suas teses contribuíram para a formação do movimento concretista brasileiro. Em 1956 organizou a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁵⁷ Claudio Tozzi nasceu em 1944, em São Paulo. Iniciou sua carreira em 1963, no mesmo ano vence o concurso de cartazes do XI Salão de Arte Moderna. Em 1967 participa da IX Bienal de São Paulo. Em 1968 traz a Belém a série de pinturas *Bandido da Luz Vermelha*, trabalhos com a mesma linguagem da história em quadrinhos, iluminados por facho de luz vermelha rotativo, participa de debates sobre arte promovidos em praça pública.

produção artística e intelectual através das mostras, debates e seminários realizados durante o evento. Assim, “os anos sessenta trazem para Belém uma atmosfera propícia para que os artistas e críticos da região corram atrás da atualização” (SANTOS, 2011, p.57). Percebemos desta forma o início de um processo de intercâmbio cultural, com o intuito de promover, capacitar e fazer circular a produção artística paraense.

Nas imagens coletadas dos eventos deste período –Imagens 19, 21, 22, 23 e 24– não foi possível identificar se havia algum conceito agregado à forma de expor os quadros, na imagem 19, datada de 1956, observamos os quadros ainda pendurados muito próximos, ocupando todo o painel; nas 21 e 22, que retratam os espaços de galerias, percebemos duas formas de expor as obras, uma na Ângelus ainda usando os painéis⁵⁸ onde a montagem tem que se adaptar ao local, e outra na Ebe Galeria de maneira mais aproximada do que se pratica ainda hoje e nas duas últimas 23 e 24, os quadros já estão postos de forma mais espaçada, mesmo que ainda utilizassem os painéis.



Imagem 24: I Cultural do Pará. Praça da República, Belém-PA, 1968.
Fonte: A Província do Pará. Sábado, 17 de Agosto de 1968.

Estes eventos movimentaram o cenário artístico e a crítica local e expuseram as novas intenções e caminhos que os artistas aspiravam seguir, com obras influenciadas pelo abstracionismo e outras com tendências mais conceituais, especialmente as expostas no *I Salão Universitário* (1968) realizado pela

⁵⁸ Neste caso o uso dos painéis confere neutralidade ao ambiente, já que o interior do Theatro da Paz têm suas paredes decoradas.

Universidade Federal do Pará (UFPA), das quais críticos da época entendem a nova produção como amadora e classificam o salão como “acúmulo de aberrações pictórico-amadoristas” (ibid., p.59). A resistência à nova produção artística paraense, por parte da crítica, deve-se principalmente ao conservadorismo de alguns críticos e artistas, resistentes às novas linhas estéticas que estavam sendo traçadas pelos artistas locais. O crítico Mário Schenberg, em trânsito pela cidade, interfere em defesa da produção local dizendo em nota de um jornal da época: “um dos aspectos mais claros da crise brasileira, é que a nossa sociedade se fixa em velhos conceitos, tendo inclusive desconfianças do elemento novo” (SHENBERG apud SANTOS, 2011, p.59). Com seu discurso, e sua postura ao analisar as obras dos artistas paraenses para a exposição, Schenberg assume certa postura de curador daquele conjunto, ao enfrentar a crítica local.

Observamos nas imagens das exposições realizadas em Belém a partir da década de 1950 a utilização de painéis para pendurar os quadros, o uso deste dispositivo foi recorrente nas várias exposições do período, esta prática provavelmente está relacionada à improvisação das salas de exposição, que na sua maioria eram adaptadas para tal fim.

Vimos que as novidades, propostas pelas tendências da época, também se aplicavam a novas formas de exposição, explorando novos lugares, a exemplo da *Cultural do Pará* que organizou a mostra na Praça da República utilizando painéis para dispor os quadros, num movimento não mais de improvisação, mas de democratização da arte.

Nota Nº 5: Apontamentos de uma trajetória – anos 1970

Um novo frescor se revela nas artes visuais paraense com as experimentações de Acácio Sobral⁵⁹ (1943-2009), Ruy Meira (1921-1995), Osmar Pinheiro⁶⁰ (1950-2006), Paulo Chaves Fernandes⁶¹, Valdir Sarubbi⁶² (1930-2000), Manuel Branco de Melo entre outros. Vários desses oriundos de cursos da Universidade Federal do Pará e representavam a promissora geração das artes paraenses. O mestre Ruy Meira, já com sua carreira estabilizada, continua atuante e com rica produção neste período e seguiria ainda nas próximas décadas. Meira tinha costume de abrir as portas de seu ateliê para a nova geração, promovia conversas, debates sobre o movimento artístico local, além de dar apoio e incentivo à nova geração.

Segundo Renata Zago (2009), Sarubbi e outros artistas no início dos anos 1970 são selecionados por Mário Barata⁶³, Oswaldo de Andrade Filho⁶⁴ (1914-1972),

⁵⁹ Acácio Sobral é natural de Belém do Pará. Era pós-graduado em História e Memória da Arte pela Universidade da Amazônia. Sua trajetória se caracteriza pela pesquisa métrica, começando com a resina plástica, na década de 70. A partir de 1995, com o Grande Prêmio do Salão Arte Pará passou a explorar a encáustica, mistura de resina com pigmentos. Em 2000, desenvolve com interferência da linha, o desenho em expansão, interferindo em fotografias e impressos, como folders, entre outros, chegando no tridimensional. Durante sua carreira participou de várias exposições individuais e coletivas, inclusive internacionais e recebeu várias premiações. Entre os prêmios está o Arte Pará. São eles: Prêmio Aquisição X Salão Arte Pará, 1991; Grande Prêmio XIV Salão Arte Pará, 1995; Prêmio Aquisição XIX Salão Arte Pará 2000; Grande Prêmio XXIII Salão Arte Pará, 2004. Fonte: www.orm.com.br/plantao/noticia/default.asp?id_noticia=444543 de 23/11/2009. Acesso em 05/01/2012 às 21.30h

⁶⁰ Nascido em Belém do Pará, em 1950, Pinheiro mudou-se para São Paulo em 1986. Em 1988 recebeu a bolsa Guggenheim Foundation de New York, para um período de trabalho de dois anos em Berlim (Alemanha). Entre as diversas participações em exposições, destacam-se as bienais de Quença no Equador (1998), Havana (1986) e duas vezes a Bienal de São Paulo (1973/1992). Fonte: <http://www.espacoarte.com.br/artistas/578-osmar-pinheiro>. Acesso em 05/01/2012 às 22.50h

⁶¹ Paulo Chaves é da primeira turma do curso de arquitetura da Universidade Federal do Pará, na década de 1960. Em 1972 foi para o Rio de Janeiro onde fez curso de cinema e Mestrado em Comunicação Social. Um de seus filmes “*Destruição cerebral*” foi apresentado e premiado em festivais na Polônia e Checoslováquia, em 1978. Neste mesmo ano retorna a Belém e é convidado a lecionar no Curso de Comunicação Social. De 1983 a 1988 é assessor de urbanismo da Prefeitura de Belém. Foi superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional. Em 1994 assume a Secretaria de Cultura do Pará e fica no cargo por 10 anos. Retorna em 2011, novamente como Secretário de Cultura do Governo do Estado do Pará. Fonte: entrevista publicada no *site*: <http://www.arcoweb.com.br>, em 22/03/2005. Acesso em 05/01/2012 às 22.30h

⁶² Valdir Evandro Sarubbi de Medeiros (Bragança PA 1939 - São Paulo SP 2000). Pintor, desenhista, gravador, artista visual, professor. Em 1962, gradua-se em direito, e, entre 1969 e 1970, freqüenta faculdade de arquitetura, ambas em Belém. Em 1971, muda-se para São Paulo. Em seus trabalhos, aparecem aspectos culturais da Amazônia e da paisagem da região. Fonte: www.itaucultural.org.br acesso em 10/01/2012, às 20h.

⁶³ Mário Barata foi advogado, professor da UFC, também foi destacado pintor. Nasceu no Rio de Janeiro, em 1914. Articulador e orientador do movimento que resultou na fundação do Centro Cultural de Belas Artes - CCBA e da Sociedade Cearense de Artes Plásticas - SCAP, em Fortaleza. Participou de várias coletivas em Fortaleza e no Brasil, sendo premiado no Salão Paulista de 1943 e no III Salão

entre outros jurados, para participarem da *Pré-Bienal 1970*, “cuja função havia sido a de selecionar a representação brasileira da *XI Bienal Internacional de São Paulo*”. Sarubbi (img. 21) e mais 29 artistas são escolhidos pelo júri para representar o Brasil nesta edição da bienal, em 1971. Desses eventos encontramos os seguintes registros a respeito da Pré-Bienal apontados pela pesquisadora:

De acordo com a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades de: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém do Pará. Em cada uma destas mostras estava presente um júri formado por um membro enviado pela Fundação Bienal e outros membros escolhidos de acordo com o critério de cada região. Sua função era selecionar, dentro da exposição regional, os artistas que participariam da Pré-Bienal 1970. (ZAGO, 2009, p.2622)

E continua discorrendo sobre a metodologia para a escolha dos artistas para a XI Bienal de São Paulo:

Para a escolha da representação brasileira da XI Bienal de São Paulo foi constituído um júri de cinco críticos de arte, dois estrangeiros e dois nacionais indicados pela Fundação Bienal: James Johnson Sweeney dos Estados Unidos, Romero Brest da Argentina, Marc Berkowitz do Rio de Janeiro (antiga Guanabara) e Hugo Auler de Brasília; e um nacional, eleito pelos artistas participantes na Pré- Bienal: Lisetta Levy de São Paulo. (ibid., p.2623)

O processo de organização das mostras regionais e seleção dos artistas movimentam positivamente a cena artística paraense trazendo para a cidade críticos, artistas, além de outros profissionais envolvidos na seleção e montagem das mostras. Alguns artistas, como Sarubbi e Branco de Melo transitam nacionalmente e tem sua produção de certa forma influenciada pelos contatos mantidos.

As bienais que ocorrem neste período ainda se mantêm nos formatos tradicionais de exposição, mas promove, para os artistas paraenses uma maior circulação e alargamento dos conceitos sobre arte.

de Abril, em 1946 em Fortaleza. Individualmente, expôs na Galeria Ignez Fiuza em Fortaleza, Ce. Fonte: <http://literaturareal.blogspot.com/2008/09/mrio-barata.html>. Acesso em 05/01/2012 as 20.40h

⁶⁴Filho do escritor Oswald de Andrade (1890 - 1954), tornou-se conhecido como Nonê de Andrade, foi pintor, escritor, desenhista, cenógrafo, jornalista, músico, professor. Estudou pintura com os mestres do modernismo brasileiro como Candido Portinari. Participou do Clube dos Artistas Modernos - CAM, do Grupo Guanabara e colaborou no Teatro da Experiência, criado por Flávio de Carvalho. Fonte: www.itaucultural.org.br. Acesso em 06/01/2012 as 14.30h.

Apesar das intensas discussões sobre a nova estética na arte nacional, as exposições de larga abrangência como as Bienais não conseguiam absorver tais produções, sobre esse assunto Renata Zago (2009) pontua:

Ademais, não havia uma discussão por parte da Bienal sobre como deveria ser realizada uma exposição de arte contemporânea que contemplasse de maneira eficaz as produções da neo vanguarda do período, que muitas vezes eram rejeitadas pelos júris de seleção. Assiste-se nesse período, no Brasil, ao declínio do modelo expositivo tradicional e ao surgimento de novos salões, mostras, ações e discussões contemporâneas que colocaram em cheque eventos que não abrigavam as obras mais “radicais” dos artistas do período. (ibid., p.2624)



Imagem 25: Sarubbi e os *Xumucuis*, XI Bienal Internacional de São Paulo, 1971.
Acervo: Marina Marcondes Machado e Jonas Sarubbi. Fonte: BITAR (2002).

Esses eventos traçam novos caminhos para afirmação da identidade cultural dos artistas da Amazônia, e se solidificará na década seguinte a partir da realização do Seminário *As Artes Visuais na Amazônia* (1984), em Manaus, e da publicação de um livro em parceria com Belém, que suscitará reflexões sobre uma visualidade regional, apontando para o mergulho que importantes artistas e críticos estabeleceriam nas especificidades locais, marcando afirmativamente a produção de artistas como Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Osmar Pinheiro e ainda do poeta João

de Jesus Paes Loureiro, que conceituará as matrizes visuais regionais no seu texto “As Fontes do Olhar”. Este evento, realizado na região pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), visava fomentar o debate local acerca da produção artística regional e ocorreu no período em que Paulo Herkenhoff estava à frente do Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, interlocutor na organização do seminário e na construção da reflexão sobre a visualidade na Amazônia.

2.2 Paulo Herkenhoff⁶⁵, sentidos e conexões com a arte paraense

Com envolvimento muito particular com a Amazônia, o artista, crítico, curador independente e pesquisador Paulo Herkenhoff há muito tempo cultiva uma relação de profundo conhecimento e intensa convivência com a região amazônica, em especial com Belém. Não iremos nos deter aqui na atuação profícua de Herkenhoff como artista, mas não deixamos de perceber que essa vivência de décadas atrás é significativa pelas atitudes tanto como artista, quanto como curador em relação aos artistas, o que lhe garante uma visão alargada diante de determinadas questões.

As primeiras vindas profissionalmente à cidade foram na década de 1980, “cheguei a Amazônia por dever público como funcionário da Funarte. Meu entusiasmo só poderia reinterpretar e estabelecer sentidos e conexões” diz ele⁶⁶. A partir de então Herkenhoff tem se debruçado sobre estudos acerca da história da arte local. Dos anos 1980 para os dias atuais muitas pesquisas vêm trazendo à luz questões, ou mesmo revelando relações históricas e estéticas presentes no movimento artístico e cultural da cidade de Belém e da Amazônia, como pesquisador da história da arte local complementa:

⁶⁵Paulo Herkenhoff é curador independente e crítico de arte. Entre 2003 e 2006, foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Foi chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985-1990) e curador adjunto no Departamento de Pintura e Escultura, no Museu de Arte Moderna de Nova York (1999-2002).

⁶⁶MANESCHY, Orlando: curadoria; HERKENHOFF, Paulo: Consultoria. **Amazônia, a arte**. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

A modernidade na Amazônia desdobrou-se em ciclos⁶⁷, entremeados por saltos e estagnação: 1) o iluminismo no Grão-Pará; 2) o ciclo da borracha; 3) o modernismo e 4) as rupturas pós-modernas. São ciclos de consolidação política, conhecimento e produção simbólica. Quando comecei a trabalhar com a Amazônia em 1983, a região em geral era um campo historiográfico virgem. (HERKENHOFF apud MANESCHY, 2010, p.81)

Herkenhoff, ao longo de quase trinta anos de relação com a cidade de Belém, atuou em diversas frentes, seja como funcionário da Funarte, como pesquisador, crítico ou curador, influenciou positivamente a produção artística e intelectual local. Ficou à frente, por um longo período, do principal salão de arte do Estado, o Salão Arte Pará, em que buscou revelar a autonomia da arte produzida na região, especialmente do período modernista paraense, e defende: “às vezes é preciso esquecer a Semana de Arte Moderna. Afinal, ela não foi capaz de incluir o paraense Ismael Nery” (ibid., p.82). A proximidade com artistas como Osmar Pinheiro e Ruy Meira, com o filósofo Benedito Nunes⁶⁸ (1929-2011), com o poeta Paes Loureiro⁶⁹ constroem o universo das artes amazônicas e embasam suas pesquisas e estudos das diferentes fases da construção da cena artística paraense, desde o “iluminismo do Grão-Pará” (ibid., p.81) até as manifestações artísticas contemporâneas, mantendo um diálogo rico com pesquisadores locais como Orlando Maneschy, com quem detém um profícuo diálogo, trabalhando juntos em projetos pelo país.

Paulo Herkenhoff foi convidado em 1987 para assumir a curadoria do Salão Arte Pará. Belém já contava com uma movimentação de críticos e artistas de outros lugares do Brasil, como vimos observando, e a partir de 1984, o Arte Pará dilui suas fronteiras e passa a aceitar inscrições de artistas de outros locais, além de trazer para a comissão julgadora críticos, jornalistas e personagens do meio artístico, todos com atuação nacional. As propostas do evento e a cena local se refletem nas palavras de Marisa Mokarzel e Orlando Maneschy:

⁶⁷ Vale destacar que no momento da produção dessa dissertação Herkenhoff produz a exposição acerca da Amazônia e seus ciclos de modernidade, evento a se realizar em maio, no CCBB do Rio de Janeiro.

⁶⁸ Benedito Nunes foi filósofo, crítico de arte, professor e escritor paraense. Foi fundador da Faculdade de Filosofia do Pará e da Academia Brasileira de Filosofia (1989). Participou ativamente da cena cultural de Belém com seus ensaios críticos sobre a produção literária e pictórica amazônicas. Fonte: www.infoescola.com/biografias. acesso em 11/01/2012, às 20.30h

⁶⁹ João de Jesus Paes Loureiro, nasceu em Abaetetuba-PA, em 1939. Escritor, poeta e professor da Universidade Federal do Pará, ministra aulas sobre estética, história da arte e cultura amazônica. Integra atualmente o Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFGA. Fonte: www.jornaldepoesia.jor.br/jjp.html, acesso em 11/01/2012, às 19h.

Todavia, é com a decisão de convidar, em 1987, Paulo Herkenhoff para a curadoria do Arte Pará que se solidifica cada vez mais a concepção de um evento que contribui com a difusão e a própria constituição da arte local, sem ser restritivo ou regionalista. A convivência com críticos e artistas de outras cidades promove as trocas necessárias para os desdobramentos e pensamentos que serviriam para dar um perfil à produção artística de Belém. (MOKARZEL; MANESCHY, 2010, p.2861)

O trabalho iniciado por Herkenhoff como curador do Salão Arte Pará, neste primeiro período relaciona-se diretamente com o cenário que se apresentava nacional e internacionalmente “propício a manifestação pictórica” (idem). A pintura, o desenho e a fotografia despontaram na cena local principalmente após as ações desenvolvidas na cidade pela FUNARTE, Foto Ativa, Arte Pará e outros eventos que aconteceram paralelamente, como as mostras individuais e coletivas que ocorriam na Galeria Theodoro Braga⁷⁰. Herkenhoff aponta esse período de intenso contato com a cena artística paraense como um dos laboratórios para a curadoria da XXIV Bienal de São Paulo da qual foi responsável, de acordo com seu depoimento no catálogo da mostra *Amazônia, a arte*.

Como crítico de arte, Herkenhoff revela que o contato com os artistas e a cena local, possibilitado pelo salão, foi de grande importância, pois “há poucas oportunidades de contato profundo para um crítico que não more na Amazônia. A Fundação Romulo Maiorana me deu essa valiosa oportunidade.” (HERKENHOFF apud MANESCHY, 2010, p.83).

A cena local foi se firmando, amparada principalmente na produção de artistas como Emmanuel Nassar, Valdir Sarubbi, Dina Oliveira, Elza Lima, Miguel Chikaoka, Luiz Braga, dentre outros que já discutiam em seus trabalhos questões políticas e culturais, além de empregarem, seja na pintura ou na fotografia, uma visualidade peculiar à região amazônica. O empenho da classe artística em constituir um núcleo de produção voltado para as questões regionais foi absorvido pela organização dos salões, que trabalharam estratégias que ampliavam os diálogos entre a produção local e a produção de outros centros do Brasil. É nesse clima propício para mudanças que Herkenhoff retorna ao *Arte Pará*, em 2005.

⁷⁰ A Galeria Theodoro Braga é deslocada do Theatro da Paz para fazer parte do Centro de Eventos e Turismo – CENTUR, em 1986. No final da década de 1980 e durante a década de 1990 figurou como o principal espaço de exposições da cidade de Belém, especialmente por sua característica em abrigar mostras de Arte Contemporânea. Foi local de grande movimentação artística e ainda hoje funciona nas dependências da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, antigo Centur. Mesmo que sem o mesmo brilho que tinha naquele período.

A 24ª edição do Salão Arte Pará tornou-se uma das mais representativas e um marco na história do evento e na história das exposições em Belém. A curadoria proposta por Herkenhoff teve a tarefa de inundar a cidade com propostas artísticas, extrapolar os muros dos museus e ocupar espaços públicos, como o mercado do Ver-o-Peso e seu entorno. No texto do catálogo do salão daquele ano, destacamos alguns artistas que se afinavam com as novas propostas do salão:

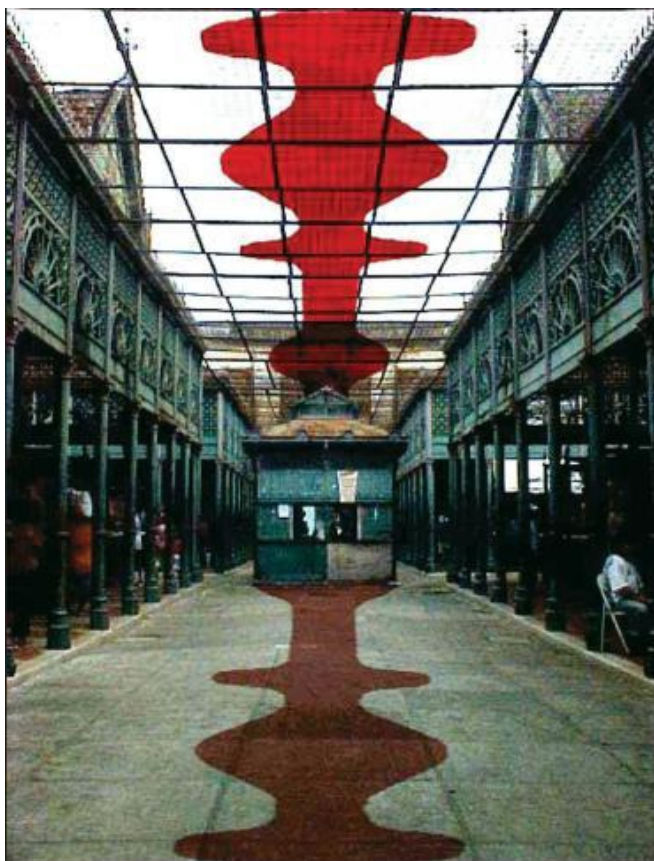


Imagem 26: Armando Queiroz, intervenção no Mercado de Carne.
Fonte: Catálogo da 24ª Edição do Salão Arte Pará,
Belém, 2005

O Arte Pará 2005 é o marco histórico da linguagem das “instalações” no Pará como procedimento de cultura. O que era incipiente explode com onze artistas do Estado [...] inclusive na modalidade intervenção urbana. Foram selecionados: Danielle Fonseca (“é nossa primeira primitivista de vanguarda”, disse Décio Pignatari), Lúcia Gomes (com madura e intensa dedicação a instalações), Jocatós, Lise Lobato, Daniely Meireles, Pablo Mufarrej (com o intimismo do signo em “Ascese”) Armando Queiroz (a intervenção na clarabóia do Mercado de Carne situa-o em diálogo com Lucia Koch) [...] (Catálogo do Arte Pará, 2005, p.14)

Neste sentido, vimos ampliadas a atuação da curadoria do *Arte Pará* que ganhou novo frescor e absorveu de forma inovadora a vasta produção de

instalações, intervenções e outras manifestações de artistas da cena contemporânea. As mudanças não ocorreram apenas nos critérios de aceite das obras, foi observado, também um novo dinamismo, impresso no catálogo do evento que abandonou o modelo tradicional, utilizado até 2004, em que eram apresentados textos dos curadores, seguidos das obras e do currículo dos artistas; a partir daí eles ganharam novas formas de apresentação nas quais percebemos através do texto e das imagens as intenções e propostas da curadoria. Essas mudanças que começaram a surgir a partir de 2005 são elencadas por Herkenhoff em entrevista a Orlando Maneschy, na qual ele pontua as ações que pretendia, enquanto fosse curador do salão:

1) Requalificar o processo com a consolidação da presença permanente da academia paraense para que deixasse de se legitimar por curador e jurado do sul; 2) profissionalizar o evento com novos críticos, curadores e historiadores; estimular o processo conceitual e crítico; e alterar o perfil do catálogo, com autores como Marisa Mokarzel; 3) profissionalizar a ação didática ao incorporar arte-educadores da universidade em sintonia com parâmetros do Instituto Arte na Escola, alterando o perfil metodológico e a abrangência da ação educativa, como fez Vânia Leal; 4) interiorizar o processo [...]; 5) integrar densamente o Arte Pará com outros museus de Belém conforme a especificidade de cada um; 6) integrar espaços simbólicos como o Mercado do Ver-o-Peso e o Mercado de Carne; 7) constituir o nicho de discussão entre arte e ciência com o Museu Goeldi [...]; 8) integrar-se formalmente com as universidades; 9) romper aos poucos com o modelo “salão” e buscar alternativas; 10) alterar o perfil gráfico e editorial do catálogo, torná-lo um mecanismo de reflexão; 11) dar continuidade ao projeto de antropologia visual proposto por Emanoel Franco; 12) aprofundar a dimensão histórica iniciada nos anos 1990 [...]; 13) criar pontes Norte/Nordeste entre críticos e artistas [...]; 14) introduzir a visão pan-amazônica que incorporasse outros Estados brasileiros e países que formam a Amazônia; 15) incorporar o projeto Arte Pará ao sistema de incentivos fiscais à cultura (Lei Rouanet); 16) ampliar a pauta para incluir a expressão da população indígena; 17) resgatar para o Estado artistas paraenses que vivem fora: Flávio-Shiró, Bené Fonteles, Paulo Paes, etc.; 18) trabalhar com meus possíveis substitutos. (HERKENHOFF apud MANESCHY, 2010:81-82)

Nos últimos três anos à frente da curadoria do *Arte Pará*, Herkenhoff põe em prática seu projeto e a 24ª edição fica gravada na história local como um divisor de águas na qual a curadoria imprime novos conceitos e formas de trabalho, a exposição “extrapola os muros dos museus e dos espaços convencionais, propõe um diálogo com a cidade, uma construção de sentido em todas as camadas da população”⁷¹. Em termos organizacionais esta edição acata um júri de seleção

⁷¹ Alexandre Sequeira em entrevista a autora no ano de 2007.

predominantemente paraense, com as presenças de Regina Maneschy, Jaime Bibas, Luciano Oliveira, além do próprio Herkenhoff e da crítica de arte cearense Luiza Interlengui. O Juri de premiação contou com a presença de Paulo Chaves Fernandes, Marisa Mokarzel, Néder Charone em conjunto com o curador. Paulo Herkenhoff contou também com a assistência de Alexandre Sequeira na curadoria e no projeto de montagem. Desta forma o *Arte Pará* inicia um processo de valorização e aprimoramento de curadores e críticos locais que juntos, em um mesmo movimento, recriam espaços de convivência e debates sobre a produção de arte em Belém.

Nos anos seguintes o catálogo do salão já mostra as evoluções propostas pro Herkenhoff, traz textos do curador, e de convidados como Marisa Mokarzel, Orlando Maneschy, Armando Sobral, Alexandre Sequeira, Mariano Klautau Filho e do poeta Dalcídio Jurandir, além do texto de Emanuel Franco, curador da Sala Poeira. Estes textos não se configuram como descrições ou elogios, mas sim como um pensamento que traduz reflexões acerca da produção local em pleno diálogo com o Brasil e o mundo. No júri de seleção comparecem Milton Guran (RJ), o jornalista Celso Fioravante (SP), Paulo Herkenhoff, Lídia Souza (PA) e Fabize Muinhos (PA). O juri de premiação foi composto por Regina Maneschy (PA), Mariza Morkazel (PA), NéderCharone (PA) e Paulo Herkenhoff.

Segundo Mokarzel e Maneschy (2010), as mudanças que ocorrem nestes anos ampliam a abrangência do salão, as inscrições não se realizam mais por categorias e as exposições passam a ocupar outras instituições parceiras. Essas mudanças devem-se ao fato de que naquele período “Herkenhoff esteve atento a todas estas questões que pautam o mundo contemporâneo” (MOKARZEL; MANESCHY, 2010, p.2862) e complementam,

O princípio expositivo passou a guiar-se por um pensamento que privilegia as articulações e parcerias institucionais [...] Herkenhoff adota a cidade como lugar de exposição, fazendo com que as obras se integrem com um símbolo da cidade: o complexo do Ver-o-Peso. Um trânsito cultural torna-se visível, a arte evidencia-se em um campo de relações sociais, ampliando o público, infiltrando-se no dia-a-dia citadino. As novas propostas curatoriais são acompanhadas pela importante decisão de investir de forma mais cuidadosa no processo educativo. (idem).



Imagem 27: Intervenção no Mercado de Carne, Rodrigo Braga, Arte Pará, Belém, 2006.
. Fonte: Catálogo da 25ª. Edição do Salão Arte Pará.



Imagem 28: Intervenção no Mercado de Peixe, Miguel Chikaoka, Belém, 2006. Arte Pará, 2006
Imagem 29: Intervenção no Mercado do Ver-o-Peso, Nato, Belém, 2006. Arte Pará, 2006.
Fonte: Catálogo da 25ª. Edição do Salão Arte Pará.

Paulo Herkenhoff, mais do que um curador de salão, é parceiro da arte paraense, ampliou seu campo de ação e hoje, mesmo distanciado do evento permanece em constante conexão com as questões da Amazônia. Mantém especial atenção aos novos artistas do Norte do Brasil, sendo estes identificados ou não com as questões Amazônicas, diz que “os melhores estarão cuidando de constituir linguagem pessoal com signos visuais próprios” (HERKENHOFF apud MANESCHY, 2010, p.88) e complementa:

Espero que nunca busquem se coadunar com o mercado e com o cenário nacional como condicionantes da criação, forças que distorcem a invenção, que é o processo da arte. Se resistirem, estarão do mesmo lado do frescor da obra de Oiticica. (idem).



Imagem 30: Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues, intervenção urbana. 26º Arte Pará, 2007

Fonte: Catálogo do 26ª. Edição do Salão Arte Pará

2.2.1 Considerações sobre curadoria

Em 2007, encontramos com Paulo Herkenhoff durante a montagem da 26ª Edição do Salão Arte Pará. Era seu último ano de trabalho junto à Fundação Romulo Maiorana. O local escolhido para a conversa foi o Museu Histórico do Estado do Pará, lá Herkenhoff nos recebeu para um diálogo sobre curadoria. Desta conversa destacamos, a seguir, pontos de vista, formas de trabalho, sugestões e algumas questões pertinentes ao tema, segundo este curador.

Curadoria

“É um discurso simbólico com os símbolos do outro. É um processo que produz conhecimento ao articular conhecimento construído pela arte.” (HERKENHOFF, 2007)

Forma de trabalho

*“[...] eu tenho como postura uma certa posição, que eu diria, fenomenológica, eu sempre procuro estar disponível para o que a obra pode me oferecer ou seja, no fundo eu acho que uma **curadoria** é um processo de deixar-se excitar pelo sentido da obra de arte [...]” (id.)*

*“[...] eu tomo a **curadoria** como parte de um núcleo crítico e histórico – que avalia, discerne, estuda todo esse conhecimento da arte ou a partir da arte – com o sentido de estabelecer mediações e de tornar esta arte mais legível em termos sociais e escrita de maneira mais positiva. (ibid.)*

O que uma pessoa precisa para ser curador

“[...] o indivíduo que se põe como curador tem que ter uma certa formação, tem que ter discernimento, conhecimento de arte e muitas vezes tem que ter uma boa memória visual[...]” (ibid.)

Crerios curatoriais

“[...]Os critérios são muito variáveis porque cada exposição demanda critérios relativos a ela própria. Por exemplo: uma retrospectiva tem um sentido, uma coletânea de um artista, que não tenha o principio de rever toda a produção, deve ser organizada de outra forma, e as coletivas também dependem do que é uma coletiva histórica, o que é uma coletiva que lide com um tema ou aquelas que lidem com um conceito.[...]” (ibid.)

Princípios curatoriais

“[...] hoje as pessoas confundem muito curadoria com ter um tema e saber colocar as obras no espaço. Não é isso. O curador, o bom curador, ele sabe que botar a obra no espaço é revelar, é dar visibilidade física à obra e, sobretudo, condições de legibilidade. Porque, muitas vezes, uma obra está submetida a todo tipo de ruído, às interpretações anteriores e também entender, que uma curadoria é apenas uma projeção temporária de sentido sobre uma obra, e sempre elas retornam à sua condição original, e tudo que um curador, assim como a crítica ou o historiador pode dizer sobre uma obra é sempre passível de todo tipo de reavaliação.” (ibid.)

Sobre o início da curadoria no Brasil

“Eu venho de um período que o próprio conceito de curador não existia nesse sentido, usava-se o termo comissário. Alguns usaram o termo de curador, no início dos anos 1980. A tentativa de fixar com mais precisão o que é uma curadoria, é uma discussão que toma mais corpo no final dos anos 1980, sobretudo no início dos anos 1990. Eu sinto que são poucos, no Brasil, que realmente discutem a curadoria como um conceito necessário. A curadoria é um dos processos de mediação social da arte.” (ibid.)

Uma curadoria significativa na carreira

“[...] a curadoria mais significativa que eu fiz foi a Bienal de São Paulo, em 1998, quando discuti o conceito de antropofagia e formas de canibalismo, canibalismo tanto como sendo uma ação violenta, como uma ação simbólica positiva [...]” (ibid.)

Diferença entre edição de obras de arte e curadoria

“Editar tem um sentido de tratar a exposição como um fato informacional e dar a ela um espaço físico e com alguma noção de comunicação. Enquanto curadoria é um processo de conhecimento a partir da arte, que é produção de conhecimento para o público. Então, a curadoria tem um papel de mediação específico – que é uma mediação que busca definir ou extrair significados já existentes e projetar novos – ou indicar pontos a serem debatidos, que a arte propõe o debate e ao mesmo tempo tornar isso visível e legível para o público.” (ibid.)

A importância do curador na montagem de exposições

“O mundo contemporâneo é tão complexo que se não houvesse curador nós estaríamos nas mãos de quem? Nós estaríamos nas mãos das instituições, que muitas vezes são extremamente burocratizadas, não dão a menor oportunidade aos funcionários de crescerem. Nos poderíamos estar nas mãos dos marchand, quer dizer, o marchand é o indivíduo encarregado de mediar economicamente, mas não de definir o que são os caminhos da arte [...]” (ibid.)

Curadoria e hierarquias no campo artístico

“Eu acho que o papel do curador, como papel hierárquico, é sempre uma projeção do caráter mais ou menos autoritário do indivíduo que é o curador. A hierarquia não é sempre negativa. Se a gente pensa que, no plano de conhecimento há situações hierárquicas porque alguns têm mais experiência, eu vejo serenamente. O que eu não gosto é quando a curadoria se dá como um processo de hierarquização da arte de uma maneira muito rígida e fechada, através de procedimentos que nem sempre são muito claros [...]” (ibid.).

“[...] eu nunca penso nessa hierarquia como um sistema de poder, como um sistema de opressão, como um sistema de engegueramento, como estabelecimento de regra, de canon para ser seguido no futuro, mas de reconhecer que sob dadas circunstâncias um dado trabalho é superior a outro – porque ele problematiza melhor, ele é mais profundo, ele é mais radical, ele inventa a forma de maneira mais nova – não to falando aqui da obrigação do novo, mas daquilo que busque justificar, porque a arte não é a reiteração do já conhecido [...]” (ibid.).

Curadorias compartilhadas

“[...] Eu não reivindico nenhum monopólio da ação curatorial para o chamado curador [...] acho que as visões são sempre muito interessantes [...] acho que a curadoria para ser boa em si, deveria partir do conhecimento, da capacidade de conhecer, da capacidade de estar disponível para conhecer o discurso simbólico do outro, antes de tudo o curador deve ser alguém capaz de ler a obra do outro [...]” (ibid.).

Ao lançarmos nosso olhar sobre os caminhos da curadoria em Belém, nos deparamos com diversos personagens que executavam programas de exposição. Esses projetos podem ser nomeados de curadorias e seus interlocutores de curadores, mesmo sabendo que os processos envolvidos na ação curatorial, daquele momento, diferenciavam-se dos executados nos dias atuais. Constatamos ainda, que grande parte das exposições realizadas em Belém – desde o final do séc. XIX até os anos de 1980 – foram executadas por artistas, podemos assim, neste momento, nomeá-los de *artistas-curadores*, tema que será discutido no próximo capítulo.



© Artista-Curador

*São campos possíveis em que trocas e diálogos possibilitam a
construção de pontes ao Outro.*

Orlando Maneschy [artista-curador]

Fundamentados pelo percurso traçado nos capítulos anteriores, no que diz respeito à curadoria e à constituição do curador como figura de articulação de pensamento e atuação nas montagens de exposições contemporâneas, aprofundamos neste capítulo o *artista-curador*. Personagem que agrega ao seu modo de trabalho a criação estético-conceitual – inerente ao fazer do artista – e a articulação entre proposições, atividades e conceitos inerentes a determinado projeto – próprias do curador.

Deste modo, apresentaremos a seguir as notas acerca do *artista*, do *curador* e finalmente do *artista-curador*, abordando as relações simbólicas que constituem o *corpus* deste personagem diante das ações curatoriais realizadas em Belém, nas quais verificamos sua atuação de forma diferenciada. Para uma melhor compreensão do trabalho *artista-curador*, vamos expor a experiência de dois personagens que são, em primeira instância, artistas, mas que se envolveram com a organização de projetos expositivos ao longo de suas carreiras: Orlando Maneschy e Armando Queiroz.

3.1 Notas acerca do artista

A história do artista inscreve-se imbricada à História da Arte, chegando ao ponto de afirmar que, sob determinado ponto de vista, não temos como falar do artista sem falar da história dos fatos artísticos, ou vice-versa. Por certo período a vida deste personagem ficou, até certo ponto, dissociada das obras que ele produzia. Paul Cézanne, por exemplo, dizia que “o homem precisa permanecer oculto; o prazer tem que ser encontrado na obra” (CÉZANNE apud FARTHING, 2009, p.7). Tal afirmação já não encontra tanta reverberação na Arte Contemporânea visto que o jogo estabelecido entre valor da obra e valor do artista está armado⁷², no que diz respeito aos direcionamentos do mercado. Ao longo da História da Arte encontramos alguns artistas que tiveram mais destaque no estilo excêntrico de suas vidas do que na sua produção artística, “o valor da obra em comparação ao valor do artista sempre foi parte importante do jogo, e a

⁷² Para saber mais sobre a questão do funcionamento do Mercado ler: THORNTON, Sarah. Sete dias no mundo da arte. Rio de Janeiro: Sinergia, 2010.

personalidade e o estilo de vida de alguns artistas entusiasmaram os patronos tanto quanto as obras que eles compraram” (FARTHING, 2009, p.7). Neste campo encontramos ainda os críticos, os mecenas, os *marchands*, historiadores, jornalistas e por fim, o público, elementos importantes, já que, segundo Farthing (2009), sem as pessoas, as obras e as relações estabelecidas por elas não existiriam.

O rompimento efetivado pelas vanguardas artísticas, já no modernismo, nas primeiras décadas do século XX – com movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e Futurismo – e que ganham força na década de 1960 – com a Pop Art, Minimalismo e a Arte Conceitual – resultará nas amplas possibilidades para o artista de experimentação, diálogo e contaminação entre as diversas linguagens e recursos tecnológicos que irão marcar a produção em artes visuais na contemporaneidade.

O que nos interessa, na realidade, neste momento da história são as novas conexões e engendramentos realizados pelos artistas e que provocaram certo estranhamento, em primeira instância, a respeito do que estava sendo produzido – já que a obra de arte reafirmou sua inscrição na subjetividade, podendo ser apreciada materialmente ou visualizada apenas no campo das ideias. Essa orientação artística, partilha da perspectiva de que a arte deve manter estreita relação como o mundo, com a realidade urbana, com as violências, com a tecnologia etc. Deste modo, ao artista contemporâneo cabe articular sua produção com as diversas linguagens, apropriando-se de novas possibilidades técnicas para o cruzamento e intersecção das categorias já existentes – pintura, escultura, performance e etc. – discutindo questões acerca de sua obra, das definições da arte e também do sistema de validação e mercado da arte.

Para Ricardo Basbaum (2006), o artista contemporâneo atravessa várias funções que ultrapassam a posição de produtor de obras de arte. Assim sendo, salientamos que o trajeto percorrido pelo artista – desde a transição feita com o abandono da artesanaria e do virtuosismo até a sua inserção na ordem econômica do mercado da arte – e todos os valores que se agregaram a ele com as transformações ocorridas, principalmente com as vanguardas históricas, proporcionaram a este sujeito outras conexões no seu campo de atuação, revelando que “um artista não é algo de que se possam exigir limites rígidos ou absolutos” (BASBAUM, 2006, p.235), mas exatamente o oposto, pois entendemos que na

atualidade, ele transgride, contamina⁷³, relaciona e até mesmo bagunça⁷⁴ os conceitos e proposições no campo da arte contemporânea.

Os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção: escapar das determinações de um campo ou mesmo amplificar sua atuação a partir de uma deliberada mistura de linhas de identidade marcam também a seu modo o território do artista e suas realizações. (BASBAUM, 2006, p. 235).

A partir dessa reflexão entendemos que o artista contemporâneo utiliza de diversos meios para expressar seu pensamento, sejam em forma de obras de arte, textos, ações e curadorias, ou mesmo na mistura de todos estes, sem que esse trânsito se configure em dispersão, ausência de foco ou até mesmo mero jogo de cena. Esses atravessamentos revelam como o artista se comporta diante do campo artístico atual e da pluralidade de suas realizações – exigência de um sistema de arte ativado por superposições de questões a partir da produção de exposições, as curadorias.

3.2- Notas acerca do curador

A origem epistemológica da palavra curador vem do latim, *curator*, que significa tutor, “indivíduo encarregado judicialmente de administrar ou fiscalizar bens ou interesses de outrem” (MICHAELIS, 2000). Segundo Rupp (2010) a palavra em inglês *curator* (curador) e *curatorship* (curadoria) são os mais usuais internacionalmente e é o termo adotado no Brasil. Na França existe uma diferenciação tanto de termos quanto de funções e em termos de categorias profissionais existem os conservadores de museus, os especialistas em museografia, os curadores de exposição ou “*commissaire d’exposition*” e os curadores-avaliadores, “*commissaire-priseur*”, vinculados a leilões de arte e espólios patrimoniais.

⁷³ Neste ponto, coadunamos com a idéia de *contaminação* de Herkenhoff (2008), que é oposta ao *cube branco*, como o lugar ideal da arte exigido pela modernidade.

⁷⁴ Da mesma forma, o termo *bagunça*, ainda segundo Herkenhoff e Pedrosa (2008, p.44), como um entendimento dos fluxos que fazem parte da vida, da arte e do processo criativo.

No cenário artístico-cultural a figura do curador assume a posição de agente cultural influente, absorvendo por vezes a posição da crítica e do historiador de arte no discurso da arte contemporânea. Atualmente, percebe-se a importância da curadoria e dos curadores no fluxo das artes. O curador atravessa todas as áreas do campo artístico: teatro, música, dança e artes visuais e exerce papel fundamental no desenvolvimento de grandes projetos nos quais é necessário criar estratégias, articular conceitos e levantar questões para tornar as ações desenvolvidas acessíveis ao público. Geralmente, a acessibilidade de uma mostra artística é de responsabilidade do curador. A esse respeito Bettina Rupp diz:

Uma das características da curadoria é justamente possuir um conceito crítico, pois sem isso qualquer pessoa poderia simplesmente nomear-se curador e pendurar quadros numa parede ou expor obras ao seu gosto pessoal, sem critérios artísticos, históricos, filosóficos ou estéticos. (RUUP, 2010, p.75)

Essa característica é determinante numa curadoria, pois observamos em algumas exposições que a falta de conceitos e de uma proposta a ser discutida torna a mostra vazia e termina por não cumprir totalmente seu papel diante do público. Tal articulação de ideias é tarefa do curador, que detém seu trabalho sobre as questões que serão tratadas na mostra, relacionando diferentes obras, articulando ideias e propondo ao visitante um novo olhar sobre o que está sendo exposto.

A falta de conhecimento das atribuições de um curador tende a gerar distorções das funções exercidas num processo de construção de exposição. Apesar de se constituir uma função multifacetada, o papel do curador é predominantemente o de articulador. Ele é quem organiza todo o processo da exposição e necessita do auxílio de diversos técnicos para a execução de suas ideias. Assim suas atribuições dialogam de forma transversal com várias profissões – design gráfico, arquitetura, crítica de arte, história da arte.

O *fazer* de um curador, por vezes, ainda gera algumas indagações recorrentes no meio artístico, no que tange suas atribuições e responsabilidades. A curadora Nessia Leonzini trata dessa questão quando indaga:

O que fazem os curadores, então? O que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. (LEONZINI in: OBRIST, 2010, p.10)

Com esta afirmação, Leonzini nos aponta uma das tarefas primárias de um curador que é “olhar a arte”. O exercício do olhar é tarefa primeira para quem pretende se aprofundar no campo da curadoria. A crítica de arte Lisette Lagnado apresenta caminho similar para quem inicia no campo curatorial afirmando que “a formação do jovem crítico e curador passa por um caminho similar: ver as obras para poder avaliá-las”⁷⁵ (LAGNADO, 2008, p.12). O agrupamento de informações relacionadas a artistas, obras, mostras individuais e coletivas, catálogos, textos críticos e especialmente as impressões particulares a respeito de cada um desses componentes devem fazer parte do arquivo pessoal de um curador. Deste modo o curador mantém-se carregado de informações para articular obras e conceitos apresentados ao público nas mostras expositivas.

Com o alargamento das possibilidades em relação à curadoria, o curador detém uma posição muito peculiar dentro do atual sistema da arte, podendo ser uma figura circunstancial ou estar ligado diretamente a uma instituição. Percebemos que nos espaços de galerias e museus da cidade de Belém esta função é exercida de forma geral pelo profissional encarregado do espaço, seja ele gerente ou mesmo diretor da instituição. As mostras artísticas realizadas nestes espaços, em sua grande maioria, acontecem sem a presença da figura do curador, e o artista geralmente conta com este “curador circunstancial” – gerente, diretor ou mesmo um artista amigo, que se encarrega desta função, ou ainda, em menor ocorrência, de um curador que subscreva o projeto, muitas vezes, por necessidades circunstanciais, como da exigência de determinado edital. Esta realidade coaduna-se com a informação dada por Christophe Cherix, em *Uma breve historia da curadoria*:

⁷⁵ Ver mais a respeito no artigo *As tarefas do curador*. Marcelina [antropofágica], ano 1, nº 1, 2008.

[...] a verdadeira razão de ser do curador permanece, em grande medida, indefinida. Não se distingue nenhuma metodologia real ou legado claro, apesar da atual proliferação de estudos sobre curadoria. O papel do curador, tal como se mostra (...) aparece embutido em profissões preexistentes relacionadas à arte, tais como diretor de museu ou centro cultural, negociante ou crítico de arte. (CHERIX in:OBRIST, 2010, p.14)

Desta forma, podemos dizer que cada curador tem uma maneira própria de trabalhar; maneiras percebidas na repetição de alguns métodos de acordo com o tipo de mostra que são montadas, mas que não se configuram como fórmulas ou regras que devem ser seguidas a esmo. Uma retrospectiva de um artista ou grupo apresenta possibilidades diferentes de uma individual ou coletiva de expoentes da arte contemporânea, por exemplo. A forma de trabalho de um curador está relacionada, muitas vezes, com as pesquisas que ele desenvolve ou com quais grupos de artistas ele se relaciona, ou mesmo com as relações que ele estabelece com instituições, como museus, galerias e com grandes eventos, como as bienais.

O crítico de arte e curador Olu Oguibe⁷⁶, no artigo *O fardo da curadoria* (2004), nos apresenta uma classificação inicial dos tipos de curador. Percebe-se nessa classificação uma tentativa de ordenar as diversas vertentes desta profissão. Oguibe apresenta primeiramente o *curador tradicional*, como aquele que se adéqua a atuação do *curador institucional* ou *burocrata*; o *curador independente* ou *viajante*; o *curador connaisseur* e o *curador corretor cultural*. A estas denominações agregamos formas de trabalho e áreas de atuação, como demonstramos abaixo:

- a) **Curador “tradicional”: Burocrata/Institucional.** Com qualificação em arte, história da arte ou estética, com interesse por um aspecto do período ao qual se dedicou, especializado em uma técnica específica, tal como pintura, desenho ou gravura. É um dos cargos mais antigos dos museus. Sua atuação remonta aos primeiros museus de arte e seu trabalho está geralmente vinculado a uma instituição.
- b) **Curador Independente ou Viajante.** Livrementemente conectado a galerias, museus, artistas ou grupo de artistas, podendo ainda agenciar projetos de mercado ou consultoria para instituições, além de perseguir projetos fora da

⁷⁶Olu Oguibe é artista, crítico e curador. É professor associado de Arte e História da Arte da University of Connecticut. Realizou projetos de curadoria para importantes museus e galerias, entre as quais a Tate Gallery, Londres e o Museo de La Ciudad, Cidade do México.

esfera institucional. Sem vínculo com instituições, é dependente delas, porém, para executar seus trabalhos.

c) **Curador *Connaiseur***. Monta um conjunto de obras conforme seu interesse, fidelidade pautada na obra e em si mesmo. Seu chamado curatorial visa, portanto, apresentar as jóias ocultas de suas descobertas e garantir que serão apreciadas, consumidas e elevadas aos padrões culturais da época. Pode ou não ter vínculo com uma instituição.

d) **Curador Corretor Cultural**. Desempenha papel de agenciador cultural intermediário. Tem um olho aguçado para as obras de arte viáveis, um instinto para artistas agradáveis, um impulso natural acerca dos caminhos do gosto ou de demandas populares. Não possui vínculo institucional.

Segundo Rupp (2011), o papel do curador se diferencia pelo tipo de curadoria que realiza e que, por sua vez, depende do que será exposto. Assim, a curadoria de exposição, na concepção contemporânea – onde temos o contato direto com os artistas, um conceito de exposição, além da definição da expografia, da contratação de profissionais especialistas etc. – caracteriza-se pela presença do curador como “autor” de exposição, sendo que “este tipo de curadoria pode ser exercida tanto pelo curador institucional quanto pelo curador independente” (HEINICH, 1996 apud Rupp, 2011, p.136).

Observamos que as denominações apresentadas por Oguibe (2004) refletem a realidade de muitos curadores em atividade. Os avanços nos estudos sobre curadoria e a análise da atuação dos curadores nas grandes exposições têm apontado para novos desdobramentos desta função. Dentre elas daremos ênfase ao *artista-curador*, personagem atuante nas curadorias contemporâneas e que se revela de forma bastante peculiar nas ações curatoriais ocorridas na Amazônia, especialmente em Belém do Pará.

Para JJ Charlesworth, em seu artigo a Dúvida Curatorial⁷⁷, este campo de relações se configura, enquanto problema:

⁷⁷Texto original: If the term curator has been around for as long as there were bodies of objects and bodies of knowledge to preserve and perpetuate, its more active derivative curating is a neologism so recent that dictionaries have not yet caught up. Curator continue to exist and perform to task of curating. Yet judging by the recurring and often circular discussions about the nature of curating, the identity of the 'artist-curator', the role of the independent curator, and politics of 'self-reflexive',

Se o termo curador tem circulado por um longo tempo como um corpo de objetos e um corpo de conhecimentos destinado a preservar e perpetuar, sua mais ativa derivação 'curadoria' é um neologismo tão recente [em se tratando da língua inglesa] que os dicionários ainda não apreenderam. Curadores continuam a existir e a desempenhar as tarefas de curadoria. Ainda a julgar pelas recorrentes e frequentes discussões que circulam sobre a natureza da curadoria, a identidade do 'artista-curador', o papel do curador independente, e da política da curadoria 'auto-reflexiva', tudo que acontece se dá em um estado de incerteza perene, em que é fundamental, senão afeito, que as questões sejam ensaiadas. Onde é que a distinção entre o artista e curador falha? Podemos ainda distinguir obras de arte e produção curatorial de uma forma significativa? Como o poder da censura das instituições de arte pode controlar o que é visto? E como é que artistas e curadores (independentes, 'co-dependentes' ou variados) negociam as hierarquias e divisões de poder implícito nestas distinções, ou, como alguém pode argumentar, em sua eliminação? (CHARLESWORTH, 2007, p.91 – tradução da autora)

Apresentamos estas questões por percebermos que a articulação do curador não se inscreve meramente nos papéis que este ocupa no fazer curatorial, mas se delinea em um campo de complexas relações institucionais, em que diversas necessidades se materializam, por vezes, sendo necessárias negociações complexas para manutenção e realização de certos projetos, já que muitas vezes as decisões institucionais são tomadas a partir dos pontos de vistas de seus dirigentes – nem sempre em sintonia com o projeto curatorial – em outras pelo ponto de vista do departamento de *marketing* da instituição, e a postura tomada pelo curador irá refletir seu posicionamento ético, comprometimento e capacidade de articulação de seus conceitos.

Isso não ocorre apenas em grandes instituições fora de Belém, mas também no âmbito regional, seja quando um projeto é apresentado para uma instituição e já é previamente aprovado em instâncias que não as do interesse da arte ou quando o curador se posiciona em defesa da sua proposta tendo que negociar, por vezes, com várias instituições e esferas do poder público e/ou privado para garantir a realização e permanência de um projeto⁷⁸.

curating, all exist in state of rehearsed. Where does the distinction lie between artist and curator? Can we still distinguish artwork and curatorial production in a meaningful way? How do powerful art institutions police and control what get seen? And how do artists and curators (independent, 'co-dependent' or otherwise) negotiate the hierarchies and divisions of power implecit in these distinctions or, as some wold argue, their elimination?. CHARLESWORTH, JJ. **Curating doubt**. In: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle. *Issues. Curating contemporary art and performance*. Bristol: Intellect Books, 2007, p. 91.

⁷⁸ Citamos como exemplo disto, o caso do projeto de *site-specific* (lugar específico) desenvolvido para o Museu de Arte de Belém por Armando Queiroz (*Tempo Cabano*), fig. 31, proposto e selecionado

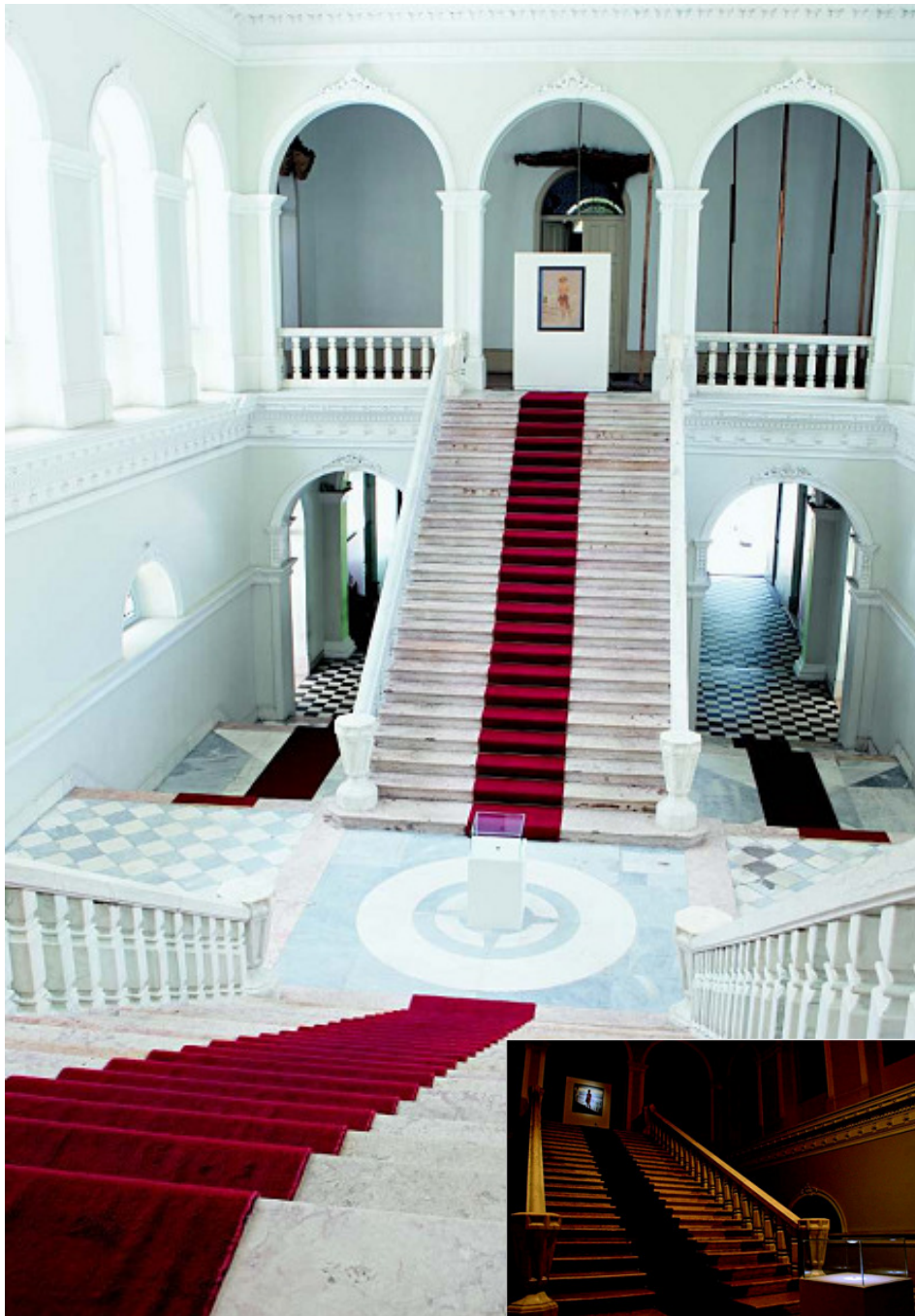


Imagem 31: Armando Queiroz, *Tempo Cabano*,
Site specific no Museu de Arte de Belém. Belém, 2009.
Fonte: Maiorana, 2010, p.75

para o 28º Arte Pará. A curadoria teve que negociar com a direção do museu – que não era um dos espaços ocupados pelo Arte Pará – com a instituição realizadora, a Fundação Romulo Maiorana, e intermediar entre técnicos da Prefeitura Municipal de Belém que entendiam a crítica existente no trabalho como algo ameaçador, o que levou a curadoria a um processo continuado de negociações entre as diversas partes envolvidas para que a obra pudesse permanecer.

3.3 O *Artista-curador*: propostas além da criação estético-conceitual

Com o avanço da pesquisa acerca das curadorias contemporâneas ocorridas em Belém, percebemos diversos casos de artistas que trabalham, (paralelamente à sua produção artística), com a organização de exposições, sejam estas de seu próprio trabalho, de outros artistas ou mesmo vinculados a instituições culturais e/ou educacionais. Verificamos que muitos artistas executam curadorias sem a pretensão de fama ou mesmo de enquadramento das exigências vigentes no mercado da arte atual; e o fazem, na grande maioria, por envolvimento com as questões acerca dos paradigmas atuais da arte. Esta relação, efetivada nos projetos de exposição, reforçam e assentam a ocorrência do *artista-curador*, que é peculiar nas montagens de exposições ocorridas na cidade.

As definições sobre o *ser* artista não encontram mais um sentido único. “Artista é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas” afirma Ricardo Basbaum (2005, s/p) e “ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo”. As referências apontadas por esse autor indicam as múltiplas faces do artista contemporâneo e das relações que estes estabelecem em diversos campos de atuação.

O *artista* enquanto *curador* de exposições mantém uma relação particular nas curadorias que empreende; estabelece uma relação que atravessa o campo institucional e mercadológico sem se deixar contaminar por eles e revela, muitas vezes, novos diálogos atravessados por conceitos e pesquisa. Basbaum (2005, s/p) diz que “quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto”, sendo esta a potência de sua ação curatorial. Já Maneschy acredita que:

Podemos separar nossas investigações, enquanto artistas, de nosso fazer curatorial. Por vezes, o trabalho como artista se dá em uma frequência e determinado projeto de curadoria ativa outra questão. A conduta ética nos possibilita lidar com isto como campos diferentes que nos complementam e enriquecem, enquanto sujeito. São possibilidades de experiências diferenciadas do indivíduo dentro do campo da arte⁷⁹.

Neste contexto, onde os papéis de artista e curador se atravessam e se complementam, observamos de forma recorrente artistas paraenses que executam curadorias e outros que de alguma forma já transitaram pelo campo curatorial. Esse papel, o de *artista-curador*, que se inscreve na Arte Contemporânea tem levantado diversas discussões a respeito da validade de suas ações e do trânsito entre produtor de arte e produtor de exposições.

Verificamos que em Belém os curadores que atuam nas exposições e Salões regionais, na grande maioria, são artistas. Dentre os *artistas-curadores* paraenses atuantes no cenário local e nacional podemos citar: Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Armando Sobral, Danielle Fonseca, Emanuel Franco, Guy Veloso, Jorge Eiró, Keyla Sobral, Mariano Klautuau Filho, Miguel Chikaoka, Orlando Maneschky, Valzeli Sampaio, dentre outros. No entanto, no sentido de exemplificar e de aprofundar o olhar sobre esse tipo de atuação nas ações curatoriais em Belém, nos deteremos na produção de Armando Queiroz e Orlando Maneschky, ambos com propostas singulares de curadoria e que têm se debruçado sobre as questões políticas e sociais da Amazônia.

⁷⁹Depoimento verbal do curador Orlando Maneschky. 10/10/2009.

3.3.1 - Orlando Maneschy: constituição de territórios ao Outro

Maneschy iniciou sua carreira com artista em 1992, utilizando-se da imagem em diversos suportes como elemento de construção de seu discurso. Fotografias, vídeos, instalações são articulados em seus projetos para pensar as relações e questões do sujeito no contemporâneo. Sua postura agregadora e de ruptura de limites já era vista desde o início de sua carreira, o que mais tarde iria se refletir em suas demais atuações. Assim se deu na primeira instalação que elaborou, na primeira edição do Projeto Caixa de Pandora, como observa Marisa Mokarzel:

No começo dos anos 1990, o Caixa de Pandora construído por Cláudia Leão, Mariano Klautau Filho [e na época também Flavya Mutran] formulam uma poética visual proveniente de um processo de experimentação que discute os espaços limítrofes da arte. Desenvolvendo uma produção individual, aglutinam-se em torno da questão da imagem fotográfica, repensam-na no campo das artes visuais, o que significa pensá-la enquanto mídia contemporânea, que não estabelece uma divisória precisa entre as artes plásticas e a fotografia ou o vídeo. Lançam-se em um universo plural da arte, podendo realizar desde a instalação até a performance.⁸⁰



Imagem 32: Instalação de Orlando Maneschy, *Caixa de Pandora*, Galeria Theodoro Braga, Belém, 1993.
Fonte: arquivo pessoal de Orlando Maneschy

⁸⁰ MOKARZEL, Marisa. Projetos coletivos. Folder. Belém: Secult/ Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, 2006.

Ao retornar para Belém, após suas pós-graduações⁸¹, Maneschy realizou uma exposição que iria marcar seu retorno à cidade e congregaria vários elementos e questões que continuam, ainda hoje, presentes em sua produção. Em *Muito Romântico ou Cartas às Meninas* (2005), o *artista-curador* constituiu uma instalação com imagens de *drags* que fotografara ao longo da década de 1990, na qual o aspecto luminoso e o Fotográfico se fazem presentes, bem como a questão performativa. Sobre este trabalho, Herkenhoff enfatiza a questões das políticas do sujeito: “com a comovente *Muito Romântico ou Carta às Meninas* (2005), atende, mesmo que tardiamente para as meninas mortas, a falta de escuta e ao abandono pessoal das drag-queens na sociedade homofóbica”.⁸²



Imagem 33: Orlando Maneschy, *Babeth*, 1990.
Fonte: <http://rpcfb.com.br/2011/08>

⁸¹ Maneschy é Doutor em Comunicação e Semiótica (2005) e Mestre em Comunicação e Semiótica (2001), ambos pela PUC/SP.

⁸² HERKENHOFF, Paulo. **Arte Pará 2005: sem barreiras para o conceito**. In: *Arte Pará 2005 – Contemporâneo*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2005.p.14.

Sua obra circulou em diversos salões e mostras de fotografia e de arte no Brasil e no exterior. Maneschy recebeu prêmios variados por obras e projetos, como *Drag-queens na Amazônia* – Prêmio Marc Ferrez, 1998. Além disso, tem recebido premiações nacionais para desenvolver projetos de pesquisa, como o *Inscrições Videográficas no Pará* (2007-2009), sob os auspícios da Fundação Nacional de Arte – Funarte. Desenvolveu pesquisas e projetos de extensão na UFPA, no âmbito acadêmico, além de coordenar grupos de estudos.

Sua produção intercala diversos pontos de partida, já que é artista, pesquisador e curador. Perspectivas diferentes de olhar para um mesmo território: o da arte. Enquanto curador, o início de suas atividades se deu nos anos 2000, fora do Pará, realizando curadoria sobre a Amazônia para o *Mês Internacional da Fotografia*, em São Paulo. Logo depois, faria o projeto, que para ele marcaria sua forma de trabalhar com arte: o *Projeto Correspondência* (2002 – 2008), proposição curatorial em que convida um grupo de artistas a pensarem obras que estariam juntas em uma caixa padrão de correio e seriam enviadas para um destinatário, suscitando uma resposta.

Em 2002, convidei artistas de procedências distintas, a pensar sobre o fluxo, sobre o espaço que se dá no trânsito, no ato de enviar e receber uma correspondência (...), nos desejos que este tipo de contato, de vinculação permite (...)⁸³. Cada artista fez uma obra em múltiplo de 50, o que totalizaram 50 caixas, cada uma contendo uma pequena mostra de arte brasileira que partia da ideia de um espaço intervalar, cheio de possibilidades⁸⁴.

⁸³ Texto retirado do convite da exposição realizada na Casa das Onze Janelas, Belém, 08/11 a 07/12/2008.

⁸⁴ Depoimento verbal do curador Orlando Maneschy. 08/01/2011.



Imagem 34: Convite do Projeto Correspondências,
Casa das Onze Janelas, Belém: 2008
Fonte: Arquivo pessoal de Maneschy.

Os resultados do *Projeto Correspondência* (img. 32) foram apresentados em 2008, após seis anos de trabalho, na mostra homônima a qual reuniu um dos conjuntos das obras que foram enviadas e dois vídeos: um em que o curador apresenta os artistas e outro em que o curador é filmado tentando entregar em Buenos Aires (Argentina) uma caixa que havia sido devolvida pelo correio, bem como obras que foram enviadas como resposta.

Como *artista*, Maneschy instiga o público a refletir sobre seu papel no contexto da arte, como em seu projeto *Karaokê D'Or*, em que criou uma instalação performativa para o público, convocando-o a tornar-se agente ativo do projeto artístico, como analisa Herkenhoff:

O Karaokê D'Or de Orlando Maneschy excita a expressividade, abrindo espaço para a presença subjetiva do público na exposição. Se um karaokê é o território livre do Narciso solto, aqui também é o salto e risco dos Narcisos tímidos. É o lugar lúdico e democrático da expressão. Maneschy opera com um modelo de artista provedor de espaço de representação do Outro⁸⁵.

Essa vontade de participação se materializa em suas proposições como *artista-curador*, bem como estimula o artista-pesquisador a constituir um campo de intensidade através de propostas densas, revelando assim a potência de suas curadorias. Maneschy constrói um campo de estímulo à produção reflexiva, realizando proposições diferenciadas, misturando artistas de carreira assentada com jovens promessas, apostando em discussões atuais e experimentando processos de trabalho e de montagem, instigando a discussão crítica e um olhar mais politizado para a produção dos artistas sobre seu lugar no mundo.

Percebemos isto em 2007, quando realizou a curadoria e lançou o livro – fruto de suas pesquisas acerca da fotografia – *Seqüestros: imagem na arte contemporânea paraense*, pela UFPA, em que sinalizou o fôlego da fotografia paraense no campo das artes visuais, revelando as fissuras presentes na tradicional fotografia paraense, colocando lado a lado artistas de gerações e linguagens distintas, como Luiz Braga e Melissa Barbery.

Neste mesmo período editou o catálogo do projeto *Encruzilhadas*, (img. 35 e 35), mostra realizada com alunos e bolsistas da UFPA, de forma coletiva, como resultado das discussões em meio ao Programa de Extensão Processos Artísticos e Curatoriais Contemporâneos, coordenado pelo próprio Maneschy. Essas mostras marcam o ambiente de discussão empreendido por ele junto a jovens artistas paraenses e estudantes de artes visuais.

⁸⁵ HERKENHOFF, Paulo. **Escritura**. In: Arte Pará 2006. (catálogo da 25ª edição). Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006, p. 74.



Imagem 35 e 36: *Encruzilhadas*. Galeria Fidanza. Belém: 2007

Fonte: acervo de imagens da autora.

Em 2008, realizou a curadoria do projeto *Contiguidades: dos anos 1970 aos anos 2000*, junto com Marisa Mokarzel e Alexandre Sequeira, projeto idealizado por Herkenhoff e que levantou a produção de 40 anos da arte paraense.

Por indicação de Herkenhoff, neste mesmo ano, passou a integrar a comissão curatorial do Projeto Arte Pará, junto com Alexandre Sequeira e Emanuel Franco, permanecendo até 2010 à frente da curadoria. Em 2009 atuou junto a Marisa Mokarzel e em 2010 assumiu a curadoria geral do Salão.

Seu trabalho como curador à frente do Arte Pará, iniciou com mudanças na forma de inscrição: abrindo para análise de projetos na seleção, o que potencializou o acesso ao pensamento do artista, bem como realizou ações de interiorização, dando visibilidade à produção de artistas que trabalham em cidades do interior do estado e abrindo possibilidade para que projetos fossem realizados fora dos museus, favorecendo a experimentação. Este tipo de proposição, que avigora a pesquisa do artista e o caráter experimental, fortaleceu-se no ano seguinte, em 2009, com a curadoria da exposição *Extremos Convergentes* realizada para o Arte Pará, junto com Mokarzel, em que projetos de *site-specific* foram premiados.

Em 2010, realizou a curadoria *A Terra-treme, Treme Terra*, articulou questões políticas, do micro ao macro, atravessou questões indígenas, realizou

inclusive a primeira exibição da fotógrafa Claudia Andujar⁸⁶ na Amazônia, dentro do espaço do Museu Paraense Emilio Goeldi. Convidou Marisa Mokarzel para curar o artista convidado Armando Queiroz, resultando em um projeto que revelou um tipo de violência própria da região, como esclarece Maneschy:

Acredito que a construção curatorial é um processo complexo que articula amplas questões. Na minha experiência com o Projeto Arte Pará não havia apenas as demandas do projeto curatorial ou das relações internas com a instituição, mas as relações com os diversos museus, dirigentes e artistas. Eu penso que tudo, efetivamente tudo, é importante para o sucesso de uma curadoria; do entendimento do que ali será exibido por parte da equipe de montagem, até o fundamental papel do júri de seleção, que, de certa maneira, infere diferença na curadoria, tal qual o curador adjunto ou convidado para uma sala especial. Têm que ser pessoas com quem você dialogue, confie, troque. Assim, de certa forma, para mim, a curadoria de um salão é um exercício coletivo para o *outro*. Eu gosto de projetos em que eu tenha a liberdade de trabalhar com confiança, com pessoas com quem tenha franco diálogo e a possibilidade de construir um aprofundamento conceitual do projeto⁸⁷.

Maneschy vem desenvolvendo projetos que levam a produção densa da região norte para outros lugares, como no projeto *Amazônia, a arte*, (Museu Vale - ES e Palácio das Artes - MG, 2010), *Tripé Jambú Político* (Sesc Pompéia - SP, 2011) e *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro da mostra Caos e Efeito - Itaú-Cultural - SP, 2011), como co-curador junto a Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato, apontada por muitos como uma das experiências mais radicais de curadoria da época.

Para o *artista-curador* este projeto curatorial reflete a forma na qual acredita, em que tudo foi conversado e negociando entre curadores e artistas de forma horizontal dissolvendo hierarquias, inclusive no processo de montagem, a despeito das inúmeras e complicadas negociações junto à instituição para a efetivação do projeto dentro do que curadoria e artistas desejavam.

⁸⁶Claudia Andujar (Neuchâtel, Suíça 1931). Fotógrafa. Lecionou fotografia em vários cursos, entre eles o do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp. Na década de 1970, compõe a equipe de fotógrafos da *Realidade* e realiza ampla reportagem sobre a Amazônia. Nessa época, recebe uma bolsa da instituição norte-americana Fundação Guggenheim e, posteriormente, uma outra da Fundação de Auxílio à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp para estudar os índios yanomami. A partir daí suas pesquisas, trabalhos e publicações tem se dado acerca das questões indígenas. Fonte: www.itaucultural.org.br

⁸⁷ Depoimento verbal do curador Orlando Maneschy. 08/01/2011.

Fricção. Para dividir o espaço entrecortado do Itaú Cultural, o primeiro critério foi o quantitativo. Assim, a mostra *Contra-pensamento Selvagem* - concebida por Herkenhoff - ocupa todo o piso do segundo subsolo, já que um dos pontos de partida dessa pensata sobre a arte brasileira é exatamente o de colocar em fricção uma série ampla de trabalhos. "Queríamos criar esse espaço tensionado, problematizado", explica Orlando Maneschky, um dos três co-curadores da mostra. Contrapondo-se, como diz o próprio título do núcleo, à visão eurocentrista de Claude Lévi-Strauss acerca da cultura dos trópicos, a proposta é dar continuidade à reflexão iniciada por Herkenhoff na 24.^a Bienal de São Paulo acerca da questão da antropofagia, colocando destaque na diferença, na diversidade e na produção ativa realizada na região mais periférica do País.⁸⁸



Imagem37 e 38: *Contra-Pensamento Selvagem*. Itaú Cultural, São Paulo: 2011
Fonte: Acervo de imagens de Maneschky

Um dado particular é que, para a mostra, o grupo editou em fotocópia uma revista de livre reprodução *Contra-Pensamento Selvagem – Última – Nós Contemporâneos*, revista de Edson Barros, participante da exposição, que serviu como espaço de liberdade para os curadores apresentarem suas ideias sobre a exposição, apropriando-se de imagens dos artistas, fragmentos de textos, etc, subvertendo assim o rígido controle institucional. Orlando constrói em sua história um tipo de curadoria exemplar, fundado no estreito entrosamento com um fazer artístico comprometido com a arte.

⁸⁸HIRSZMAN, Maria. estadão.com.br, 21/10/2011.

3.3.2 – Armando Queiroz: politização do signo visual.

Armando Queiroz iniciou seu percurso artístico de maneira autodidata. Seu conhecimento acerca da arte foi construído através de leituras, experimentações, participações em oficinas, intercâmbios e seminários. Foi aluno do Curso de História da Universidade Federal do Pará – UFPA, o qual não chegou a concluir. Atualmente é aluno do Curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais – FAV/UFPA.

Começou sua carreira de artista visual em 1993, no II Salão Paraense de Arte Contemporânea. Desde cedo associou sua produção a uma crítica que tangencia a história – até mesmo da arte – e a cultura, passando a mergulhar cada vez mais em motes que se referem, especialmente, às questões políticas e de violência presentes no cotidiano amazônico. Sua obra revela questões densas acerca das relações estabelecidas desde o processo de colonização da Amazônia até as violências sofridas por seus habitantes no contemporâneo. Mostra-se, neste contexto, um artista preocupado com os episódios de conflitos históricos que fazem da sua região um campo aberto para discussões simbólicas.

Nos primeiros trabalhos, tão distintos dos atuais, já se percebe alguns pontos recorrentes nos quais se distingue o enfoque religioso, histórico, político e social que fornece a dimensão de um olhar crítico que, sem perder a perspectiva estética, se detém na complexa região [...] O artista locomove-se e se inter-relaciona com um território cujas nomeação e definição surgem com a força do imaginário nativo e estrangeiro. (MOKARZEL, 2011, p.37)



Imagem39: Armando Queiroz, *Jesus/Tomada*. Objeto, 1997

Fonte: Edição Especial do Catálogo do 29º. Arte Pará, 2011.

A produção artística de Armando Queiroz ganha contornos ainda mais politizados a partir da mostra itinerante da 3ª Edição do Prêmio Marcantonio Villaça – Artes Plásticas, 2009/2010, com curadoria de Paulo Herkenhoff, com quem manteve um intenso contato, e segundo a pesquisadora Heldilene Reale (2011, p.46) “o processo de acompanhamento se reflete em uma orientação que gera reflexões, o que não significa apontar caminhos, e sim estimular pensamentos sobre a arte, sobre a vida, os contextos sociais e políticos”. O conjunto de obras selecionadas para a mostra revela um trabalho minucioso de pesquisa dentro da cultura amazônica e a constituição de uma cartografia das violências na região.

Percebi que, na realidade, estava constituindo o meu museu possível, o meu recorte de interesses. De como conseguia compreender a repercussão dos fatos que me cercam e dar sentido a eles. Um museu que dificilmente encontraria lugar em instituições oficializantes das verdades, que lidam com uma lógica que descarta a dúvida e a incerteza como confronto das afirmações absolutas.⁸⁹



Imagem40: Armando Queiroz, *Midas*, vídeo em loop, 9'59", 2009.
Fonte: Catálogo da mostra itinerante do Prêmio Marcantonio Villaça, 2009/10

Segundo Herkenhoff, a arte de Queiroz “resiste ao historicismo positivista e também se opõe, pois, a uma noção universalista de história. Todo seu relato da violência na Amazônia organiza-se como ação experimental do presente.” (HERKENHOFF, 2011, p.20). Do mesmo modo suas curadorias também se revelam

⁸⁹ Entrevista concedida à autora via correio eletrônico, em 06/01/2012, documento completo nos anexos deste trabalho.

como cruzamento de experiências e pesquisa. Armando Queiroz, enquanto *artista-curador* demonstra um olhar preocupado com as questões da Amazônia, revelado tanto nas suas propostas artísticas quanto nos seus diálogos curatoriais.

A pesquisa acerca da história paraense – no campo da arte e da antropologia e no campo social – ampliado para a Amazônia, sempre fez parte do universo de Queiroz, deste envolvimento como pesquisador, surgiu em 2003, através de Marisa Mokarzel, o convite para integrar a equipe de pesquisa em Arte Contemporânea, do Sistema Integrado de Museus (SIM), naquela época dirigido por Rosângela Brito. Em depoimento, Queiroz declara: “A Marisa sempre percebeu que no meu fazer artístico a pesquisa estava presente como um dos eixos fundamentais a dar suporte à minha produção”⁹⁰.

O trabalho desenvolvido pelo artista no SIM (Sistema Integrado de Museus), quando fez parte da equipe de documentação fotográfica dos acervos dos museus, proporcionou-lhe o acesso às diversas coleções, desde as de arqueologia do Museu do Forte, até a coleção de imagens do Museu de Arte Sacra. O ano de 2008 foi um período rico em aprendizagem, que mais tarde lhe rendeu o convite para assumir a Coordenação de Curadoria e Montagem do SIM. Seu envolvimento com este campo da arte já estava mais denso, não apenas como produtor de arte, mas também como curador. Paralelo a sua atuação no SIM, organizou diversas mostras de artistas na cidade de Belém.

Em 2009, Queiroz já contava com uma vasta experiência artística e algumas inserções significativas no campo curatorial. Sua entrada no panorama da curadoria nacional se deu com o convite do *Projeto Rumos – Itaú Cultural*, no qual não apenas fez assistência a Cristine Mello, mas construiu uma importante análise do momento histórico da Região Norte em um atento relatório que refletiu seu mergulho na região durante o processo de curadoria. Neste documento aponta a realidade de artistas da região Norte e revela como estes, mesmo com tantas dificuldades – sejam financeiras ou de circulação – continuam produzindo e discutindo seu papel de produtores de bens simbólicos. O recorte dessa pesquisa se materializou na exposição *ESPAÇO EM RELAÇÃO: Fluidez e Simultaneidade*, realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM-Bahia, no mesmo ano de 2009.

⁹⁰ Entrevista concedida à autora via correio eletrônico, em 06/01/2012, documento completo nos anexos deste trabalho.

Em 2011, atuou como curador adjunto de Ricardo Resende no *Projeto Arte Pará 2011*, desenvolvendo não apenas a construção da mostra geral, como também a sensível e atenta sala *Ver-o-Peso*, uma das preferidas do público.

Ao todo, são mais de 50 artistas em uma mesma sala e travando o mesmo diálogo com a mesma intenção: mostrar que o *Ver-o-Peso* é um espaço que transcende o físico e que é sustentado, em especial no imaginário popular, por conta das relações humanas estabelecidas ali. “Foi uma exposição que acabou crescendo à medida que o salão foi tomando corpo, as obras dos artistas selecionados e de artistas convidados se misturaram. O espaço ‘vazou’. É possível ver influências desses diálogos em outras mostras do *Arte Pará*”, explica Armando Queiroz.

Mesmo tendo uma história recente no campo curatorial, Armando Queiroz já imprime uma assinatura própria nas suas curadorias. Mantém um profícuo diálogo com curadores atuantes na cena local e nacional, como Marisa Mokarzel, Orlando Maneschky e Paulo Herkenhoff, reforçando que as trocas e contaminações são necessárias não apenas na produção artística, mas também na produção de pensamento e articulação de ideias reveladas em uma curadoria. “Esta movimentação para fora de si não deixa de ser uma condição do próprio exercício do gesto poético, que foge do loop narcísico e busca hospedagem no corpo do outro” (BASBAUM, 2001, p.236). A esse respeito Queiroz complementa:

Certamente nossas escolhas vão ao encontro daquilo que faz parte do nosso universo de interesse. Gosto muito de uma frase que atribuo à Cecília Meireles que diz: “Tudo que eu gosto é meu!” Penso que ela traduza meu sentimento de buscar compor uma trama de significados a partir daquilo que me move, que me provoca, que atíçar minha capacidade de compreender o mundo. É tão prazeroso perceber na produção de um artista respostas e questionamentos que já estão fervilhando você! Multiplicar estas interconexões faz parte fundamental deste jogo de relações. E, sobretudo, estabelecer trocas: um ótimo antídoto para a auto-referência. Admiro muito também a experiência do curador Paulo Herkenhoff que nos ensina exemplarmente a estar sempre disposto ao novo, aquilo que ainda não conhecemos.⁹¹

⁹¹ Entrevista concedida à autora via correio eletrônico, em 06/01/2012, documento completo nos anexos deste trabalho.

3.3.3 - Diálogos confrontados

A partir das falas e experiências dos *artistas-curadores* Orlando Maneschy e Armando Queiroz, com trajetórias diferenciadas, tanto no campo artístico quanto no curatorial, percebemos em Maneschy uma postura diferente da observada em Queiroz, no que tange o lugar do artista e o lugar do curador. Maneschy aponta que é possível a distinção entre o trabalho do artista e o fazer curatorial, já que para ele a pessoa que se propõe a curar exposições tem que saber lidar com questões de ética e, a partir das suas experiências, buscar outros caminhos que complementem e enriqueçam seu trabalho em curadoria. Enquanto que Queiroz nos aponta um caminho de maior fluidez entre as funções (*artista-curador/curador-artista*), no qual as trocas são partes fundamentais na multiplicação das interconexões efetivadas neste campo de atuação, aumentando as possibilidades de redefinição dos papéis, não que este prescindia da ética, mas Queiroz sente-se mais à vontade com a mistura dos papéis.

Para possibilitar melhor entendimento acerca das ideias e forma de trabalhos desses *artistas-curadores*, apresentaremos a seguir alguns trechos das entrevistas realizadas, no decorrer deste trabalho, que demonstram com clareza as sutilezas que permeiam a atuação desses personagens no cenário artístico Amazônico.

a) Entrevista com Armando Queiroz

Eliane Moura: Armando, hoje você transita por dois campos da arte: o campo artístico e o campo curatorial. Como e deu este processo na sua trajetória?

Armando Queiroz: *Bem, quase naturalmente estes dois campos foram se aproximando ao longo da minha trajetória. Se por um lado, minha condição de artista, abriu-me às portas do museu, mais recentemente minha experiência em museus acabou por introduzir-me no campo da curadoria, sempre num crescendo. Creio que estes campos foram alinhavados justamente pelo meu interesse pela pesquisa, e que trabalhar em museu integrou esses dois campos.*

EM: Dentro do meu trabalho você se revela como *artista-curador*. Você considera que o fato de ser artista contribui para a sua tarefa de curador? Por quê?

AQ: *Certamente, creio que é um canal a mais de relação com o artista. Até mesmo, talvez, a abordagem se estabeleça de forma diferente. Curioso pensar nisso, pois como meu envolvimento com a curadoria se deu de forma natural, meu maior parâmetro foi o contato que tive com curadores enquanto artista. Disso creio, provenha meu aprendizado e, sobretudo, o forte desejo de retribuir aquilo que recebi como artista. Aliado, é claro, à necessidade de preparo teórico e acúmulo de conhecimento. Minha experiência com curadores, no todo, sempre foi muito positiva. Nunca me senti invadido de forma acintosa. Toda entrada foi permitida e motivada, fruto de conquista e respeito mútuo. Sem criar uma via permanente de escuta, esta relação torna-se inviabilizada. Saber ouvir, saber falar, saber calar nos momento necessário, são exercícios do bom entendimento de ambos os lados.*

EM: No cenário da arte local a ausência de um mercado de arte e de uma crítica especializada e atuante tem contribuído para um amadorismo de uma parcela da produção artística paraense. O senhor concorda com esta afirmação? Por quê?

AQ: *Não sei se concordo totalmente com a ideia de que o amadorismo na produção paraense seria automaticamente sanado por uma presença mais ativa do mercado de arte e de uma crítica especializada. E se o fosse, o que a profissionalização poderia trazer de positivo e negativo neste caso. Existe sempre uma complexidade nestas relações e uma infinidade de interesses conflitantes. Mercados também podem ditar regras e serem legitimados por uma crítica interessada somente na manutenção desta engrenagem. Logicamente, o mercado é necessário e a crítica, que exerce sua independência e isenção, seja mais do que bem-vindos. Mesmo assim, há algo já que me agrada muito na produção local, que eu não poderia traduzir como amadorismo, mas como um rasgo de espontaneidade que não podemos deixar de atentar, que é ao mesmo tempo sua fragilidade e salvação. Oxalá, mais críticos estejam próximos desta produção.*

EM: Uma das tarefas do curador é olhar uma produção artística e pensar em suas relações com o mundo. O fato de o senhor transitar por outros lugares e ter uma produção artística com teor político muito denso influencia de que maneira no seu olhar de curador?

AQ: *Todos nós, independentemente de nossa atividade profissional, carregamos nossa bagagem cultural e percepção de mundo, nossa formação. Creio que não seja diferente em relação ao exercício da curadoria. Certamente nossas escolhas vão ao encontro daquilo que faz parte do nosso universo de interesse. Gosto muito de uma frase que atribuo à Cecília Meireles que diz: “Tudo que eu gosto é meu!” Penso que ela traduza meu sentimento de buscar compor uma trama de significados a partir daquilo que me move, que me provoca, que atíça minha capacidade de compreender o mundo. É tão prazeroso perceber na produção de um artista respostas e questionamentos que já estão fervilhando você! Multiplicar estas interconexões faz parte fundamental deste jogo de relações. E, sobretudo, estabelecer trocas: um ótimo antídoto para a auto-referência.*

EM: Existe alguma proposta curatorial que o senhor gostaria de realizar? Qual e por quê?

AQ: *Tenho como parceiros bem próximos Mariza Mokarzel e Orlando Maneschy, com eles pretendo desenvolver alguns projetos curatoriais. O interessante desta proximidade é que, cada um de nós, ao configurar uma dupla, possibilita um recorte muito particular que, certamente, seria diferente da composição de outra dupla deste trio, pois respeitarmos nossos pontos de vista, nossa percepção de mundo. Respeito tão importante para complementaridade do pensamento do outro. Temos conversado bastante sobre essas possibilidades, creio que outras oportunidades virão em breve.*

EM: Houve alguma mudança no seu modo de pensar a arte após seu trabalho como curador? Operou alguma mudança no seu fazer artístico?

AQ: *Certamente, posso citar como exemplo o resultado da bolsa de pesquisa e criação artística que recebi do Prêmio CNI/SESI Marcantonio Villaça 2008-2009, sob*

a orientação curatorial do crítico Paulo Herkenhoff. Ele me fez ver que eu estava construindo uma cartografia das violências na Amazônia. E ele realmente tinha razão. Percebi que na realidade estava constituindo o meu museu possível, o meu recorte de interesses. De como conseguia compreender a repercussão dos fatos que me cercam e dar sentido a eles. Um museu que dificilmente encontraria lugar em instituições oficializantes das verdades, que lidam com uma lógica que descarta a dúvida e a incerteza como confronto das afirmações absolutas.

b) Entrevista com Orlando Maneschy

Eliane Moura: Orlando, hoje você transita por dois campos da arte: o campo artístico e o campo curatorial, como se deu esse processo na sua trajetória?

Orlando Maneschy: *O campo curatorial também é artístico. Na verdade tudo começou com o IV Mês Internacional da Fotografia de São Paulo, em 2000, neste ano eu fiz a curadoria de uma exposição que foi: **Perspectivas Cinco Olhares da Amazônia** (Galeria Imágicas, São Paulo, 1999) a convite do Rubens Fernando Júnior que era, na época, um dos organizadores do Na Foto e que organizava o Mês Internacional da Fotografia de São Paulo. Um tempo depois eu fiz o Projeto Correspondência, que foi o primeiro projeto que eu considero com a minha cara, mais do que a primeira curadoria que eu fiz. Depois veio o Terceiro Fórum de Pesquisa em Arte UFPA, **Entorno de Operações Mentais**. Este projeto se dividiu em três mostras: uma que se chamava, de forma homônima, **Entorno de Operações Mentais**, com curadoria minha, outra que foi **Quase Pintura** e outra que se chamava **Armando etc.**, que ficou a cargo da Valzeli Sampaio. Mas depois disso, o interessante para mim, foi o Arte Pará, acho que meu papel neste Salão foi criar espaços para outras proposições de arte. [...] Em 2010, assumi a curadoria geral sozinho. Acho que, no Arte Pará, acabei criando, ao longo desses anos (2008, 2009 e 2010), um espaço para que os jovens artistas se expressem e fazerem proposições. Depois que eu assumi conseguir fazer com que qualquer artista que se inscrevesse se sentisse livre para propor qualquer coisa. O Salão, de certa forma, é um lugar que você tem certa rigidez, então pensei deixar o Salão mais mole, o mais maleável possível e aberto a proposições, dentro de uma estrutura tradicional, que é um Salão de Arte. Enfim, acho que esta é uma possibilidade, eu encaro a curadoria como um espaço de diálogo, um lugar de troca entre o curador e o artista ou entre as pessoas que estão ali dialogando. Acredito que tem que ser um espaço de prazer e de vida possível, para que você possa exercitar um diálogo.*

EM: Na sua trajetória, além do trabalho como artista vimos o trânsito por diversos campos da curadoria, tanto na curadoria mais aproximada do artista, como no caso da Melissa Barbery ou da Keyla Sobral, como também dentro das instituições fazendo curadorias independentes ou institucionais, nesses casos, existem diferenças que o senhor possa apontar?

OM: *Tem toda diferença, por exemplo, uma coisa que o Nelson Brissac, que foi meu professor de mestrado e é curador, sempre pontuava era que o papel do curador de projetos em grandes Instituições é um papel bem difícil, porque você vai negociar e nem sempre isso é fácil. É um exercício muito complexo e que é de certa forma, saboroso apesar de desgastante, porque é uma forma de você alargar os horizontes das Instituições. Agora o projeto independente é muito mais “relax”, porque você vai e faz o que quiser.*

EM: O fato do senhor também ser artista, contribui de que forma para o seu trabalho como curador?

OM: *Eu estava deixando de lado a minha profissão [como artista] em detrimento da curadoria, principalmente devido ao Arte Pará, alargar este espaço e deixar neste espaço uma ideia sólida para a Fundação [Romulo Maiorana] poder progredir e ampliar isto com outro curador que viesse. Comecei a retomar minha produção, pois em Belém eu não expunha em Belém desde 2005.*

EM: Com este tempo e dedicação, dispensado à curadoria, deixando de lado a sua produção, ao voltar o olhar pra ela percebe alguma influência do seu trabalho como curador? No seu fazer artístico ocorreram mudanças?

OM: *eu não deixei de produzir. Só que eu estava com um ritmo e exibição reduzida, participei de vários projetos, a maioria fora daqui, mas não parei de ver a Arte e não parei de pensar sobre Arte, de certa forma foi um exercício de liberdade, de parar para respirar e então entender que os papeis se dissolvem, sobrepõem.*

EM: A ausência de um sistema completo de artes na cidade acabou fazendo com que a produção artística de Belém fosse diferenciada, mas também com alguns prejuízos, qual a sua opinião?

OM: *Acho que esta ausência de mercado faz com que os artistas procurem outra forma de sobreviver, empregos como professores, em museus, universidades, tentam achar outras saídas, formas de sobreviver dentro do seu universo. É difícil, às vezes, você não tem condições de fazer o que quer. Colocam a nós todos numa situação frágil.*

EM: E hoje, existe algum projeto que o senhor queira realizar e ainda não conseguiu?

OM: *Ah! Todos. Mas tem um projeto que não posso falar. Estou fazendo um livro do meu trabalho e que é fruto de um olhar, um pensamento sobre ele, então é quase uma auto curadoria, estou brincando, mas é um debruçar sobre a minha produção e deitar minha atenção para ela, coisa que nunca fiz e isto para mim é muito importante. Mas têm alguns outros, estou organizando um livro que parte da questão da utopia e tenho um projeto que não é para agora, um projeto que eu gostaria que fosse Bienal e que seria bem meu jeitinho, é coisa meio selvagem. Tem artistas que acredito, artistas que dão a cara à tapa, que se jogam nas coisas, que se arriscam. Então, seria um projeto bienal, só com artistas bem danados assim, é o que eu quero fazer.*

EM: O curador Paulo Herkenhoff, fez algumas colocações a respeito de pessoas que se aventuram a fazer curadoria, existe uma frase atribuída a ele que é: “artista faz Arte e curador faz curadoria”, o senhor concorda com isso?

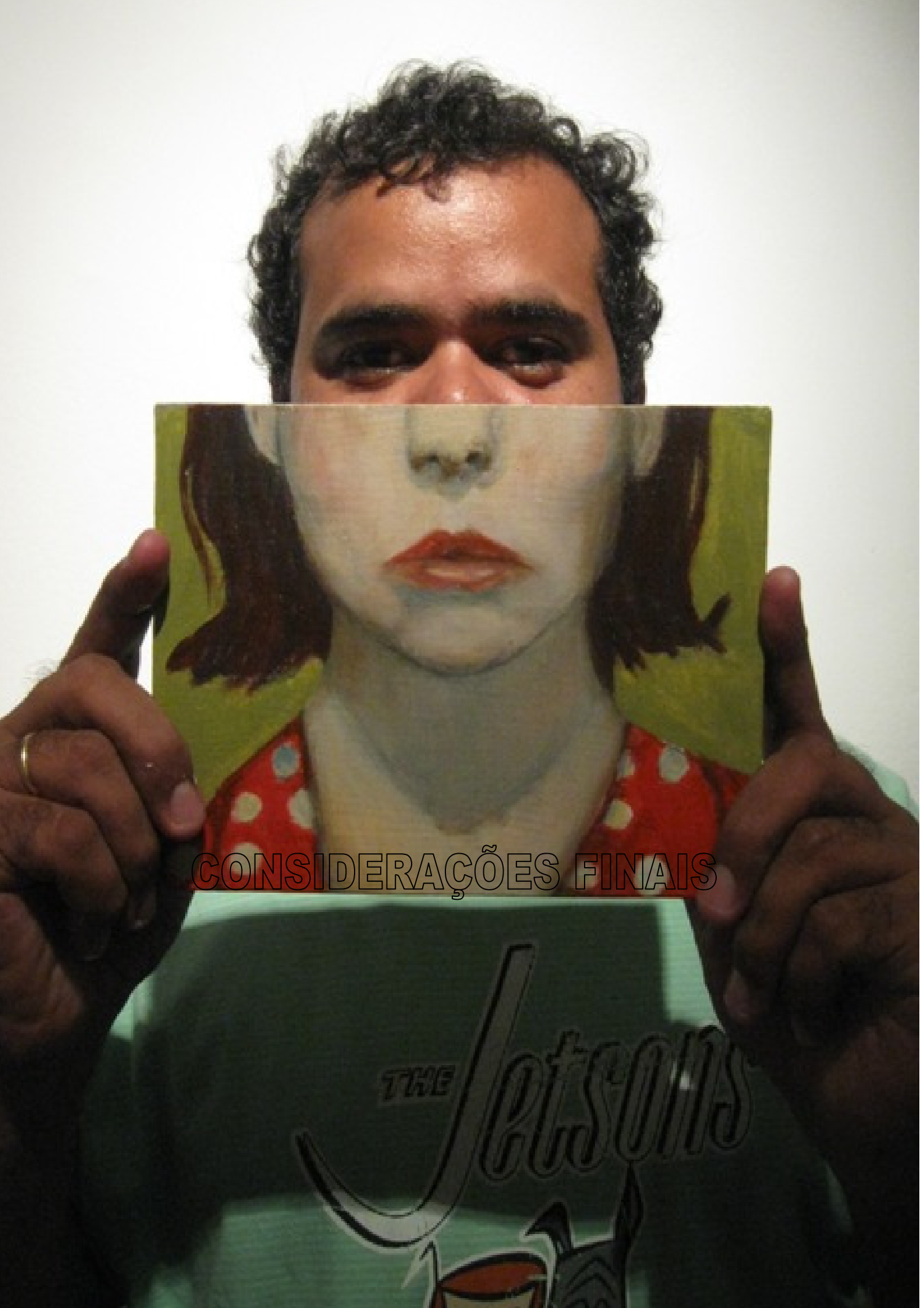
OM: *Não, discordo dele completamente, o Paulo foi artista e deixou o trabalho dele para ser curador, por não querer misturar as coisas, etc., etc., respeito a posição dele e o tempo que ele tomou esta posição, mas te confesso, te confidencia que, por exemplo, no Contra Pensamento Selvagem ele fez umas “artistagens” dele, pegou fragmentos de textos, juntou imagens de uma planta que chama Pensamento Selvagem na França e deu tudo isso para uma revista que a gente fez, então ele*

estava exercitando o lado artista dele durante a curadoria também, por mais que ele tenha dificuldade em assumir que ele estava exercitando o lado artista lá, ele estava exercitando também, acho que é mais uma preocupação ética dele, muito grande, a gente vê artistas curadores que se valem desse lugar para divulgar e circular seu trabalho, então se inserem em tudo que é produção, eu, por exemplo, poucos projetos me inserir como artista nas curadorias que fiz, por mais que eu não veja problema nenhum, mas achei melhor por enquanto ser assim. No Contra-Pensamento Selvagem fiz uma performance, tinha uma imagem minha na nossa revistinha fanzine, mas foi tudo off programação.

Acreditamos que a dupla experiência do *artista-curador* faz dele um articulador, que busca outros modos, que não os tradicionais, de organizar as suas exposições. As diferentes visões, demonstradas acima, acerca do modo de trabalho deste sujeito, não diminuem uma em detrimento da outra, apenas demonstram as diferentes articulações formadora das particularidades dos fazeres pesquisados.

Essas personalidades têm um papel fundamental – entre tantos outros – de continuar a expandir os limites da Arte Contemporânea, processo iniciado nas primeiras inquietações de Courbet, em relação ao modo de exposição, que atravessaram a História da Arte e desembocaram em Szeemann com as mostras de arte conceitual que continuam reverberando até os dias atuais.

Pensar o papel do *artista-curador* na Arte Contemporânea paraense ou mesmo amazônica, leva-nos a avaliar o lugar do artista, como ele tem se mostrado hoje, dentro desse “caos estruturado”, da bagunça conceitual e das contaminações, onde suas proposições artísticas são mediadas pelo curador, que estabelece relações para o acesso do público.



CONSIDERAÇÕES FINAIS



Com este trabalho buscamos, através do percurso proposto ao longo da História da Arte, apresentar alguns dos personagens que influenciaram de maneira significativa a construção conceitual do curador contemporâneo e, por conseguinte do artista-curador. Concluímos neste trajeto que existem diferenças conceituais e de trabalho entre *artista-curador* e *curador-artista*. A abordagem deste trabalho deteve-se nas ações de artistas que organizam e curam mostras e exposições, sejam estas, suas próprias, de outros artistas, em instituições ou independentes. Entendemos que as ações do *curador-artista*, fazem parte de outra esfera de discussão, relacionada à autoria das exposições, com implicações e fundamentos diferenciados; questão que vem sendo discutida por alguns pesquisadores, que já se referem a este curador como: curador artista ou curador como autor de exposições.

Assim, iniciamos nosso trajeto a partir dos Gabinetes de Curiosidades, com os colecionadores de objetos e as primeiras ações de exposição. Percebemos que naquelas ações, a princípio regidas por outros objetivos diferentes dos utilizados nas exposições atuais, já eram estabelecidos alguns critérios relacionados à seleção, organização e forma de disposição das curiosidades; ações que, com o passar do tempo, foram se adaptando às novas tecnologias e aos espaços que surgiram com as novas necessidades de exibição. Neste contexto, vimos o surgimento dos primeiros museus e neles a formação dos primeiros profissionais ligados à produção de artes, os curadores.

Mesmo que este trabalho não se detenha sobre os sistemas da arte, nos apropriamos de alguns dos seus personagens, como os mecenas, os críticos de arte e os organizadores de exposição, para demonstrar que suas ações, junto aos artistas e aos grupos de artistas, determinaram algumas das principais mudanças nas relações de mediação no campo artístico. Os mecenas com forte influência na carreira dos artistas, desde o Renascimento até os dias atuais, especialmente de ordem econômica e que, em alguns momentos, atravessaram as fronteiras do financeiro e ditaram fórmulas para produção de trabalhos visando a venda fácil com retorno imediato de seus investimentos, conforme demonstramos no início deste trabalho. Apesar de não termos dedicado um espaço para os marchands, estes também faziam parte do sistema, mas de uma forma mais associada ao mercado de

arte, que optamos por não abordar neste momento. Os críticos de arte, com influência relacionada ao campo das idéias e conceitos, agindo contra ou em defesa de artistas ou grupos, em que estas ações foram fundamentais para a afirmação e divulgação da produção das artes, e ainda contribuíram para a base conceitual e filosófica das vanguardas artísticas. E finalmente, os organizadores de exposições, que atravessaram a história das exibições, demonstrando flexibilidade e adequação às mais variadas situações, quer seja no trato com as instituições ou na forma como se relacionavam com os artistas; característica ainda percebida nos curadores contemporâneos.

Neste contexto, observamos que as atividades destes personagens, em determinado momento, começam a se atravessar e contaminar; assim, o artista é, também, incorporado neste sistema de trocas. Destacamos as ações de Gustave Courbet e Marcel Duchamp que indicamos como os primeiros artistas que se lançaram na tarefa de organizar exposições, ambos podendo ser chamados de artistas-curadores. Verificamos que, após a iniciativa de Courbet, vários artistas começam a idealizar e montar suas exposições, Monet também é um exemplo.

Ao final do primeiro capítulo destacamos as ações dos diretores, de museus e instituições de arte, no campo curatorial. Exemplificamos com os trabalhos e experiências de três dos mais importantes curadores da história da arte contemporânea, Harald Szeemann, Walter Zanini e Hans Ulrich Obrist, que, com suas ações, revolucionaram a forma trabalho junto a museus e instituições, subvertendo conceitos e transgredindo formas tradicionais de contato com a arte.

Compreendemos que a construção filosófica, conceitual e da forma de trabalho do curador contemporâneo se deu através de múltiplas ações desses agentes do sistema da arte, associadas às revoluções ocorridas dentro dos museus, entretanto, constatamos que ainda hoje, o sistema de arte ainda se mantém atrelado a conceitos e formas de exibições tradicionais, e que propostas de exposições como a *Pensamento Selvagem* (Itaú Cultural 2011) ainda causam constrangimentos nas instituições, mesmo com as históricas JAC's de Walter Zanini.

No cenário regional buscamos expor as ações ocorridas em Belém, desde a *Belle Époque* até o contemporâneo, destacamos neste caminho artistas, mostras e formas de exposição que contribuíram para a configuração do curador de arte paraense. Identificamos alguns personagens que tomaram a frente da organização de exposições como Leônidas Monte e José do Moraes Rêgo. Durante a pesquisa,

em jornais, catálogos e entrevistas, detectamos que não era costume destacar o trabalho do organizador da exposição. Alguns autores apontam que, em Belém, era comum que os próprios artistas montassem as suas exposições, e que, a falta de espaços adequados, levava-os a utilizarem locais alternativos, como as casas de comércio, hotéis e até suas residências.

A História da Arte Paraense é marcada pelo empreendedorismo de seus personagens, seja na produção artística ou na forma de exposição. O caminho percorrido por vários artistas imprimiu uma característica particular na história das exposições em Belém, a ocorrência peculiar do artista-curador. Algumas ações foram determinantes neste processo de construção conceitual, como o empenho de algumas instituições em promover a circulação de críticos e artistas no cenário local, além da publicação sobre a visualidade amazônica, decorrente do Seminário promovido pela FUNARTE e realizado em Manaus, que operou mudanças significativas no modo de pensar do artista amazônico.

Ao particularizarmos as ações dos artistas-curadores em Belém, nos deparamos com o trabalho de vários artistas no campo das curadorias. Artistas como, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Armando Sobral, Emanuel Franco, Tadeu Lobato, Elaine Arruda, João Cirilo, Keila Sobral, Orlando Maneschy, Valzeli Sampaio, Mariano Klautau Filho e Jorge Eiró, são apenas alguns exemplos de artistas-curadores. Como e porque estes artistas começaram a propor as curadorias são histórias particulares que se confundem com a história das exposições em Belém. Debruçamo-nos nas ações de dois artistas: Armando Queiroz e Orlando Maneschy, que desenvolvem trabalhos de grande densidade conceitual tanto em seus trabalhos artísticos, quanto em suas propostas de curadorias.

Nos caminhos percorridos por esta pesquisa percebemos que a atuação do artista-curador, nas propostas de curadorias realizadas na cidade de Belém e fora do Estado, vem se dando dentro de uma perspectiva crítica de percepção do contemporâneo, verificadas especialmente nas entrevistas realizadas com algumas personagens do cenário local, disponibilizadas integralmente nos anexos deste trabalho.

O confronto das idéias dos artistas-curadores, destacados neste trabalho, revela a potência do discurso artístico amazônico, onde a apropriação do cotidiano, o uso das violências sofridas, em diversas instâncias, pela população, tanto da metrópole e ribeirinhos, quanto das populações indígenas, demonstram um

movimento antropofágico, “transformando e construindo sua própria linguagem e ao mesmo tempo assumindo sua relação com o mundo [...] esse processo de deglutir o outro, sua cultura, e transformá-lo em sua linguagem”⁹² é observado nos processos de construção de conceitos das curadorias dos artistas-curadores paraenses.

⁹²Herkenhoff, 2008, p. 45.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Primárias

SEQUEIRA, Alexandre. Entrevista. Belém, 2007.

MANESCHY, Orlando. Entrevista. Belém, 2007

_____. Entrevista. Belém, 2012

MOKARZEL, Marisa. Entrevista. Belém, 2007

_____. Entrevista. Belém, 2012

HERKENHOFF, Paulo. Entrevista. Belém, 2007

Livros, Artigos, Teses e Dissertações.

ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Poliana. **As Bienais de São Pulo: da era do museu à era dos curadores, (1951 – 2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALENCAR, Ana Cristina Aguiar de. *Guia de Museus e Galerias de Arte de Belém*. Belém: Alves, 2010.

BARBUY, Heloisa. **O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado**. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Marcia (orgs.). **Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo**. São Paulo: Artemeios, 2007.

BASBAUM, R. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

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

_____. **O Artista como Curador**, 2001 (Pg. 235-240); In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE. 2006.

BATTISTONI Filho, Duílio. **Pequena história das artes no Brasil**. Campinas, SP: Editora Átomo; São Paulo: Edições PNA, 2008, 2ª Edição.

BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. **O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial**. 19&20, Rio de Janeiro, v.1, n.1, maio, 2006.

BITAR, Rosana. **Sarubbi**. Belém: Gráfica Alves, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Coleção Todas as artes. São Paulo: Martins, 2009.

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

CAMARGOS, Marcia. **A Pinacoteca em Oito Tempos: Um Ensaio Histórico** In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Marcia (orgs.). **Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo**. São Paulo: Artemeios, 2007.

CHARLESWORTH, JJ. **Curating doubt**. In: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle. **Issues. Curting contemporary art and performance**. Bristol: Intellect Books, 2007.

CINTRÃO, Rejane. **As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MOMA**. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FARTHING, Stephen (editor geral) [tradução de Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff Jr.]. **501 Grandes Artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FERREIRA, Glória (org.) **Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Campinas, SP: [s.n.] 2001.

FILIPOVIC, Elena (org.) [et.al]. **Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte"**. Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, MAM-SP, 2008.

FREIRE, Cristina. **Território de Liberdade. Um Museu de Arte Contemporânea durante a Ditadura Militar no Brasil**. Pag. 35-45. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo (Org.). **Já! Emergências contemporâneas**. Belém: EDUPFA/Mirante – Território Móvel, 2008.

FURLONG, William. **Speaking of Art: with an introduction by Mel Gooding**. London: Phaidon Press Limited. 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores: arte e sociedade na Itália barroca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

HEGEWISH, Katharina; KLUSER, Bernd (orgs.) **L'Art de l'Exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle**. Paris: Editions du Regard. 1998.

HERKENHOFF, Paulo. **Arte Pará 2005: sem barreiras para o conceito**. In: Arte Pará 2005 – Contemporâneo. Catálogo da Exposição – 24ª Edição. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2005.

_____. **Escritura**. In: Arte Pará 2006. Catálogo da Exposição – 25ª edição. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. **O curador carioca**. In: Marcelina (antropofágica). Ano 1, Nº 1. São Paulo: FASM, 2008.

HERKENHOFF, Paulo. **Armando Queiroz: o angelus novus e a história da violência na Amazônia**. 2011, p.20-25 In: Catálogo, Serviço Social da Indústria. Departamento Nacional. Prêmio CNI SESI Macantonio Villaça artes plásticas 2009/10: mostra itinerante. Brasília, 2011.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (orgs.) **Artelatina: cultura, globalização e identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANEIRA, Ana Luísa. “**A configuração epistemológica do colecionismo moderno (séculos XV – XVIII)**”, *Episteme*, Porto Alegre, n. 20, jan/jun. 2005, p. 25-36.

LAGNADO, Lisette. “**As tarefas do curador**”, *Marcelina*, São Paulo, v.1, julho, 2008.

MAIORANA, Roberta; OLIVEIRA, Daniela; MACHADO, Vânia Leal (org.). **28º Arte Pará**. Belém-PA: Fundação Romulo Maiorana, 2010. 140p.

MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo (Org.). **Já! Emergências contemporâneas**. Belém: EDUPFA/Mirante – Território Móvel, 2008.

MANESCHY, Orlando: curadoria; HERKENHOFF, Paulo: Consultoria. **Amazônia, a arte**. Rio de Janeiro: Imago, 2010

MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará de 1940 a 1980** / Maria Angélica Almeida de Meira; orientadora: Profa. Dra. Monica de Almeida Kornis, 2008.

MOKARZEL, Marisa. **Armando Queiroz e a Amazônia além fronteira**, 2011, p.36-53. In QUEIROZ, Armando. (autor); MAIORANA, Roberta; SEQUEIRA, Daniela (Coordenação geral); MACHADO, Vânia Leal; MANESCHY, Orlando (Organização); MOKARZEL, Marisa (Organização e Curadoria). **O fio da Ameaça**. Ed. Especial do Catálogo do 29º. Salão Arte Pará. Belém, 2010.

MOKARZEL, Marisa; MANESCHY, Orlando. **Extremos Convergentes: uma curadoria, um evento e um ângulo da História da Arte no Pará**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Bahia, 2010. P. 2859-2873.

MOURA, Eliane C. **“Curadoria: Formulações Possíveis”**. Monografia (Graduação). Faculdade de Artes Visuais/UFGA. Belém, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas: Volume 1**. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009.

_____. **Entrevistas: volume 2**. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009a.

_____. **Uma breve historia da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OGUIBE, Olu. **“O fardo da curadoria”**. *Concinnitas*, ano 5, n.6, 2004.

OURIQUES, Evandro Vieira (coord. Ed.). **As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional**. Rio de Janeiro: Funarte, INAP/Projeto Visalidade Brasileira; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

PEREIRA, Rosa Maria Alves. **“Gabinetes de Curiosidades e os Primórdios da ilustração Científica”**. Anais do II Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. Campinas, 2006, p. 407-413.

PIEMONTE, Marianne. **Hans Ulrich Obrist - O Todo Poderoso**. Revista Bravo On-Line. Londres, Janeiro/2010. Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/hans-ulrich-obrist-todo-poderoso>

POLO, Maria Violeta. **Processos de Pesquisa: Relações entre Obra e Espaço Expositivo**. Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. P. 226-235.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

REALE, Heldilene Guerreiro. **Territórios de Memórias, Conflitos e Devorações: A poética de Armando Queiroz no Prêmio Marcantonio Villaça (2009-2010)**/ Heldilene Gerreiro Reale; orientadora: Marisa Mokarzel. Belém, 2011

RUPP, Bettina. **Curadorias na Arte Contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campos da arte** / Bettina Rupp; orientadora: Maria Amélia Bulhões Garcia. Porto Alegre, 2010

_____. **“O curador como autor de exposições”**. *Revista-Valise*, V.1, n.1, ano 1, Porto Alegre, Julho de 2011.

SANTOS, Ilton Ribeiro dos. **Valdir Sarubbi e Branco de Melo: Mudanças, processos e contradições dos artistas paraenses na Bienal de São Paulo 1971**. Ilton Ribeiro dos Santos; Orientador Prof^oDr. Edison Farias, 2011.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. 3ª Ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SOBRAL, Acácio. **Momentos iniciais do abstracionismo no Pará**. Belém: IAP, 2002.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais de São Paulo: 1970-76**. Anais do 18^o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. 21 a 26/09/2009. Salvador, Bahia

Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras:Itaú Cultural, 2005

Catálogos de Exposições:

Catálogo do IX Salão Arte Pará / Fundação Romulo Maiorana. Belém, 1990. 34p.

Catálogo do 24^o. Salão Arte Pará/ Fundação Romulo Maiorana. Belém, 2005

Catálogo do 25^o. Salão Arte Pará/ Fundação Romulo Maiorana. Belém, 2006

Catálogo do 26^o. Salão Arte Pará/ Fundação Romulo Maiorana. Belém, 2007

Catálogo Traços e Transições...

Catálogo Marcantonio Villaça.....

Catálogo de Exposições do Espaço Cultural Clóvis Moraes Rêgo/Tribunal de Contas do Estado do Pará. Belém, 2011. 81p.

Sites visitados:

Sobre os **Gabinetes de Curiosidades**: www.gluon.com.br, acesso em 20/10/2011, às 19.00h. e

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/PEREIRA,%20Rosa%20Maria%20Alves%20-%20II%20EHA.pdf> acesso em 25/01/2012, às 23.30h.

Texto “**amo os artistas etc**” <http://cabenamao.blogspot.com/2010/08/amo-os-artistas-etc-por-ricardo-basbaum.html> acesso em: 10/08/2011 às 22.30h.

Texto “**curadoria como obra de arte**” <http://lucianotrigo.blogspot.com/2008/01/curadoria-como-obra-de-arte.html> acesso em: 10/09/2011 às 16h.

Sobre o **Salão dos Recusados**: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/519629/Salon-des-Refuses> acesso em 20/10/2011 às 20.30h

Sobre **Baudelaire**: <http://www.truca.pt/ouro/biografias1/charles-baudelaire.html> acesso em 09/01/2012 às 12.30h

<http://www.algosobre.com.br/biografias> acesso em 09/01/2012 às 12.50h

<http://www.all-art.org/history294-15.html> acesso em 11/01/2012 às 14.15h

Sobre **Impressionistas**: <http://www.angelfire.com/pa/genesis4/impressionismo.html> acesso em 11/01/2012 às 14.45h

<http://www.brasilecola.com/artes/impressionismo.htm> acesso em 10/01/2012 às 17.40h.

Sobre o **mecenato no Brasil**, http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpetero.htm acesso em 11/01/2012 às 15.30h

<https://ruinsandrecyclings.wikispaces.com> acesso em 12/01/2012 às 00.30h

Entrevista com Hans Ulrich **Obrist**, Revista Bravo: <http://bravonline.abril.com.br/materia/hans-ulrich-obrist-todo-poderoso> acesso em 12/01/2012 às 20.27h.

Sobre projetos de curadoria de Hans Ulrich **Obrist**: http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html acesso em 12/01/2012 às 23.00h

Sobre Hans Ulrich **Obrist**: <http://www.egs.edu/faculty/hans-ulrich-obrist/biography/> acesso em 12/01/2012 às 21.30h

Sobre **Haroldo de Campos**: <http://educacao.uol.com.br/biografias/haroldo-de-campos.jhtm> acesso em 17/01/2012 às 02.33h

Sobre **Paulo Chaves** Fernandes: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/paulo-chaves-fernandes-como-nao-22-03-2005.html>, acesso em 17/01/2012 às 13.00h.

Sobre o **Museu Paulista**: <http://www.mp.usp.br/historia.html>, acesso em 10/01/2012 às 16.30h.

Sobre a **New English Art Club**: http://en.wikipedia.org/wiki/New_English_Art_Club. acesso em 10/01/2012, às 17.15h.

Anexos

Texto do Projeto Correspondências. Orlando Maneschy, 2008.

PROJETO CORRESPONDÊNCIA

"...subtrair o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se. (...)fazer cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei..."

Michel Foucault

Correspondência é um projeto independente de intermediação/comunicação entre artista e mundo, focalizado no processo, no veículo de difusão que, no caso, é a correspondência. O projeto pretende criar um espaço de articulação para que artistas elaborem trabalhos a partir da reflexão sobre o fluxo, sobre o espaço que se dá no trânsito, no ato de enviar e receber uma correspondência e nos sonhos, nos desejos que este tipo de contato, de vinculação permite.

É este vínculo que se estabelece entre o artista e quem irá receber o pacote com as obras, este campo de transição da correspondência propriamente dita, da viagem a ser percorrida, que é o território principal do projeto.

São vinte e quatro artistas de projeção nacional e internacional cada um fazendo um múltiplo de 50 trabalhos. Os trabalhos são acondicionados em caixas. Cada caixa contém um conjunto formado por um trabalho de cada, 22 trabalhos em cada caixa, totalizando 50 caixas. Junto com os trabalhos, no interior das caixas estão dois envelopes, duas sugestões: um para que a pessoa reenvie uma resposta, alguma coisa para nós, o outro será para que envie alguma das obras para outra pessoa, iniciando uma rede.

Cada caixa, em última instância, funciona como uma pequena mostra itinerante da produção artística contemporânea brasileira.

Cada artista sugeriu nomes, como destinatários para as caixas, no Brasil e no exterior. Foi um amigo, uma pessoa que acha bacana, uma instituição, etc. Essa escolha foi feita a partir dos desejos de cada participante, inclusive o de resposta. Por isto você está com esta caixa agora.

Pensamos em realizar um evento com as peças que os destinatários reenviarem para nós. Entendemos que as obras enviadas estimularão a produção de uma resposta por parte daqueles que receberam as caixas, gerando um retorno. Ao mostrarmos as respostas, estaremos possibilitando que as articulações geradas a partir da produção desses artistas e das intermediações conseqüentes se apresentem, revelando um campo de comunicação complexo em suas diversas possibilidades de realização. Rica em riscos, surpresas e oportunidades.

Orlando Maneschy

Curador

Correspondência, s. f. Consonância, troca de comunicações por escrito; conformidade.

Correspondente, adj. e s. Apropriado; simétrico; pessoa que se carteia com alguém; pessoa que escreve correspondências para jornais; pessoa que trata de negócios de outrem, fora da terra.

Corresponder, v. t. Retribuir; rel. ser próprio, adequado; retribuir equivalentemente; ser proporcionado, conforme, igual, pagar, retribuir; p. cartear-se, estar em correlação.

Correlacionar, v. t. rel. Relacionar uma causa a outra.

Consonar, v. int. Formar consonância; rel. concordar; harmonizar-se.

Junte-se a isso:

Configurar

Inquietação

Vacilar

Seduzir

Currículos e Entrevistas:



ARMANDO QUEIROZ Sua formação artística foi constituindo-se através de leituras, experimentações, participações em oficinas e seminários. Expõe desde 1993 e participou de diversas mostras coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Integrou projetos como: Macunaíma, em 1997, no Rio de Janeiro e Prima Obra, em Brasília, em 2000. Foi bolsista do Instituto de Artes do Pará em 2008 quando desenvolveu a bolsa de pesquisa Corpo toma Corpo – estudos em videoarte. Sua produção artística abrange desde objetos diminutos até obras em grande escala e intervenções urbanas. Detêm-se conceitualmente às questões sociais, políticas, patrimoniais e as questões relacionadas à arte e a vida. Cria a partir de observações do cotidiano das ruas, apropria-se de objetos populares de várias procedências, tem como referência a cidade. Foi contemplado com o Prêmio CNI Sesi Marcantonio Villaça para as Artes Plásticas 2009-2010.

Entrevista com Armando Queiroz

Eliane Moura: Armando, hoje o senhor transita por dois campos da arte: o campo artístico e o campo curatorial. Como e deu este processo na sua trajetória?

Armando Queiroz: *Bem, quase naturalmente estes dois campos foram se aproximando ao longo da minha trajetória. Se por um lado, minha condição de artista, abriu-me às portas do museu, mais recentemente minha experiência em museus acabou por introduzir-me no campo da curadoria, sempre num crescendo. Creio que estes campos foram alinhavados justamente pelo meu interesse pela pesquisa, e que trabalhar em museu integrou esses dois campos. Explico melhor, em 2003 a professora Marisa Mokarzel estava criando no Sistema Integrado de Museus um núcleo de pesquisa em arte contemporânea. Neste exato momento, fui convidado por ela para fazer parte daquela equipe. A Marisa sempre percebeu que no meu fazer artístico a pesquisa estava presente como um dos eixos fundamentais*

a dar suporte à minha produção. Ela, juntamente com a professora Rosangela Britto - então diretora do Sistema Integrado de Museus e Memoriais -, acreditaram na minha potencialidade como pesquisador. Sempre serei grato a elas por isso. Trabalhamos por dois anos ininterruptos, os resultados foram ótimos. Aprendi imensamente com ela, foi uma fase rica em descobertas dos procedimentos metodológicos inerentes ao processo de pesquisa. Além dos resultados práticos, este período fortaleceu nossos laços profissionais e respeito mútuo. Logo depois, a Marisa assumiu a Diretoria da Casa das Onze Janelas e eu fui designado a fazer parte da equipe de documentação fotográfica dos acervos dos museus do SIM. Foi um período de muito aprendizado também, pois tive acesso direto às coleções dos diversos museus integrantes do Sistema Integrado de Museus, desde a coleção de arqueologia do Museu do Forte, até a coleção de imaginária sacra do Museu de Arte Sacra. Em 2008, fui convidado a assumir a Coordenação de Curadoria e Montagem do SIM. No mesmo ano, recebi também o convite para integrar a equipe de curadores do Rumos Itaú Cultural de Artes Visuais como curador assistente. Esta experiência foi muito proveitosa, pois tive a oportunidade de conhecer a produção de jovens artistas de todas as capitais da Amazônia. Foi, com certeza, uma grande experiência. Que já retornou e, sempre retornará, no meu fazer artístico.

EM: Dentro da minha pesquisa o senhor se enquadra no artista-curador. O senhor considera que o fato de ser artista contribui para a sua tarefa de curador? Por que?

AQ: *Certamente, creio que é um canal a mais de relação com o artista. Até mesmo, talvez, a abordagem se estabeleça de forma diferente. Curioso pensar nisso, pois como meu envolvimento com a curadoria se deu de forma natural, meu maior parâmetro foi o contato que tive com curadores enquanto artista. Disso creio, provenha meu aprendizado e, sobretudo, o forte desejo de retribuir aquilo que recebi como artista. Aliado, é claro, à necessidade de preparo teórico e acúmulo de conhecimento. Minha experiência com curadores, no todo, sempre foi muito positiva. Nunca me senti invadido de forma acintosa. Toda entrada foi permitida e motivada, fruto de conquista e respeito mútuo. Sem criar uma via permanente de escuta, esta relação torna-se inviabilizada. Saber ouvir, saber falar, saber calar nos momentos necessários são exercícios do bom entendimento de ambos os lados.*

EM: Na trajetória da arte local a ausência de um mercado de arte e de uma crítica especializada e atuante tem contribuído para um amadorismo de uma parcela da produção artística paraense. O senhor concorda com esta afirmação? Por que?

AQ: *Não sei se concordo totalmente com a idéia de que o amadorismo na produção paraense seria automaticamente sanado por uma presença mais ativa do mercado de arte e de uma crítica especializada. E se o fosse, o que a profissionalização poderia trazer de positivo e negativo neste caso. Existe sempre uma complexidade nestas relações e uma infinidade de interesses conflitantes. Mercados também podem ditar regras e serem legitimados por uma crítica interessada somente na manutenção desta engrenagem. Logicamente, o mercado é necessário e a crítica que exercite sua independência e isenção sejam mais do que bem-vindos. Mesmo assim, há algo já que me agrada muito na produção local, que eu não poderia traduzir como amadorismo, mas como um rasgo de espontaneidade que não podemos deixar de atentar, que é ao mesmo tempo sua fragilidade e salvação. Oxalá, mais críticos estejam próximos desta produção.*

EM: Uma das tarefas do curador é olhar uma produção artística e pensar em suas relações com o mundo. O fato de o senhor transitar por outros lugares e ter uma produção artística com teor político muito denso influencia de que maneira no seu olhar de curador?

AQ: *Acredito que sim. Todos nós, independentemente de nossa atividade profissional, carregamos nossa bagagem cultural e percepção de mundo, nossa formação. Creio que não seja diferente em relação ao exercício da curadoria. Certamente nossas escolhas vão ao encontro daquilo que faz parte do nosso universo de interesse. Gosto muito de uma frase que atribuo à Cecília Meireles que diz: “Tudo que eu gosto é meu!” Penso que ela traduza meu sentimento de buscar compor uma trama de significados a partir daquilo que me move, que me provoca, que atíçar minha capacidade de compreender o mundo. É tão prazeroso perceber na produção de um artista respostas e questionamentos que já estão fervilhando você! Multiplicar estas interconexões faz parte fundamental deste jogo de relações. E, sobretudo, estabelecer trocas: um ótimo antídoto para a auto-referência. Admiro muito também a experiência do curador Paulo Herkenhoff que nos ensina exemplarmente a estar sempre disposto ao novo, aquilo que ainda não conhecemos.*

EM: Além do salão Arte Pará 2011, quais outras exposições o senhor curou?

AQ: *Em 2007, fiz curadoria da exposição Dos sonhos que não acordei de Dirceu Maués, realizada no Espaço Cultural do Banco da Amazônia. Neste mesmo ano, fiz a co-curadoria, em conjunto com Nina Matos – então diretora da Casa das Onze Janelas –, de uma exposição chamada Lugar de Mulher realizada na Galeria Fidanza, no Museu de Arte Sacra, com obras pertencentes ao acervo do SIM. Em 2008, fiz a curadoria da exposição O olhar perambulante de Dirceu Maués, realizada no Hilton Hotel, no período do Círio de Nazaré. Além da curadoria da exposição Retrô, contemplada com o Prêmio SIM, que comemorou os 25 de carreira de Jair Junior, na galeria Antônio Parreiras do Museu do Estado do Pará. Em 2009, fiz a curadoria da vídeoinstalação Inverno de 2009 de Marcelo Rodrigues apresentada na galeria Gratuliano Bibas da Casa das Onze Janelas. No mesmo ano, já como integrante da equipe de curadoria do Rumos Itaú Cultural, participei juntamente com Clarissa Diniz, ambos neste momento como assistentes curatoriais da curadora adjunta Christine Mello do recorte ESPAÇO EM RELAÇÃO: Fluidez e Simultaneidade que foi realizado no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM-Bahia. Depois de ser apresentada em sua totalidade na sede do Itaú Cultural a exposição do Rumos ganhou recortes curatoriais apresentados em outras capitais. Em 2010, foi convidado por Guilherme Bueno, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói - MAC-Niterói, para participar do projeto Em torno de novas histórias - leituras de um acervo, que reuniu cinco curadores emergentes formando um grupo de pesquisa dedicado ao estudo das coleções MAC-Niterói e João Sattamini, ambas abrigadas no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, visando apresentar uma leitura da arte brasileira dos últimos 50 anos. A cada um destes curadores foi franqueada a escolha de seu recorte a partir do contato direto com o acervo exposto no museu ou em reserva técnica. Para surpresa de todos, especialmente a minha, nos deparamos com uma quantidade significativa de obras de Flavio-Shiró pertencentes ao acervo João Sattamini. Que conta com dezenove obras, além de uma pertencente ao acervo do próprio museu. São obras bastante representativas que alcançam sua trajetória entre 1942 e 1985. Surpresa maior foi perceber que a grande maioria destas obras foi vista em Belém na ocasião da exposição Flavio-Shiró: Pintor de três Mundos: 65 anos de trajetória, em 2008. A*

escolha estava feita. Deste contato, construí um texto chamado Este menino poderia ter sido eu que foi apresentado, no mesmo ano, no MAC-Niterói e, uma oficina relatando o resultado da pesquisa na Casa das Onze Janelas. Em 2011, além do acompanhamento curatorial do curador-artista Orlando Maneschy, artista homenageado do Arte Pará 2011, realizei a co-curadoria, junto com Ricardo Resende, da sala especial Ver-o-Peso em comemoração dos 30 anos do evento. Realizei também a curadoria da exposição A lata como matriz da gravura em metal de Jocatós, realizada no espaço cultural do Banco da Amazônia. Mais recentemente, fiz a co-curadoria, com Marisa Mokarzel – atual diretora da Casa das Onze Janelas –, da exposição Conversas e Contrapontos, relacionando o acervo pertencente à Casa das Onze Janelas e o acervo do colecionador Jorge Alex Athias. Exposição que inaugura o projeto Entre Conversas que objetiva criar um diálogo entre o acervo do próprio museu e diversas outras coleções, sejam particulares ou institucionais.

EM: Existe alguma proposta curatorial que o senhor gostaria de realizar? Qual e por que?

AQ: *Tenho como parceiros bem próximos Mariza Mokarzel e Orlando Maneschy, com eles pretendo desenvolver alguns projetos curatoriais. O interessante desta proximidade é que, cada um de nós, ao configurar uma dupla, possibilita um recorte muito particular que, certamente, seria diferente da composição de outra dupla deste trio, pois respeitarmos nossos pontos de vista, nossa percepção de mundo. Respeito tão importante para complementaridade do pensamento do outro. Temos conversado bastante sobre essas possibilidades, creio que outras oportunidades virão em breve.*

EM: Houve alguma mudança no seu modo de pensar a arte após seu trabalho como curador? Se a resposta for sim, operou alguma mudança no seu fazer artístico?

AQ: *Certamente, posso citar como exemplo o resultado da bolsa de pesquisa e criação artística que recebi do Prêmio CNI/SESI Marcantonio Villaça 2008-2009, sob a orientação curatorial do crítico Paulo Herkenhoff. Ele me fez ver que eu estava construindo uma cartografia das violências na Amazônia. E ele realmente tinha razão. Percebi que na realidade estava constituindo o meu museu possível, o meu recorte de interesses. De como conseguia compreender a repercussão dos fatos*

que me cercam e dar sentido a eles. Um museu que dificilmente encontraria lugar em instituições oficializantes das verdades, que lidam com uma lógica que descarta a dúvida e a incerteza como confronto das afirmações absoluta

HARALD SZEEMANN é um curador suíço nascido em 11 junho 1933 em Berna e faleceu em 18 fevereiro 2005. Harald Estudou a história da arte , a arqueologia e jornalismo em Berna . Szeemann começou uma carreira como curadora independente internacionalmente através de seus exposição " Quando as atitudes se tornam forma "(*Quando atitudes tornam-se Form: Live em sua cabeça, Berna*, 1969) onde expôs, entre outros entre os 69 participantes seu amigo Joseph Beuys , Richard Serra , Michelangelo Pistoletto , Sarkis ou Lawrence Weiner . A data de exibição e reconhecimento de marca do processo criativo, como parte da obra de arte. Em 1970 , organiza Szeemann "Happening e Fluxus", em Colónia . Em 1972 , foi Comissário da Documenta 5, em Kassel , onde descobriu o público, incluindo o europeu artista americano Bruce Nauman e artistas convidados (Joseph Beuys, Paul Thek , Bruce Nauman, Vito Acconci , Joan Jonas , Rebecca Horn ...) para apresentar happenings e performances. Harald Szeemann foi membro da Academia de Artes de Berlim e da Academia Europeia das Ciências e Artes, em Salzburg (Áustria).



JOÃO CIRILO (Belém – 1978). Graduação em Educação Artística – UFPA. Especialização em semiótica e Artes Visuais – ICA/UFPA. Mestrando em Artes pela UFPA. Artista visual, participando de diversas exposições, mostras e Salões desde 2001. Atualmente trabalha como Gerente da Galeria Theodoro Braga, vinculada à Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, em Belém.

Entrevista com João Cirilo

Eliane Moura: Como o sr. vê a atuação dos curadores no circuito artístico paraense?

João Cirilo: *eu considero que a quantidade de curadores ainda é muito pequena. Contamos com poucos que de fato curam: Orlando Maneschy, Marisa Mokarzel, Emanuel Franco, Vânia Leal, a quantidade de curadores é muito pequena, por exemplo no caso do Banco da Amazônia, que é um espaço que cobra dos artistas um curador para a produção dos projetos, vemos uma “trinca” uma quantidade pequena de curadores que se ficam se repetindo,, acaba como uma espécie de “quartel” sem ser, sem ter porque na verdade. Às vezes acontece de algum artista furar este cerco. Por exemplo o Neuton Chagas já fez a curadoria de um pintor das antigas que eu não me recordo o nome agora; o Renato Martins que é um artista que trabalha com serigrafia, fazendo a curadoria para um desenhista, aí tu percebes a entrada de alguns artistas, algumas pessoas que vem mais da questão da produção mesmo fazendo esse papel.*

EM: É então o artista, que por algum tipo de necessidade, toma pra si o papel do curador?

JC: *Isso. Como o Banco da Amazônia exige esse curador, às vezes, como as opções são pequenas, e acaba também que esses curadores, muitas vezes, são atribulados, eles tentam, eu não sei se por uma questão de tentar fazer diferente, ou*

buscar meios mais acessíveis em termos financeiros mesmo, pegar esses artistas ou pessoas que não tem tanto essa prática e puxar para fazer a curadoria de suas exposições.

EM: E as exposições que você realizou, pensando desde o início da tua trajetória, em alguma exposição você contou com o trabalho de um curador?

JC: *Só uma vez, que foi a exposição feita aqui (Galeria Theodoro Braga) com curadoria do Tadeu Lobato, Visões, em 2001, exposição do Grupo A9. Na verdade ele se incomodava com o termo curadoria, ele dizia que não era uma curadoria, mas um processo de construção acompanhada.*

EM: Nessa época, e até recentemente existia um certo receio de se denominar curador, de se assinar as curadorias, daí uma das dificuldades em encontrar as pessoas que já trabalham há bastante tempo em Belém nos catálogos de exposições.

JC: *É, curadoria é um termo muito novo. Uma coisa é ser crítico de arte, outra é ser curador. Acho que isso vai se fortalecer como uma prática a partir da Lídia Souza, na sua atuação no Espaço Cultural Banco da Amazônia, e em paralelo a isso a prática da Marisa Mokarzel. Mas especialmente a Lídia Souza, que se torna curadora de um local, ela não era a gerente, ela era a curadora. Era a pessoa paga para pensar um tema e reunir um time e acompanhar essas obras, o traslado dessas obras e montar a exposição, o conceito, tudo permeado por ela.*

EM: Essas curadorias aconteceram no Banco da Amazônia em que período?

JC: *Em 2001 também. Era um conceito muito novo. A Lídia era contratada pra pensar dessa forma. Eu me lembro de uma vez que eu sugeri a ela fazer a exposição de um artista só, eu me ofereci pra fazer essa exposição e ela falou que podia abrir precedentes pois o espaço girava em torno de conceitos, de exposições conceituais e coletivas, tinham que passar por uma curadoria. O curioso é que quando ela se afasta do Espaço Cultural Banco da Amazônia, o banco vai incorrer justamente no que ela temia: a realização de exposições individuais. Os artistas apresentam um projeto e acontece uma série de exposições por ano, individuais. Eu acho que assim esse espaço perde muito da importância que tinha, pela movimentação que ele dava. Cada exposição que abria, da Lídia, despertava a*

curiosidade, como vai ser? Pois havia uma mudança desde pintura da parede, a forma, quem iria expor já se sabia de antemão, mas o que iria apresentar? De que forma ia apresentar? Era um espaço muito pequeno, mas que ela conseguia girar, fazer uma movimentação

EM: Falando agora da sua última mostra, a *Color Bars*, nessa exposição você contou com um curador ou você mesmo curou?

JC: *Eu sempre pensei as minhas exposições individuais, fiz 3, não como uma exposição no sentido tradicional, mas sim como uma instalação, como um trabalho único. Uma exposição de quinze quadros que eu faço, de quinze desenhos, é um pensamento da ocupação de um espaço inteiro, dentro de um conceito. E por conta de pensar que isso é um trabalho acaba que a figura do curador pra mim não é importante nesse processo das exposições individuais. Foi assim com **Pretinho Básico**, que foi uma ideia a partir dos “taquinhos”. Então não tinha muito pro curador fazer a não ser um texto, aí eu pensei assim: “poxa eu posso fazer o texto”, e eu fiz o texto do projeto. Na exposição **desenho em suspensão** eu não recordo direito, mas acredito que o texto foi meu também porque tava no processo de escrita da especialização e pensei também o desenho em suspensão como uma instalação, era um outdoor, aqueles suportes de papel por toda a sala e uma televisão no meio. A **Color Bars** era atacar o espaço com cor, com as cores da televisão, da barra de cores da TV e questionar o sistema da moda. Então assim, eram coisas muito específicas, criado como um trabalho mesmo, não como uma exposição.*

EM: Sua história é semelhante a de outros, artistas que atravessam o campo da curadoria, que são os artistas-curadores. Mas hoje, você ainda acredita que um curador é dispensável?

JC: *Hoje eu vejo muito a necessidade de um curador, por exemplo, eu quero fazer uma exposição retrospectiva de 10 anos de carreira então eu queria muito a ajuda de um curador pra me ajudar a peneirar essa produção, o que é válido vir numa retrospectiva num determinado espaço. Então pra isso eu gostaria de ter o apoio de um curador.*



Marisa Mokarzel é doutora em sociologia pela Universidade Federal do Ceará e mestra em história da arte pela UFRJ. Coordenadora adjunta do mestrado em comunicação, linguagens e cultura da Universidade da Amazônia, professora de história da arte dos cursos de artes visuais e tecnologia da imagem e de moda da Universidade da Amazônia. Foi diretora e curadora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas da Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará, curadora do

Rumos Artes Visuais 2005/2006 e da Mostra Fiat Brasil 2006, e curadora adjunta da Bienal Naif de Piracicaba/SP 2006. Participou da comissão de seleção dos projetos Cultura e Pensamento (2006), Conexão Artes Visuais Funarte (2007) e Arte e Patrimônio (2007) e foi palestrante convidada da mesa-redonda *A Ambiguidade na Modernidade Tardia*, na ARCO8, 27ª Feira Internacional de Arte Contemporânea, em Madri (2008). Tem realizado curadoria para exposições de jovens artistas do Pará. Entre as curadorias realizadas estão Carne/Terra, individual de Berna Reale, Galeria Kunsthaus, Wiesbaden, Alemanha (2004); Contiguidades, Arte no Pará dos Anos 1970 a 2000, realizada no Museu Histórico do Estado do Pará (2008); e a individual de Jeims Duarte no Instituto Cultural Banco Real de Recife (2008). Curadora com Orlando Maneschky do Arte Pará 2009.

Entrevista com **Marisa Mokarzel**

Eliane Moura: Para a senhora como se constitui a curadoria, no campo das artes visuais, hoje?

Marisa Mokarzel: *A curadoria tem vários segmentos ela não ocorre de uma única maneira, nem diz respeito apenas às artes visuais. Na minha concepção envolve pesquisa, difusão de conhecimento, e tem como meta mostrar, tornar pública obras articuladas a partir de um conceito, de um pensamento que norteia o eixo da exposição.*

EM: Quais os limites para uma curadoria e para a ação dos curadores?

MM: *O limite do respeito para consigo mesmo, com o outro, com a obra.*

EM: Como a senhora avalia as curadorias executadas na cena local?

MM: *Existem curadorias e aglomerações, cada qual com seus princípios e conhecimentos ou desconhecimento.*

EM: Da nossa conversa em 2007 para os dias atuais quais os avanços ou retrocessos que a senhora percebe nas curadorias locais.

MM: *Não vejo pelo aspecto de avanço ou retrocesso, observo apenas que o número de curadores aumentou bastante, o que é natural, uma vez que existem dois cursos de mestrado em arte em andamento, possibilitando a discussão sobre arte e curadoria ao mesmo tempo em que promovem pesquisas. Tudo isso contribui com a formação de pensadores, pessoas que se qualificam, freqüentam exposições, analisam o fluxo artístico.*

EM: Como a senhora vê esse novo personagem do cenário das artes, o artista-curador?

MM: *Não sei se ele tão novo assim, mas acho que é um fato bastante recorrente. No cenário local predomina o artista-curador que pode ser muito capaz, trazer contribuições significativas. O que pode diferenciá-lo não é a sua condição de artista, mas a seriedade do seu trabalho. Então nesse universo tanto pode ter um curador provocador, alguém que instiga o pensamento, se coloca no mundo; como ter aquele que é apenas um decorador, editor de imagens, desprovido de uma preocupação maior.*

EM: Basbaum diz que “Quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento” o que a senhora acha disso?

MM: *Acho que todo curador tem que ter as suas investigações, seus processos de pesquisa, e este conhecimento agrega-se ao capital cultural que cada um traz, é um dado a mais que se soma. No caso do curador-artista, ele está imbuído do seu pensar e fazer artístico, no caso de um historiador ou teórico da arte, a sua bagagem encontra-se impregnada de informações e conceitos que permeiam a sua trajetória. Estas combinações, independente do tipo de curador é que fazem a diferença. Na verdade, a diferença envolve o universo que se carrega e a percepção de mundo.*

EM: Hoje se tem discutido a autoria das exposições e o papel do curador como “autor”. A senhora acha que esse deslocamento do papel do curador compromete de alguma forma o trabalho nas curadorias?

MM: *Com certeza o curador é também um autor, não somente do texto que escreve sobre a exposição, mas também sobre o que é pensado e mostrado. O grande problema é quando a tese se sobrepõe as obras, quando o artista é apenas um adendo pra demonstrar um argumento. Com certeza, nada é tão simples, algumas vezes se pode ter um forte tema ou um conceito contundente que conduz uma linha de raciocínio, costurando de forma mais drástica aquilo que se quer mostrar. Todavia, acredito que essa complexidade tem que ser muito cuidadosa para não anular o artista e a exposição ser apenas um discurso.*

EM: Como a senhora já mencionou em outro momento, a senhora faz parte dos curadores que não são artistas. A senhora acredita que isso influencia de alguma forma seu trabalho como curadora? Porque?

MM: *De certa forma já respondi esta pergunta quando falei do artista-curador. Qualquer processo de curadoria é elaborado com o capital cultural que se tem, como venho da história da arte é lógico que isto influencia a minha concepção curatorial, mas só isto não basta, conta também a minha relação com o mundo, a percepção que tenho da vida, dos problemas que vivencio enquanto cidadã, das relações que mantenho com os outros campos de conhecimento, com as outras pessoas, com a construção de afeto, com o trânsito com outros lugares.*

EM: Existe algum projeto de curadoria que a senhora gostaria de realizar?

MM: *Mais do que um projeto de curadoria, prefiro um mergulho na pesquisa, o comprometimento com a leitura, com a compreensão da minha região em interrelação com outras, quero cada vez mais me situar, saber de que lugar falo, quem são os meus interlocutores.*



Orlando Franco Maneschky nasceu em Belém (PA), em 1968, e formou-se em jornalismo e publicidade. Foi um dos fundadores do grupo de fotógrafos Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens, com Flavya Mutran, Claudia Leão e Mariano Klautau Filho, e é coordenador da Agência Modelo de Publicidade. Realizou a mostra individual *Faustine ou A Cidade e os Olhos*, na Galeria da Universidade da Amazônia, Belém, 1996. Entre as exposições coletivas de que participou, destaca-se o II Salão de

Fotografias do Centro Cultural Brasil - Estados Unidos, Belém, 1997. Atua como fotógrafo e, em 1997, recebeu o Prêmio Marc Ferrez, da Funarte. Atualmente vive e trabalha em São Paulo (SP). Artista, Professor e Curador Independente. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará, com habilitações em: Jornalismo e Publicidade (1991 e 1998 respectivamente), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [Artes] (2001) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [Signo e Significação nas Mídias] (2005). É Professor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte - ICA da Universidade Federal do Pará, onde ministra cursos na graduação e pós graduação. Desenvolve pesquisas em arte contemporânea, como: A relação da Imagem nas Artes Visuais - Mapeamento da produção imagética na arte contemporânea paraense, contemplada pelo Programa de Auxílio ao Recém Doutor - PARD. É coordenador do Grupo de Pesquisa Bordas Diluídas. Tem experiências na área da Arte, Comunicação, Imagem e Moda, em questões teóricas e práticas da imagem e da fotografia. Atua em projetos de arte no Brasil e no exterior.

Entrevista com **Orlando Maneschky**

Eliane Moura: Orlando, hoje você transita por dois campos da arte: o campo artístico e o campo curatorial, como se deu esse processo na sua trajetória?

Orlando Maneschy: *O campo curatorial também é artístico. Na verdade tudo começou com o mês internacional da fotografia, neste ano eu fiz duas exposições, a curadoria de uma exposição que era: **cinco olhares sobre a Amazônia** a convite do Rubens Fernando Júnior que era um dos organizadores do Na Foto e que organizava o mês internacional da fotografia de São Paulo. Nesta exposição eu pensei uma Amazônia que eu queria ver e que era um pouquinho diferente da mais típica. Foi uma exposição que eu fiz toda em preto e branco, não era nada colorido. Havia obras do Otavio Cardoso, do Patrick Pardini, da Maria Cristina, da Paula Sampaio e do Mariano Klautau Filho. Um tempo depois eu fiz um projeto chamado Correspondência, que eu considero mais a minha cara do que a primeira curadoria que eu fiz. Convidei artistas pensando nesse espaço relacional da arte, pedi pra que eles pensassem obras múltiplas e que essa obra dialogasse com o outro, fosse feita para o outro. Convidei artistas brasileiros, teve também uma japonesa que participou a convite de outro artista; esses artistas fizeram suas proposições e me entregaram 50 múltiplos. Então foram 50 caixas. Cada uma tinha uma obra de cada artista e cada caixa era como se fosse uma exposição portátil. Cada artista escolhia um lugar no Brasil e um lugar fora do Brasil pra uma pessoa receber essa caixa. Só que o que eu pedi é que não fossem instituições ou pessoas com quem aquele artista estabelecesse uma relação de trabalho a partir daquilo; mas fosse uma relação mais pessoal, mais afetiva. Tinha uma carta minha falando desse espaço, desse espaço de possibilidades, de potencia, de troca, de um lugar que poderia gerar uma resposta. Que isso podia ser desmembrado, espalhado. Em 2006 eu fiz uma exposição na casa das onze janelas, em que eu reunia o que foi enviado de um lado e o que veio do outro lado do espaço positivo e junto tinha também um vídeo, em Buenos Aires, quando eu levei uma caixa que voltou. Esse projeto, pra mim, foi um marco. Do que eu penso desses espaços de curadoria, de trocas, de uma possibilidade de construção horizontal por mais que eu tenha escolhido os artistas, tinham artistas paraenses, como a Claudia Leão, Sinval Garcia; tinham artistas mais conhecidos como o Rubens Mano; tinham artistas jovens e foi uma coisa muito interessante. Então foi assim, mais ou menos, que se deu esse processo. Depois veio o Terceiro Fórum de Pesquisa em Arte, eu fazia parte da comissão e lutei para que tivesse exposição, a Val se empolgou com isso, e quis fazer alguma coisa. Então dentro do meu projeto que se chamava Em Torno de Operações Mentais, que se dividiu em três mostras: uma que se chamava Em Torno de Operações Mentais,*

a curadoria era minha, ocorreu na Igreja de Arte Sacra. Dentro dessa proposição maior, ocorreram outras mostras: uma chamada Quase Pintura, uma mostra de Arte Contemporânea, em que na escolha de “pinturas” como a encáustica do Acácio, a fotografia do Luiz Braga, uma escultura do Jorge Eiró, uma performance da Daniele Valente, uma fotografia do Sinval Garcia e uma mostra de vídeo. Dentro dessa exposição tinha uma proposição que ficou a cargo da Val que se chamava Armando etc., que foi na Casa das Onze Janelas. Eram ideias de exposições como operações, isto foi muito legal também. Depois disso, vieram outras curadorias e tudo mais, até chegar no Arte Pará, umas curadorias individuais, com a Melissa .Barbery, trabalho até hoje com ela, entre outros artistas. Mas acho que depois disso, o interessante para mim, foi poder no Arte Pará, romper com certo lugar, que era o lugar do estabelecido, o lugar do conforto. Então, acho que meu papel no Arte Pará foi criar espaços para outras proposições de arte, espaços para jovens artistas poderem se expressar e isto se deu a partir do júri que montei, para mim a coisa mais importante era o júri, porque era o júri que fazia a seleção, então não podia ter uma curadoria bacana, se não tivesse um produto bacana e era este júri que iria me dar material possível para o trabalho. Em 2010, assumi a curadoria geral sozinho, a Mariza foi minha convidada para a curadoria da parte especial do Armando Queiroz, assim eu pude fazer “A terra treme, treme terra”, trazendo vários artistas convidados, fiz a primeira exposição da Claudia Andujar, na Amazônia, que para mim é de suma importância dentro da exposição no Goeldi, com a fala que vai discutir a questão indígena e esta questão do Outro, que não é do outro, que não é tão distante. Acho que no Arte Pará acabei criando, ao longo desses anos, um espaço para os jovens artistas se expressarem, fazerem proposições. Acho que deu um frescor para o Arte Pará que já vinha com esta proposição do polo dos artistas ocuparem as feiras, antes eram só os artistas convidados, depois que eu assumi conseguir fazer com que qualquer artista que se inscrevesse se sentisse livre para propor qualquer coisa, de certa forma é um lugar que você tem uma certa rigidez, então pensei deixar o Salão mais mole, mais maleável possível e aberto a proposições o mais impensáveis possíveis, dentro de uma estrutura tradicional, que é um Salão de Arte. Depois, só para fechar, o Amazônia Arte, pude levar para a Vale do Rio Doce, uma exposição que tinha certo viés políticos, fiz uma sala indígena em cima da direção, fora que toda a exposição tinha uma pegada, que não é gratuita, de entender a Amazônia, de artistas que pensam, que olham, que pesquisam, desenvolvem projeto de longo

tempo. Agora no Pensamento Selvagem, junto com Paulo Herkenhoff, a Clarissa Diniz e o Caio Honorato foi um espaço para fazer, realmente, as coisas que acredito, construir uma coletiva, tem um espaço de troca e de risco, de felicidade das pessoas fazerem performances, algumas são planejadas, algumas não sabiam se iriam fazer ou não, eu mesmo fiz uma performance que não estava no programa e foi uma construção bem coletiva, horizontal e a gente lutou para ter um espaço de liberdade dentro do Itaú Cultural, que não foi tão fácil assim, na verdade foi muito difícil, tudo. Enfim, eu encaro a curadoria como um espaço de diálogo, um lugar de troca entre o curador e o artista ou entre as pessoas que estão ali dialogando. Acredito que tem que ser um espaço de prazer e de vida possível, para que você possa exercitar um diálogo.

EM: Na sua trajetória, além do trabalho como artista, vimos o trânsito por diversos campos da curadoria, tanto na curadoria mais aproximada do artista, como no caso da Melissa Barbery ou da Keila Sobral, como também dentro das instituições fazendo curadorias independentes ou institucionais, nesses casos, existem diferenças que o senhor possa apontar?

OM: *Tem toda diferença, por exemplo, uma coisa que o Nelson Brissac, que foi meu professor de mestrado e curador sempre pontuava que o papel do curador de projetos de grandes Instituições, é um papel bem difícil porque você vai negociar e nem sempre isso é fácil, é um exercício muito complexo e que é de certa forma saboroso, apesar de desgastante, porque é uma forma de você alargar os horizontes das Instituições. Agora o projeto independente é muito mais relex, porque você vai e faz o que quiser,*

EM: O fato do senhor também ser artista, contribui de que forma para o seu trabalho como curador?

OM: *é o seguinte: eu estava deixando de lado a minha profissão em detrimento da curadoria, principalmente do Arte Pará, alargar este espaço e deixar neste espaço uma ideia sólida para a Fundação poder progredir e ampliar isto com outro curador que viesse. Comecei a retomar minha produção, pois em Belém eu não expunha desde 2005.*

EM: Com este tempo e dedicação, dispensado à curadoria, deixando de lado a sua produção, ao voltar o olhar pra ela percebe alguma influência do seu trabalho como curador? No seu fazer artístico ocorreram mudanças?

OM: *eu não deixei de produzir. só que eu estava com um ritmo e exibição reduzida, participei de vários projetos, a maioria fora daqui, mas não parei de ver a Arte e não parei de pensar sobre Arte, de certa forma foi um exercício de liberdade, de parar para respirar e então entender que os papéis se dissolvem, sobrepõem.*

EM: Dentro dessa proposta e do cenário que tem se firmado, amadurecido, como é que o Sr vê este momento?

OM: *Não sei se amadureceu ou não amadureceu, não sei realmente, porque eu acho que às vezes basta uma pessoa parar ou sumir e tudo volta a estaca zero, às vezes as pessoas acham que descobriram a pólvora. Tem uma exposição que aconteceu há algum tempo atrás, que me incomodou muito chamada “Curandorias”, do meu querido amigo Jorge Eiró e Emanuel Franco, que achei o maior acinte ao artista, eles pegaram objetos encontrados na rua e trouxeram para dentro da Galeria como se fossem obras de artistas e criaram até situação constrangedora, pois um objeto que eles expuseram era igualzinho ao trabalho do Marconi Moreira. Para mim curadoria é coisa séria e acho que tem gente que não leva a sério, que não é o caso da Mariza e nem do Armando, a curadoria não é lugar de brincadeira ou de ego e sim de trabalho intelectual, que põe em relação questões, coisas, obras, artistas, tempos. Fico muito feliz de ver o Armando fazendo, porque é um cara que respeito muito intelectualmente e como artista também. O Armando fez curadoria de verdade no Arte Pará, por exemplo este ano, e não estava em busca de status, ele estava trabalhando, é muito fácil você colocar curadoria fulano de tal, como a gente vê em algumas exposições, a pessoa fez um textinho ali correndo e se põe de curador. No meu entendimento curadoria é um outro lugar, de você ter cuidado, conversa, troca não que seja carinho ou passar a mão na cabeça, às vezes é da tensão, da briga, tu põem em cheque e nem sempre é prazeroso, mas é uma coisa que para mim é muito séria, então não sei te dizer se acho se a gente avançou ou não avançou, acho sempre tudo muito frágil na verdade, porque já tivemos curadores amalucados, gente fazendo atrocidades por aqui. Acho que nossa cena de arte está muito apática, salvo alguns jovens artistas, mas por outro lado outros jovens artistas estão apáticos, uma geração que saiu de cena, então estamos vivendo uma situação meio estranha, um interstício, que não sei o que vai dar.*

EM: Mas você atribui este momento apático a alguma questão, ao mercado, a ausência de mercado de arte, ausência de profissionalização, por exemplo?

OM: *Uma é a questão da ignorância, as pessoas desconhecem, fazem um curso de arte e desconhecem a História da Arte. A ausência de mercado por um lado é ruim, porque o artista não pode sobreviver como artista em Belém, por outro lado ele não está fazendo trabalhinho para sobreviver, por outro lado também tem vários que fazem trabalhinho para Salão, acho uma cena realmente frágil.*

EM: Como você pensa este local de arte que é Belém?

OM: *Eu acho assim, por exemplo, teria que ter uma atuação, que vai além da minha ou da que me interessa, que seria a educação das pessoas que consomem. Por exemplo, a Casa Cor, tinha um monte de coisas nas paredes, quadros pintados, fotografias, poucas coisas de artistas realmente, artistas lá expondo mesmo, tinha o Jorge Eiró, tinha uma foto do Luiz Braga, uma minha, da Walda. Tinha também a Drika Chagas, que tem feito trabalhos em certos espaços de arquitetos ou lojas, as pessoas acham o máximo, acho uma pessoa legal, o trabalho dela interessante, mas às vezes tem artistas aqui com obras de uma excepcionalidade, como Armando Queirós, por exemplo, que neste momento está em duas Bienais, a Bienal no Fim do Mundo e a Bienal de Cerveira, em Portugal, e não sei se está em alguma coleção, aqui em Belém do Pará, fora a pública, que não seja a minha ou da Marisa. Mas tinha muitos quadros, muitas pinturas, de algumas pessoas, de arquitetos que acham que pintar uma tela, colocar na parede e assinar é arte, e estas obras acabam sendo adquiridas por pessoas que poderiam estar formando coleções, comprando obras de Arte e tudo mais. Por outro lado, temos um pequeno grupo de pessoas, que de forma meio autodidata vêm tentando construir coleções, pessoas que tem um poder aquisitivo um pouco maior, são mais velhas, precisaria, talvez, ter uma geração mais jovem colecionando, coisa que se tinha nos anos 90 e de lá para cá isto não se renovou, pelo menos não vejo isto se renovar.*

EM: A ausência de um sistema completo de artes na cidade acabou fazendo com que a produção artística de Belém fosse diferenciada, mas também com alguns prejuízos, qual a sua opinião?

OM: *Acho que esta ausência de mercado faz com que os artistas procurem outra forma de sobreviver, como professores, em museus, universidades, tentam achar outras saídas. As pessoas estão aí, é no Curro Velho, na UFPA, no Sistema Integrado de Museus, as pessoas estão tentando sobreviver dentro do seu universo, agora é difícil, às vezes, você não tem condições de fazer o que quer, é frágil, coloca nós todos numa situação frágil, porque as pessoas não devem estar ocupando um*

lugar que circularia mais bens, mas está circulando capital, poderia haver uma melhora de condições de vários agentes.

EM: E hoje, existe algum projeto que o senhor queira realizar e ainda não conseguiu?

Orlando: *Ah! Todos, mas tem um projeto que não posso falar, estou fazendo um livro do meu trabalho e que é fruto de um olhar, um pensamento sobre ele, então é quase uma auto curadoria, estou brincando, mas é um debruçar sobre a minha produção e deitar minha atenção para ela, coisa que nunca fiz e isto para mim é muito importante, mas têm alguns outros, estou organizando um livro que parte sobre a questão da utopia e tenho um projeto que não é para agora, de um projeto que eu gostaria que fosse Bienal aqui e que seria bem meu jeitinho, é coisa meio selvagem, tem artistas que acredito, artistas que dão a cara à tapa, que se jogam nas coisas, que se arriscam. Então, seria um projeto bienal, só com artistas bem danados assim, é o que eu quero fazer.*

EM: O curador Paulo Herkenhoff, fez algumas colocações a respeito de pessoas que se aventuram a fazer curadoria, existe uma frase atribuída a ele que é: “artista faz Arte e curador faz curadoria”, o senhor concorda com isso?

OM: *Não, discordo dele completamente, o Paulo foi artista e largou o trabalho dele para ser curador, por não querer misturar as coisas, etc., etc., respeito a posição dele e o tempo que ele tomou esta posição, mas te confesso, te confidencia, por exemplo, no Contra Pensamento Selvagem ele fez umas artistagens dele, pegou fragmentos de textos, juntou imagens de uma planta que chama Pensamento Selvagem na França e deu tudo isso para uma revista que a gente fez, então ele estava exercitando o lado artista dele durante a curadoria também, por mais que ele tenha dificuldade em assumir que ele estava exercitando o seu lado artista, acho que é mais uma preocupação ética dele, muito grande. A gente vê artistas curadores que se valem desse lugar para divulgar e circular seu trabalho, então se inserem em tudo que é produção, eu, por exemplo, poucos projetos me inserir como artista nas curadorias que fiz, por mais que eu não veja problema nenhum, mas achei melhor por enquanto ser assim. No Contra Pensamento Selvagem fiz uma performance, tinha uma imagem minha na nossa revistinha fanzine, mas foi tudo off programação. Mas, por exemplo, no Festival Performance Arte Brasil, no início do ano, no Rio no MAM, eu fiz o karaokê D'ore ao mesmo tempo fiz uma curadoria de performance e não vi problema nenhum nisso.*



Foto: Patricia Stavis

PAULO HERKENHOFF exerceu vários cargos de coordenação e direção de coleções e instituições de arte, e entre eles, foi diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, curador da Fundação Eva Klabin Rapaport, consultor da Coleção Cisneros (Caracas, Venezuela) e da IX Documenta de Kassel, em 1991. Entre 1997 e 1999 assumiu a curadoria geral da XXIV Bienal de São Paulo. De sua vasta produção bibliográfica destacam-se: "José Oiticica Filho". Rio de Janeiro, INAP / FUNARTE, pp.10-20, 1993, "The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructs" in

Ultramodern. Washington, DC, EUA, The National Museum of Women in the Arts. 1993, "Emmanuel Nassar, entre o Silêncio e o Simples" in Emmanuel Nassar, Veneza, XLV Bienal Internacional de Veneza., "The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art" in Latin American Artists of the Twentieth Century, New York, The Museum of Modern Art, pp. 134-143, 1993 e "Louise Bourgeois, Arquitetura e Salto Alto". XXIII Bienal de São Paulo. Catálogo das Salas Especiais, 1996. Suas curadorias incluem "Trajetória da Luz na Arte Brasileira". Instituto Cultural Itaú. São Paulo (2001), "Lucio Fontana". Centro Cultural do Banco do Brasil. Rio de Janeiro e São Paulo (2001), "Tempo". MoMA, Nova York (2002) e "Guillermo Kuitca". Centro Reina Sofía (Palácio de Velásquez), Madrid, e Museu de Arte Latino Americana MALBA, Buenos Aires (2003).

WALTER ZANINI (São Paulo, 1925; vive em São Paulo) historiador, crítico de arte e curador. Foi o diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 1963 e 1978, e curador das 16ª e 17ª edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo ocorridas em 1981 e 1983 respectivamente.

Durante a direção do MAC foi o responsável por mudanças consideráveis no perfil do Museu^[1], como a realização do programa 'Jovem Arte Contemporânea' (JAC), entre 1967 a 1974, que substituiu as exposições anuais 'Jovem Desenho Nacional' (JDN) e 'Jovem Gravura Nacional' (JGN). Além da JAC, Zanini realizou as exposições *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais*, em 1977, consequências de suas relações com artistas e instituições, tanto no Brasil quanto no exterior, por meio de incentivo à produções experimentais, sobretudo aquelas ligadas à video-arte e arte postal. Graduiu-se pela Université de Paris VIII em 1956 e obteve doutoramento pela Université de Paris VIII em 1961. Atualmente é professor titular aposentado da Universidade de São Paulo.

Entrevistas realizadas em 2007⁹³.

Para se construir um discurso sobre a **curadoria** no Pará, especialmente em Belém, realizou-se uma pesquisa, no período de outubro a dezembro de 2007, com algumas das pessoas que estão envolvidas nas questões ligadas ao processo curatorial, direta ou indiretamente. Assim, elaboramos uma série de questões apresentadas em forma de entrevista direta, com cada curador, individualmente, gravadas em formato de áudio digital. Organizamos essas falas, coletadas nas entrevistas individuais, na forma de uma possível mesa redonda, para melhor organizar este debate acerca do tema **curadoria**

Eliane Moura: Dentro desse contexto de contemporaneidade, o que é curadoria?

Paulo Herkenhoff: *curadoria é um discurso simbólico com os símbolos do outro. É um processo que produz conhecimento ao articular conhecimento construído pela arte.*

Marisa Mokarzel: *curadoria é todo um processo de pensamento, que primeiro deve ser composto, materializado, E ela nasce em função de um processo de pesquisa, que é depois materializado na exposição. Então você parte sempre de um pensamento e de obras e como você vai utilizá-las dentro de um espaço que deve ser comunicado para um público e que deve ser entendido por esse público.*

Val Sampaio: *para mim curadoria é um acompanhamento, você tem que se aproximar de uma posição, de um grupo, ou de um artista e acompanhar essa produção, olhar de perto, ter uma relação do olhar de perto. Pra isso eu preciso me aproximar da obra, eu não posso estar distante do artista e nem da obra.*

Alexandre Sequeira: *No meu ponto de vista, a curadoria hoje, se constitui como papel do propositor, do maestro. Ele orchestra, ele articula artistas e obras em torno de uma determinada discussão, em torno de um determinado viés.*

Néder Charone: *Eu não gosto de usar este termo curadoria, eu prefiro dizer que é um cara que arregimenta, ele é um provocador. Na exposição da Unama, pela associação dos artistas plásticos, como eu trabalhei com os artistas plásticos, foi dado um tema: a linha e o espaço. Então nós sentamos, discutimos os conceitos,*

⁹³ As entrevistas se realizaram em 2007 e foram apresentadas, no mesmo ano, à UFPA em forma de Monografia – Trabalho de Conclusão de Curso. As entrevistas foram articuladas em forma de mesa redonda para

nós discutimos a materialidade, os possíveis espaços de ocupação, e os artistas, que foram todos da Associação de Artistas Plásticos chamados, apenas onze sentaram, vieram, discutiram e esses onze foram para a galeria. Aí eu acho que isso é curadoria, na curadoria você discute, você fundamenta os conceitos, discute a materialidade e a possibilidade de implantação no espaço.

Armando Sobral: *eu entendo que curadoria é você procurar definir um determinado aspecto da produção ou ter uma determinada linha de pesquisa e proceder a escolha das obras que proporcione uma visibilidade e uma leitura mais organizada que possa lhe ajudar e orientar o seu trabalho a dar visibilidade a uma produção.*

Jorge Eiró: *Eu entendo curadoria como uma espécie de direção de arte de uma mostra, de uma exposição. Desse modo, é um trabalho que cuida desde a escolha de um conjunto de obras ou de um grupo de artistas ou enfim, acerca de um trabalho de um determinado artista que esteja relacionado com o conceito que você definiu praquela mostra. Desde essa questão principal até o design gráfico da exposição, o projeto gráfico do catálogo, a escolha da fonte que você vai utilizar para aquele catálogo, acho que é também o papel da curadoria, quer dizer, em certo sentido ela tem uma coisa de grande amplitude, pelo menos a meu ver, desde a seleção dos trabalhos, a direção que isso vai tomar, a arquitetura da exposição, o design da mostra a produção do catálogo, pra que isso tenha uma conexão total, acho que essa direção de arte envolve tudo isso.*

EM: Sabemos que cada curador tem suas particularidades e especificidades em suas curadorias, mas de forma mais ampla, como se trabalha este processo e quais os critérios que são utilizados para uma curadoria?

Herkenhoff: *Bom, eu tenho como postura uma certa posição, que eu diria, fenomenológica, eu sempre procuro estar disponível para o que a obra pode me oferecer, ou seja, no fundo eu acho que uma curadoria é um processo de deixar-se excitar pelo sentido da obra de arte, é claro que o indivíduo que se põe como curador tem que ter uma certa formação, tem que ter discernimento, conhecimento de arte e muitas vezes tem que ter uma boa memória visual. Os critérios são muito variáveis porque cada exposição demanda critérios relativos a ela própria. Por exemplo: uma retrospectiva tem um sentido, uma coletânea de um artista, que não tenha o princípio de rever toda a produção, deve ser organizada de outra forma, e as coletivas também dependem do que é uma coletiva histórica, o que é uma coletiva*

que lide com um tema ou aquelas que lidem com um conceito. Mas eu acho que hoje as pessoas confundem muito curadoria com ter um tema e saber colocar as obras no espaço. Não é isso. O curador, o bom curador, ele sabe que botar a obra no espaço é revelar, é dar visibilidade física à obra e, sobretudo, condições de legibilidade. Porque, muitas vezes, uma obra está submetida a todo tipo de ruído, às interpretações anteriores e também entender, que uma curadoria é apenas uma projeção temporária de sentido sobre uma obra, e sempre elas retornam à sua condição original, e tudo que um curador, assim como a crítica ou o historiador pode dizer sobre uma obra é sempre passível de todo tipo de reavaliação.

Sequeira: Eu acho, na verdade, que a curadoria se faz muito à partir da indicação do tema, daquela determinada curadoria, o recorte. Muitas vezes esse recorte é proposto pela instituição que está realizando aquele referido evento, então é partir desse recorte que você na verdade vai fazer uma prospecção, tentar localizar discussões que você considera pertinentes. Eu acho que o recorte é definido a partir das intenções do que se pretende discutir e a partir daí é feita uma prospecção de artistas que tem uma discussão relevante, que vão engrossar o caldo dessa discussão.

Marisa: Primeiro os critérios, os processos são variados, vai depender também, como eu falei, um pouco das curadorias. Por exemplo, se eu faço a curadoria do trabalho de um artista, eu procuro conhecer mais ainda esse artista, conhecer a sua produção, saber o que ele pensa e juntar esse pensamento dele com o meu pensamento, com aquilo que diz respeito à obra dele, que esta também no contexto da história da arte, que esta no contexto da arte e a partir daí a gente começa a elaborar um processo de seleção, um processo de recorte e que esteja todo articulado com o pensamento norteador neste conjunto de obras que se quer mostrar. Quando é de um acervo o processo é diferente. Então você parte do conhecimento desse acervo, do que articula, quais são as lacunas que existem, o que se quer mostrar, porque você quer mostrar, então aí é um outro comportamento, você tem uma outra atitude em relação aquilo que vai ser exposto.

Val: Eu acho que um critério de curadoria passa por uma pesquisa que você venha a estar fazendo, você, o curador, também como um pesquisador. Eu vou olhar a partir de uma lente sobre aquele grupo que está ali, e aquele grupo, ele pode estar dentro de um conceito que eu possa estar desenvolvendo, ele pode estar

correspondendo a isso ou não. Eu acho que um trabalho de **curadoria** também é um trabalho de pesquisa, passa por isso, e como ela é uma pesquisa ela passa por uma escolha.

Eiró: *esses critérios naturalmente vão demandar do conceito que você estabelece para aquela mostra. É claro que esses critérios vão estar necessariamente alinhados a esse conceito. Eu acho que para gente falar mais especificamente a gente teria que usar um exemplo muito bem definido, o fato é que a questão do critério envolve, sobretudo, um exercício crítico sobre aquilo que você está curando, sobre aquilo que você está dirigindo nesse caso.*

EM: Sabe-se que a Curadoria é um termo recente na História da Arte então, como vocês tomaram conhecimento do conceito de Curadoria?

Charone: *eu li alguma coisa numa revista antiga, chamada Projeto, depois eu li muita coisa sobre isso na Revista Galeria e alguns artigos da Aracy Amaral que ela começa a discutir isso a partir do livro das experiências das bienais. Uma coisa que me instigou e me deixou muito incomodado é que na década de 1990, os catálogos das exposições eram escritos com uma linguagem que você não entendia absolutamente nada do que era posto. Por exemplo, tem alguns catálogos de exposição, escrito pelo Cláudio La Rocque, que o que estava escrito era literalmente um texto abstrato, não dizia absolutamente nada do que estava posto na galeria, então isto começou a me incomodar, e fui lendo, principalmente a Amaral, que é minha grande formadora de opinião e depois veio Francisco Duarte Júnior que fala alguma coisa sobre educação através de uma leitura visual, muito da Lúcia Santaella, Ana Alice Dutra Pillar, aí depois o grande “bum” que foi o Arthur Danto, pra mim, muito, muito bom o Danto, e o livro que foi o marco - No Interior do Cubo Branco, de Brian O’Doherty, que ele vai dizer como é que a obra de arte dialoga com o espaço, como o espaço absorve a obra, vai falar das instalações, do porque do conceito, desse nome de instalação, então o Brian vai muito fundo nisso, ele dá o conceito de galeria, que eu acho que é base pra você entender e depois colocar uma exposição dentro desse espaço.*

Marisa: *Ele se misturou com uma prática, num processo de visitas a exposições, que você começa a perceber que as obras que estão ali não estão gratuitamente, porque elas estão fazendo com que a gente pense naquilo que está sendo exposto, porque que aquilo está sendo exposto? O que é que aquilo quer dizer na verdade no pensamento do que existe dentro da arte, do que é essa arte que está sendo*

mostrada? E a outra foi a prática também no próprio museu, na relação de saber a história de um acervo. Eu também pude fazer várias leituras dos livros que eram do MAM, que tinham a organização do Tadeu Chiarelli, que eram sobre o Processo Curatorial como foi sendo feito, as discussões que eles fizeram, os grupos (eles trabalhavam por grupos) de curadoria, isso também serviu de suporte, aí eu fui de fato buscando não só o pensamento sobre aquilo que existia, aquilo que estava presente na minha vida, mas também enquanto pessoa que trabalha com museus, mas também qual era o pensamento que poderia passar pelo processo curatorial, então isso foi me enriquecendo muito, aí nasce um aprofundamento que eu comecei a ter.

Sobral: primeiro pela própria experiência, tive a oportunidade de ter contato com críticos de arte, pois hoje em dia a maioria deles tem a sua natureza de trabalho mais teórica, eles são hoje responsáveis por todo material de pesquisa da produção contemporânea. Você também estar participando de diversas exposições e também a sua atuação como organizador desses eventos, essa perspectiva que a gente tem mais na área da pesquisa a partir de uma produção existente, acho que tudo isso vai te dar subsídios para você compreender essa atividade e a importância dela no circuito e também como forma de você ter uma visão um pouco mais clara da produção contemporânea. Acho que tomei contato com isso pela prática mesmo, pela necessidade também de ter que realizar e propor atividades dessa natureza.

Herkenhoff: Eu venho de um período que o próprio conceito de curador não existia. nesse sentido, usava-se o termo comissário, alguns usaram o termo de curador, no início dos anos 1980. A tentativa de fixar com mais precisão o que é uma curadoria, é uma discussão que toma mais corpo, mais pé, no final dos anos 1980, sobretudo no início dos anos 1990. Eu sinto que são poucos, no Brasil, que realmente, digamos, na minha geração, são poucos aqueles que realmente discutem a curadoria como um conceito necessário. A curadoria é um dos processos de mediação social da arte.

EM: Quantas **Curadorias** cada um de vocês já fez?

Herkenhoff: Foram muitas não sei acho que a minha primeira curadoria eu fiz quando tinha 8 anos de idade, na minha casa, eu fiz uma exposição sobre a Paraíba, na biblioteca do meu pai.

Marisa: Ah, eu não tenho idéia... Dentro do museu eu fiz várias curadorias e fora

dos museus eu também fiz outras curadorias e venho continuando a fazer.

Sequeira: na verdade essa minha experiência é recente. Fiz a curadoria este ano (2007) do Salão da Vida, e já participo há três anos consecutivos do Arte Pará, eu trabalho como assistente de curadoria, curador assistente do Paulo Herkenhoff.

Val: Olha... de verdade umas duas que eu posso te dizer. As demais que eu participei como seleção eu não considero como curadoria, porque, dentro desse conceito do que seria curadoria, as pessoas que estão lá, na seleção de um salão ou de um encontro, por exemplo, um Pequenos Formatos, ou um próprio Arte Pará, pra mim não é um trabalho de curadoria.

Sobral: quase nenhuma, pra te falar a verdade, eu tenho muita dificuldade em falar sobre curadorias. Eu fiz algumas em São Paulo, quando nós tínhamos um grupo de trabalho no Ateliê Piratininga e ali nós realizamos diversas curadorias. Fiz “Gráfica Contemporânea”, aqui em Belém, em 2006, foi uma exposição sobre o processo gráfico contemporâneo, envolvendo aí a produção de 3 países, Holanda, Canadá e Brasil. Fui convidado para organizar uma mostra de artistas, em 2006, que trabalham com gravura numa galeria em São Paulo, “A Gravura no Pará”, na Galeria Gravura Brasileira, na 3ª Bienal Internacional de Gravura de Santo André-SP, logo quando eu cheguei aqui, em 2003, eu fiz uma exposição que se chamou “Múltiplos”, na Unama, e a mais recente foi ano passado a do Marcelo Grazman, foi uma exposição belíssima que eu gostei muito de ter feito, um grande gravador brasileiro.

Eiró: eu acho que em torno de vinte, mais ou menos, do que eu considero como curadoria, você falou que alguns colegas não costumam adotar essa coisa da curadoria, mas se isso já foi designado, enfim, de você pensar, de você organizar, de você dirigir uma determinada mostra, que seja **curadoria**, eu acho que a gente tem que se permitir a isso, vestir a camisa.

EM: Algumas **Curadorias** revelaram grandes artistas e ajudaram a estabelecer novos conceitos. Qual uma **Curadoria** que vocês consideram importante ou que tenha grande relevância para o estabelecimento da arte contemporânea a nível regional, nacional ou mesmo internacional, e o por quê?

Herkenhoff: a curadoria mais significativa que eu fiz foi a Bienal de São Paulo, em 1998, quando discuti o conceito de antropofagia e formas de canibalismo, canibalismo tanto como sendo uma ação violenta, como uma ação simbólica positiva, e depois trabalhei no Museu de Arte Moderna em Nova York, lá as

curadorias tinham um sentido estratégico bastante preciso de criarem fricções, por mais modestas que fossem, na história da arte assentada. Indicar claramente que a história da arte não era só aquilo que se contava nos museus e na academia americana. Mas sim que havia outras produções, outros viés que deveriam ser considerados, portanto, era necessário reescrever a história. Eu fico muito contente porque aquela pequena semente que eu coloquei lá em 99, hoje tem florescido, a ponto de o New York Times ter dito recentemente que a partir, justamente das questões que eu coloquei, que é preciso repensar a história da arte.

Marisa: *Eu considero o Rumos Visuais, e a exposição que eu pensei chama-se “Ausências” e ela foi pra Santa Catarina, em Florianópolis. Ela já era resultado de todo um processo amplo que partiu de uma pesquisa, de um mapeamento e depois ele foi afunilando e eu afunilei com um pensamento que se contrapunha a tudo o que vigora dentro da pós-modernidade, que é toda essa coisa conturbada, esse ruído, essa multiplicidade, eu procurei ver as ausências, o que é que tem, o que trabalha no silêncio, então eu pude fazer e montar todo um conjunto de obras e artistas que estavam inseridos nesse pensamento silencioso mas que também compunha com uma contemporaneidade. O outro foi o próprio processo junto ao museu, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, “Traços e Transições” . Foi um processo que possibilitou mergulhar tanto na história da arte brasileira quanto mergulhar na história da arte que se está construindo em Belém, e que eu acho que elas não podem estar dissociadas pois elas fazem parte de um mesmo contexto.*

Charone: *O5º. Salão de Pequenos Formatos, da UNAMA, eu considerei muito bem montada. A curadoria deste atual Salão Arte Pará (2007), eu acho ele um divisor, muito sério o que foi feito, como ele absorveu as tecnologias e as novas linguagens, os suportes a materialidade, acho que não só em termos das poéticas, mas também quanto a educação visual, eu acho que é um salão que vai ser referência, o salão em si, e paralelo a isso a política dele, do Paulo Herkenhoff, de expandir o Arte Pará como uma grande onda que ocupe toda a cidade, não só em ilhas isoladas, mas num todo.*

Sequeira: *eu gostaria muito de apontar a curadoria desenvolvida pelo Paulo Herkenhoff, no ano passado, em 2006, em que ele extrapola os muros dos museus e dos espaços convencionais expositivos e ele propõe um diálogo com a cidade, na*

verdade uma proposição que buscava uma construção de sentido em todas as camadas da população, os feirantes do Ver-o-Peso, do Mercado de Carne e dentro dos próprios museus de Belém ele estabelecia diálogos com obras contemporâneas e do acervo.

Val: Olha , na minha área que é mais arte e tecnologia, os Emoções Artificiais, pra mim, eles me marcaram muito, e foram desenhos de uma produção nacional e internacional numa área que é emergente, que é emergente inclusive no mundo, não é só pro Brasil. Foi uma possibilidade de ver esses trabalhos num recorte do Gilberto Prado com o Arlindo Machado, pra mim, como pesquisadora, marcaram muito.

Sobral: Acho que as exposições que tem tido aí uma repercussão e uma importância, de alguns anos pra cá, acho que é quando o Paulo Herkenhoff assumiu a curadoria do Arte Pará, acho que ele fez um trabalho muito bom, um trabalho de pesquisa sobre a produção contemporânea. Acho que a curadoria do Paulo Herkenhoff tem ajudado os artistas, os pesquisadores e os curadores locais a ter uma visão um pouco mais ampla e a ter uma reflexão mais profunda sobre a produção contemporânea.

Eiró: ano passado eu resolvi reunir uma série de textos, textos de apresentação, de curadorias que eu já havia feito pra vários artistas, pra apresentação de salões também e reuni isso sob o título de 'Escritura Exposta', e que acabou se configurando numa exposição, onde eu reunia a presença de vários desses artistas para quem eu já havia escrito alguma coisa, apresentado alguma coisa, de tal modo que ficou com um desenho super-interessante, como uma síntese de um certo pensamento muito pessoal desse curador, acho que ali acabou perfazendo um arco, um desenho, um recorte da produção contemporânea paraense, eu acho que dos últimos 15 anos.

EM: Dentro deste novo contexto, na Arte Contemporânea, qual a importância do papel do curador?

Herkenhoff: O mundo contemporâneo, ele é tão complexo, que se não houvesse curador nós estaríamos nas mãos de quem? Nós estaríamos nas mãos das instituições apenas, que muitas das vezes são extremamente burocratizadas, muitas vezes não dão a menor oportunidade aos funcionários de crescerem, nos poderíamos estar nas mãos dos marchand, das casas de leilão. Quer dizer, o marchand é o individuo encarregado de mediar economicamente, mas não de definir o que são os caminhos da arte. Então eu tomo a curadoria como parte desse núcleo

crítico e histórico, que avalia, discerne, estuda todo esse conhecimento da arte ou a partir da arte com o sentido de estabelecer mediações e de tornar esta arte mais legível em termos sociais e escrita de maneira mais positiva.

Marisa: *Eu acho que é a importância de uma espécie de mediador, eu acho que ele media um pensamento ou com instituições ou com o próprio artista, quando você faz, no caso, uma curadoria de um artista, eu acho que se tem que estabelecer um respeito com o artista no sentido de que a idéia do curador não sobreponha a idéia do artista, então eu acho que a importância está em você saber articular e respeitar especificidades. Respeite especificidades mas, coloque também as suas idéias, elas não nascem à toa, elas nascem porque elas fazem um sentido assim como uma obra faz um sentido, então quando você soma esses sentidos aí você tem algo que pode ser compreendido, que pode ser e é importante ser difundido.*

Charone: *olha eu acho que ele é o que tem que não dormir, não comer, não mijar, não defecar, ele tem que pensar, não por ele, tem que pensar em todos os artistas, pela cabeça de todos os artistas que estão sob sua função, sob sua tutela e respeitar suas idiossincrasias, porque o papel do curador, ele tem que se despir dele, ele tem que ir por trás dos artistas da qual ele esta fazendo a argumentação e tem que projetar o universo dele por trás disso, ou seja, ir além disso, de modo que os artistas colemb no que ele esta pensando, mas, contanto que ele não perca a sua identidade e nem violente a personalidade do artista. Porque eu já vi alguns curadores, algumas curadorias, onde o artista que tava posto na parede, não era aquele artista que a gente sabia da trajetória, existia uma maquiagem desse curador por exemplo. A curadoria e a montagem do Salão Primeiros Passos (CCBEU), é uma coisa muito doméstica, com todo o respeito que eu tenho pelo salão, pela oportunidade, mas é uma montagem trivial, ela não busca a novidade e isso me incomoda muito.*

Sequeira: *Eu acho muito importante como uma pessoa que orchestra, que convida o público em geral a apreciar a arte e a construir sentido, a ler as obras de arte e articulá-las na construção de sentido. Considero também da maior importância como a pessoa que revê na verdade todo o acervo ao longo da história da arte, e pontua, trás de volta essa produção que ta guardado em acervos técnicos de museus e confronta com a cena contemporânea, reapresenta, resignifica. Eu acho que o curador, também, hoje, faz um papel muito contrário, ele fala o quanto é importante a gente ver o contemporâneo para dar espessura no passado, como*

se uma obra do Parreira voltasse à cena e se resignificasse, a partir do confronto com o que esta acontecendo no contemporâneo. Então eu acho que a história não é uma coisa congelada, ela aconteceu e parou e ela ficou ali, essa história também esta permanentemente revista, resignificada, lida, relida, reavaliada, e eu acho que isso na verdade é o que fundamenta, na verdade o passo que virá a seguir, então eu acho que o papel dos curadores são da maior importância porque eles propõe essa releitura, eles propõe essa resignificação quando eles trabalham com todos esses segmentos da produção artística.

Val: Pra mim é semelhante a de um pesquisador, é uma pessoa que esta debruçada sobre uma determinada produção, então ele vai lançar mão, a partir do ponto de vista dele, dessa produção e talvez dar luz pra determinadas obras que uma outra pessoa não daria, por isso que, pra mim, o papel do curador, ele é um outro, um terceiro. Vamos dizer assim, na produção dentro do sistema, dentro da apresentação da obra, um outro olhar importante que pode trazer luz sobre aquela produção, inclusive pro próprio autor da obra, que não tinha visto a obra daquela maneira, daquele ponto de vista e que um curador pode vir a mostrar.

Sobral: Olha, primeiro que eu acho que o papel mais importante é o do artista, pois sem o artista não existe o curador, e o artista existe sem o curador, sempre existiu, isso é importante frisar. O curador, no meu ponto de vista, ele tem o papel do crítico, no passado, eu acho assim, o curador hoje em dia tem uma eficiência muito grande que não tinham críticos como o Mário Pedrosa, o Frederico Moraes, o próprio Ferreira Goulart, que é desenvolver pesquisas sobre arte brasileira contemporânea. Hoje em dia as curadorias partem de grandes linhas temáticas e procuram agrupar, numa tábua rasa, quase todos os artistas, procura dar uma amarração teórica a um tema que interessa para sua pesquisa, pra sua análise curatorial. Isso é um procedimento que eu acho que fica muito claro nas grandes curadorias, que é uma deficiência e acaba deixando muitas lacunas. Eu acho que o papel do curador deveria ser um papel mais sensível à produção em seus vários segmentos. Entender até em segmentos da cultura popular, dados importantes que faz ali uma rica interface com a produção acadêmica. Ele não deveria buscar essas grandes amarrações conceituais, entendendo que os artistas são um reflexo de um pensamento crítico. Acho que o artista trabalha com muita independência e autonomia, e o seu trabalho tem aí uma relação de significados e com o tempo ela vai se tornando, às vezes, até uma outra obra.

Essas revisões críticas são muito importantes pro trabalho curatorial, a contextualização da produção local num âmbito mais amplo, mais nacional. Acho que o curador tem esse papel, tem esse repertório, é um pesquisador que se debruça sobre a produção contemporânea e procura pontuar elementos, que na maioria das vezes são acertados, que ele trás à luz para uma análise crítica e para uma contextualização mais clara e objetiva. Então o curador tem esse papel, e é através da sua investigação da produção e os elementos que ele detecta ali como eixos importantes na produção, procurar contextualizar e dar uma leitura mais ampla e mais clara pra essa dispersão da produção contemporânea, dessa fragmentação da produção contemporânea. O curador tem um papel muito importante nesse sentido, tem que estar visitando as exposições, tem que estar debruçado sobre as pesquisas, ele está ali fazendo a sua catalogação, comparando, estabelecendo as suas análises comparativas com as produções locais, produções de outros países e daí ajudando a gente a compreender um pouco a nossa realidade e o nosso contexto cultural.

EM: Qual a diferença entre editar e curar uma exposição?

Herkenhoff: *Editar, pra mim, tem um sentido mais de tratar da exposição como um fato informacional e dar a ela um espaço que é mais físico e com alguma noção de comunicação. Enquanto que, pra mim, curadoria é um processo de conhecimento a partir da arte, que é produção de conhecimento para o público, que esta operando também como conhecimento. Então, a curadoria tem no fundo um papel de mediação, específico, que é uma mediação que busca definir, ou extrair significados já existentes e projetar novos, ou indicar pontos a serem debatidos, que a arte propõe o debate, e ao mesmo tempo tornar isso visível e legível para o público.*

Sobral: *A edição é um elemento narrativo, é quando você define o roteiro interno da sua montagem, é quando você estabelece, na hora de montar os objetos, num determinado espaço, a disposição desses objetos, a relação que ele vai ter com o espaço, a relação que ele vai ter com o lugar pra reforçar os seus conceitos que estão implícitos naqueles objetos.*

Marisa: *Pra mim editar é quando você praticamente faz um design da exposição no sentido de você articular uma obra com a outra, dentro de um espaço expositivo. Curar é você ter todo um procedimento que antecede tudo isso, quer dizer, você tem*

um pensamento que ele vem bem antes, em que você pensou, refletiu, viu quais são as questões que vão ser colocadas, como elas vão ser colocadas, de que maneira elas vão ser colocadas.

EM: *É comum hoje se ouvir que vivemos, hoje, sob a ditadura dos curadores, os senhores acreditam que há como realizar um projeto onde o papel do Curador seja menos hierárquico?*

Sequeira: *Acho que sim, acho que existem vários curadores e existem formas e formas de se curar uma exposição e existem curadores que super respeitam a fala do artista, a proposição do artista, existem curadores que quase são curadores de processo, eles acompanham muito de perto a produção dos artistas, eles discutem e trocam idéias com os artistas, como uma voz parceira que dialoga essas proposições que estão acontecendo ainda lá no seio da experimentação e numa estância final quando está trabalhando na verdade nas exposições, que eles estão curando, eles contactam os artistas, chamam os artistas.*

Herkenhoff: *Eu acho que o papel do curador, como papel hierárquico, ele é sempre uma projeção do caráter mais ou menos autoritário do indivíduo que é o curador. Agora, a hierarquia não é sempre negativa, quer dizer, se a gente pensa que, no plano de conhecimento há situações hierárquicas porque alguns têm mais experiência, eu vejo serenamente. O que eu não gosto é quando a curadoria se dá como um processo de hierarquização da arte de uma maneira muito rígida e fechada, através de procedimentos que nem sempre são muito claros, e que de fato existem hierarquias, existem artistas que são mais bem resolvidos, existem obras ou movimentos ou artistas que foram capazes de inventar e transformar o curso da história da arte de maneira mais radical do que outros, como existem também os artistas que são imitadores, que são meros emuladores do que já está feito, portanto, algum tipo de diferenciação há que ser feita, agora, se essa diferenciação resulta numa certa hierarquia, eu nunca penso nessa hierarquia como um sistema de poder, como um sistema de opressão, como um sistema de engegueramento, como estabelecimento de regra, de **canon** para ser seguido no futuro, mas apenas reconhecer que sob dadas circunstâncias um dado trabalho é superior a outro, porque ele problematiza melhor, ele é mais profundo, ele é mais radical, ele inventa a forma de maneira mais nova, não to falando aqui da obrigação do novo, não é isso, mas sim daquilo que busque justificar, porque a arte não é a reiteração do já conhecido.*

Marisa: *Eu acho que sim, acho que inclusive já existe aqui em Belém e fora de Belém, lógico, mas eu enfatizo aqui no sentido de que a gente está falando sobre a experiência local. Então eu acho que já existe esse processo sim, não hierarquizado, quando você chega, conversa, vai lá no ateliê e vê o que está sendo feito, escuta e leva em consideração um pensamento que também não é seu, não só o seu vinga, não só o seu se sobrepõe, eu acho que você está sendo, vamos dizer assim, um processo mais de conversação, de diálogo, de manutenção de um pensamento conjunto, comum e que não há hierarquia.*

Charone: *na edição, editar, a função do curador aí não é tão ditatorial, tão centralista quanto é a curadoria. Agora como você diz, a tutela, a presença dele a ditadura dele, tem que ser um pouco ditador sim, até porque o perigo que a sua obra, seu produto tenha uma personalidade tenha um impacto e hoje em dia as exposições com curadoria ou edição ou com arregimentação, se não tiver um impacto ela vai passar pelo ralo sem fazer barulho.*

Sobral: *Acho que essas relações têm uma natureza mais sociológica que artística, depende muito da relação que o artista vai ter da visão da sua própria obra e da maneira como ele permite essa aproximação com o seu trabalho. Eu não vejo que o curador tenha uma posição hierárquica, eu acho que ele tem uma importância. Uma posição hierárquica talvez seja pelo fato de ele definir as escolhas e ter um certo poder político que é atribuído a ele por ser aquele profissional que decide quem vai expor, a maneira como vai expor, então isso implica no artista uma certa perda de poder de decidir sobre aquilo que ele vai produzir ou aquilo que ele vai mostrar. Existe essa relação de poder, na maioria das vezes, do curador com o artista, pois o artista depende muito do curador para a sua inserção em determinado circuito, aí não digo nem que seja uma relação hierarquizada no sentido de desníveis de posições, mas digo que aí é uma relação de poder que existe, na maioria das vezes, entre curador e artista.*

EM: *Como vocês vêem os processos em que a figura do Curador está diluída e/ou compartilhada?*

Charone: *Ah, eu acho fantástico, eu acho isso sensacional, que foi o que eu fiz com os artistas plásticos e faço algumas vezes com meus alunos, alguns artistas que me pedem isso, esse acompanhamento. Eu acho que isso é muito bom, agora há um ponto dessa dialógica, que o curador tem que ter muito cuidado pra não influenciar na produção do cara. Como é que o artista deglute o discurso e os conceitos*

argumentados pelo curador, senão vai ficar uma obra sem personalidade. Li em algum lugar, que não sei onde, mas uma coisa me chamou a atenção, “só a obra feita com emoção, no gesto e na intenção é capaz de sensibilizar o expectador”, e aí nessa feitura é que tá o autor da obra e o artista. Eu acho fantástico e eu sempre procuro ajuizar dessa maneira.

Sequeira: *A meu ver são as melhores, é claro que eu gosto muito de uma orquestração, eu poderia te dizer dois momentos, às vezes para um artista é muito rico ele ver como o seu trabalho é lido e relido sem que ele, sem que a fala dele esteja tão presente. É muito gostoso, para um artista, ver o seu trabalho ganhando outras feições à partir de articulações que são propostas não mais por ele, mas pelo próprio trabalho, o trabalho tem uma vida, tem um percurso próprio e isso vai se construindo pelas mãos desses curadores. Por outro lado é também muito gostoso quando você acompanha todas as etapas, é também muito rico que o curador te chame pra discutir questões, proposições de ordem espacial. Dando um exemplo, agora no Arte Pará de 2007, o Sólon Ribeiro, que é um artista do Ceará, que trabalha com fotografia, o Sólon ao abrir as caixas dos trabalhos aqui em Belém, ele olhando pro MEP, olhando pro espaço expositivo, ele percebeu que talvez os trabalhos dele rendessem muito mais no chão em vez de serem fixados na parede. E conversou com o curador, e juntos chegaram a conclusão de que o deslocamento da parede para o chão ganhava^(*), essa foi uma proposição que foi encontrada a partir de um diálogo, o curador se diluindo na situação em que ele está junto com o artista e ele vê o anseio do artista, o interesse do artista em apresentar.*

Val: *Eu acho que é uma tendência no contemporâneo, esse tipo de visão, de alargamento dessa questão do quê que é salão. Porque é uma crise, existe uma crise desse tipo de produção e uma presença dessa pessoa que tem um olhar de fora e de dentro, mas ao mesmo tempo ela tá dentro e tá fora, acho que é uma coisa que é uma tendência mesmo, do contemporâneo.*

Sobral: *Não sei que processos são esses. É muito evidente quando você entra numa exposição que tem uma escala gigantesca, como é uma bienal, onde você vê ali uma diluição tão grande do artista e uma imposição tão grande de pensamentos curatoriais, quer dizer, ali não há, na maioria das vezes, um respeito pela individualidade, mas há muito mais uma necessidade de diluição da produção e uma paisagem mais contemporânea, digamos assim.*

Então a curadoria sempre impõe à obra do artista uma visão generalizada dentro da produção contemporânea. [...] eu acho, que o curador tem um poder de decisão que faz com que o artista seja uma peça nessa construção de um pensamento e de um contexto, quer dizer, o artista não tem mais aquela força individual, que tinha há algumas décadas. [...] hoje em dia você não vê mais a arte a partir de, porque essa individualidade foi um pouco comprometida por essas grandes ordens curatoriais. Hoje em dia nos vivemos o período das grandes curadorias e não mais o da arte como pensamento transformador.

Eiró: *eu acho que melhor será a curadoria na medida em que essa presença, essa direção dos curadores sejam realmente diluídas em toda mostra e ali se evidencie mais realmente a proposta artística do que propriamente o papel do curador.*

Marisa: *eu gosto muito da idéia de compartilhar. Os dois estarem presentes. Trabalhar nesse silêncio, em que, o que é visível, aquilo que está exposto, é o que provoca um pensamento, é o que provoca uma discussão. Trabalhar silenciosamente, compartilhando idéias e pensamentos, eu acho muito bom.*

Herkenhoff: *Eu não reivindico nenhum monopólio da ação curatorial para o chamado curador. O que eu acho e o que me irrita sempre é essa coisa de superficialidade; há aqueles que não são curadores, há curadores que não mereceriam esse termo, esse nome. Acho que as visões são sempre muito interessantes, mas eu sempre acho que para me interessar é preciso que a ação curatorial, não estou falando de autoria, realmente seja capaz de problematizar, de resignificar, de estabelecer novos sentidos, de extrair novos sentidos, e tornar visível com transparência, de tornar legível sem que seja um ato autoritário, de argumento de autoridade, enfim, são nuances, e acho que a curadoria sempre para ser boa em si, deveria partir do conhecimento, da capacidade de conhecer, da capacidade de estar disponível para conhecer o discurso simbólico do outro, que antes de tudo o curador deve ser alguém capaz de ler, ler a obra do outro.*