

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS:
A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Francisco Dalcol

Santa Maria, RS, Brasil

2013

**MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS:
A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**

Francisco Dalcol

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART),
Linha Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM),
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Orientador: Professora Doutora Ana Maria Albani de Carvalho

Santa Maria, RS, Brasil

2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dalcol, Francisco
Museu, exposições e curadoria: a geopolítica da Fundação Iberê Camargo / Francisco Dalcol.-2013.
285 p.; 30cm

Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, RS, 2013

1. arte contemporânea 2. Fundação Iberê Camargo 3. museu 4. exposições 5. curadoria I. Carvalho, Ana Maria Albani de II. Título.

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

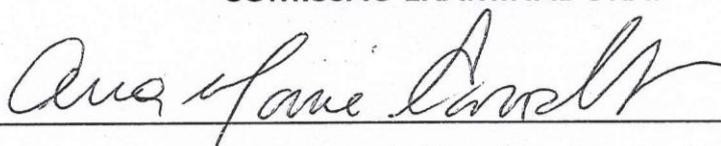
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Banca de Dissertação de Mestrado

MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS:
A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

elaborada por
Francisco Dalcol

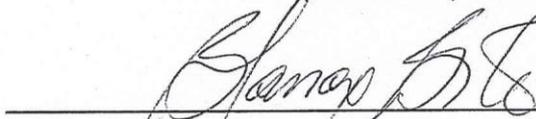
como requisito parcial para obtenção de grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

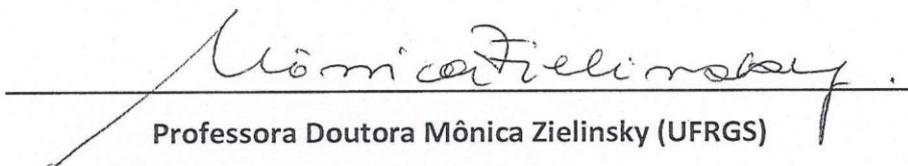


Professora Doutora Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS/UFSM)

(Presidente/Orientador)



Professora Doutora Blanca Brites (UFRGS/UFSM)



Professora Doutora Mônica Zielinsky (UFRGS)

Santa Maria, março de 2013

AGRADECIMENTOS

A todos com quem, de algum modo, estabeleci algum tipo de troca ao longo destes dois anos de trabalho e descobertas.

À Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Albani de Carvalho, em especial, pelo incentivo, atenção, disposição, palavras de motivação e pela orientação em todos os momentos do desenvolvimento da pesquisa.

À Prof^ª. Dr^ª Blanca Brites e à Prof^ª. Dr^ª Mônica Zielinsky pelas considerações e caminhos apontados no exame de qualificação e pela participação da comissão examinadora.

Aos todos os professores do PPGART/UFSM, especialmente à Prof^ª. Dr^ª. Nara Cristina Santos, pelo estímulo e incentivo desde sempre, e ao Prof^º. Dr^º Altamir Moreira, pela possibilidade de realizar a Docência Orientada. Ao Prof^º. Dr^º Paulo Gomes, pela primeira provocação em uma conversa envolvendo Iberê Camargo. Aos secretários do curso que sempre nos atenderam com atenção e empenho. À CAPES, cuja bolsa de pesquisa foi decisiva e essencial para a realização deste mestrado.

Aos meus colegas das Turmas de 2010 e 2011, por todas as conversas e pensamentos compartilhados.

Às pessoas que estiveram mais próximas a mim em algum momento desses dois anos, partilhando alegrias e tristezas.

Aos meus colegas e chefes de trabalho, pelo estímulo ao mestrado e compreensão durante minhas ausências.

A todos os entrevistados que se dispuseram a responder às entrevistas, seja por e-mail, telefone ou me recebendo em suas casas e locais de trabalho. À Fundação Iberê Camargo pela receptividade e abertura durante toda a pesquisa.

À minha família e aos amigos, para quem estive ausente muitas vezes.

Por fim, a Iberê Camargo, o motivo inicial de tudo isso.

“Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um par laboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção”.

Mário Pedrosa (1900 – 1981), em fala dos anos 1960

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS:
A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Autor: Francisco Dalcol

Orientador: Professora Doutora Ana Maria Albani de Carvalho

Data e local da defesa: Santa Maria, março de 2013

Esta dissertação discute o campo artístico contemporâneo, analisando, no contexto pós-moderno e do capitalismo tardio (Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Manuel Castells, Zygmunt Bauman), a constituição de uma geopolítica no projeto curatorial da Fundação Iberê Camargo (FIC). O foco sobre as exposições curatoriais se dá pelo estabelecimento de uma representativa operação da instituição no campo artístico do Rio Grande do Sul, propondo uma reflexão sobre a rede formada por museus, acervos, curadores e outros agentes nos modos de mediação da arte nos processos de globalização cultural. Com o referencial teórico situado no campo da arte (Pierre Bourdieu) e na sociologia da mediação (Nathalie Heinich), parte-se da ideia de que a curadoria, na condição de agente de um *campo relacional e hierárquico de posições estruturadas*, estabelece uma *mediação artística* que dá conta do que há entre *obra* e *recepção*. Já com as teorias do pós-colonialismo (Renato Ortiz, Néstor Canclini, Gerardo Mosquera) e do fim da história da arte (Hans Belting), examina-se o projeto curatorial da FIC em virtude das relações e posicionamentos institucionais entre centro e periferia nos processos desiguais da globalização. Para o estudo de caso, delimitaram-se as exposições realizadas a partir de 2008, com a inauguração da sede da FIC, até 2012. Inicialmente, percorre-se o processo decorrido a partir de 1995, de forma situar a institucionalização no contexto da capitalização da cultura e da revisão do estatuto dos museus. A metodologia se baseia em estudo exploratório e descritivo, com uso de fontes textuais diversas, entre livros, catálogos, artigos e trabalhos acadêmicos, e de pesquisa de campo, com entrevistas e levantamento de dados junto a fontes primárias. As observações e análises buscam examinar as exposições curatoriais como dispositivos que operam na constituição de uma geopolítica institucional determinada por tensões e desigualdades de poder. Entre os resultados, concluiu-se que, embora a FIC proponha e tenha gestão de seus próprios projetos expositivos, estes são determinados pela oferta que se disponibiliza conforme os posicionamentos e as relações simbólicas dos agentes, além das próprias regras que regem o funcionamento do campo artístico. Ademais, esta pesquisa lança questões sobre as complexas relações entre instituições, artistas, público, mercado, curadoria, crítica e historiografia.

Palavras-chave: arte contemporânea, museu, exposições, curadoria, Fundação Iberê Camargo

ABSTRACT

Master's Dissertation
Graduate Program in Visual Arts
Universidade Federal de Santa Maria

MUSEUM, EXHIBITIONS AND CURATORSHIP: THE GEOPOLITIC'S IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

Author: Francisco Dalcol

Adviser: Professora Doutora Ana Maria Albani de Carvalho

Date and location of defense: Santa Maria, march, 2013

This research discusses the contemporary art field, analyzing, in the post-modern and late capitalism (Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Manuel Castells, Zygmunt Bauman), the formation of a geopolitical in curatorial project by Iberê Camargo Foundation (FIC). The focus on the curatorial exhibition takes place through the establishment of a representative of the institution operating in the artistic field of Rio Grande do Sul, proposing a reflection on the network of museums, collections, curator and other staff in the modes of mediation processes in art cultural globalization. With the theoretical situated in the art field (Pierre Bourdieu) and sociology of mediation (Nathalie Heinich), we start from the idea that curatorship, provided a field agent relational and hierarchical structured positions, establishes a mediation art that tells what's between work and reception. Already with the theories of post-colonialism (Renato Ortiz, Nestor Canclini, Gerardo Mosquera) and the end of art history (Hans Belting), examines the curatorial project of the FIC because of the relationships and institutional placements between center and periphery in uneven processes of globalization. For the case study, delimited to the exhibitions from 2008, with the inauguration of the museum of FIC, to 2012. Initially, the process runs elapsed since 1995, so situate institutionalization in the context of the capitalization of culture and review the status of museums. The methodology is based on exploratory and descriptive study, using various textual sources, including books, catalogs, articles and academic papers, and field research, interviews and survey data from the primary sources. The observations and analyzes seek to examine the curatorial exhibitions as devices that operate in setting up an institutional determined by geopolitical tensions and inequalities of power. Among the results, it was concluded that, although the FIC has management and propose their own projects on display and these are determined by supply and is available as relations placements of agents, relations and symbolic by its own rules governing the operation of artistic field. In addition, this research throws questions about the complex relationships between institutions, artists, public market, curatorship, and critical historiography.

Keywords: contemporary art, museum, exhibition, curatorship, Iberê Camargo

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Iberê Camargo, “Dentro do mato”, 1941-1942, óleo sobre tela, 40 x 30 cm, coleção Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.....	40
Imagem 2 – Iberê Camargo ganha Fundação. Zero Hora, Porto Alegre, 1º de dezembro de 1995. Segundo Caderno, p. 5.....	44
Imagem 3 – Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.....	48
Imagem 4 – Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.....	49
Imagem 5 – Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.....	50
Imagem 6 – Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.....	50
Imagem 7 – Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.....	51
Imagem 8 – Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.....	51
Imagem 9 – Trabalho de Lúcia Koch em “Lugares desdobrados”. Crédito: Fábio Del Re.....	90
Imagem 10 – Exposição “Dédale: um filme-instalação de Pierre Coulibeuf”. Crédito: Fundação Iberê Camargo.....	91
Imagem 11 – Exposição “Paisagens de dentro”. Crédito: Elvira T. Fortuna.....	94
Imagem 12 – Exposição “Os meandros da memória”. Crédito: Mathias Cramer.....	99
Imagem 13 – Exposição “Convivências”. Crédito: Fábio Del Re.....	100
Imagem 14 – Regina Silveira, “Atrator” (2011), instalação com vinil espelhado sobre fachada, coleção da artista. Crédito: Fabio Del Re.....	104

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Exposições de Iberê Camargo entre 2008 e 2012 na FIC.....	145
Tabela 2 – Curadores das exposições de Iberê Camargo entre 2008 e 2012 na FIC.....	146
Tabela 3 – Exposições entre 2008 e 2012 na FIC com obras de Iberê de outros acervos.....	148
Tabela 4 – Exposições entre 2008 e 2012 na FIC com obras de outros artistas e acervos.....	148
Tabela 5 – Instituições que apresentaram exposições entre 2008 e 2012 na FIC.....	150

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice A – Exposições do acervo 2008-2012.....	211
Apêndice B – Exposições temporárias 2008-2012.....	213
Apêndice C – Depoimento de Eduardo Haesbaert.....	217
Apêndice D – Termo de consentimento de Eduardo Haesbaert.....	221
Apêndice E – Entrevista com Fábio Coutinho.....	222
Apêndice F – Termo de consentimento de Fábio Coutinho.....	227
Apêndice G – Entrevista com Mônica Zielinsky.....	228
Apêndice H – Termo de consentimento de Mônica Zielinsky.....	233
Apêndice I – Entrevista com Gloria Ferreira.....	234
Apêndice J – Termo de consentimento de Gloria Ferreira.....	237
Apêndice K – Entrevista com José Francisco Alves.....	238
Apêndice L – Termo de consentimento de José Francisco Alves.....	244
Apêndice M – Entrevista com Tadeu Chiarelli.....	245
Apêndice N – Termo de consentimento de Tadeu Chiarelli.....	248
Apêndice O – Entrevista com Eduardo Veras.....	249
Apêndice P – Termo de consentimento de Eduardo Veras.....	254
Apêndice Q – Entrevista com Vera Beatriz Siqueira.....	255
Apêndice R – Termo de consentimento de Vera Beatriz Siqueira.....	259
Apêndice S – Entrevista com Fernando Cocchiarale.....	260
Apêndice T – Termo de consentimento de Fernando Cocchiarale.....	264
Apêndice U – Entrevista com Jailton Moreira.....	265
Apêndice V – Termo de consentimento de Jailton Moreira.....	271
Apêndice X – Depoimento de Justo Werlang.....	272
Apêndice W – Termo de consentimento de Justo Werlang.....	279

LISTA DE ANEXOS

Anexo A – Documentos da Secretaria de Cultura do RS obtidos por meio da Lei de Acesso à Informação.....	280
Anexo B – Documentos do Ministério da Cultura obtidos por meio da Lei de Acesso à Informação.....	282

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 SOBRE A SITUAÇÃO CONTEMPORÂNEA.....	24
1.1 Globalização cultural e capitalismo tardio: a pós-modernidade como abordagem.....	25
1.2 Cultura e consumo: a institucionalização da Fundação Iberê Camargo	37
1.3 Crise da esfera pública e capitalização da esfera artística: a criação da sede/museu....	49
2 MUSEU E GEOPOLÍTICA INSTITUCIONAL.....	61
2.1 A configuração do museu contemporâneo.....	62
2.1.1 O antigo e o novo museu: do colecionismo às funções sociais	62
2.1.2 Museu modernista e arte contemporânea: autonomia, crítica e institucionalização....	67
2.1.3 Estetização e monumentalismo: a arquitetura pós-moderna.....	72
2.1.4 Espetáculo e musealização: a renegociação com o museu.....	77
2.2 A constituição de uma geopolítica institucional: análise das exposições curatoriais realizadas pela Fundação Iberê Camargo.....	81
3 EXPOSIÇÕES CURATORIAIS.....	114
3.1 Campo, agentes, hierarquias e representações.....	115
3.1.1 Esfera pública da arte e configuração do campo artístico: a Fundação Iberê Camargo no cenário do Rio Grande do Sul.....	115
3.1.2 O projeto curatorial da Fundação Iberê Camargo: estratégias, escolhas, dinâmicas e tensões.....	123
3.1.3 Visibilidade e modos de representação: pós-colonialismo e hierarquias centro-periferia.....	137
3.2 Zonas em interlocução.....	157
3.2.1 Arte global, curadoria e mediação artística.....	157
3.2.2 Articulações entre curadoria, crítica e história da arte.....	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	202
APÊNDICES.....	211
ANEXOS.....	280

INTRODUÇÃO

Na condição de jornalista voltado ao acompanhamento da área de artes visuais, cabe a tarefa de apreender os acontecimentos artísticos por meio da verbalização textual. Realizar entrevistas, redigir reportagens e articular comentários sobre obras, artistas e exposições conduz o profissional a se aproximar de procedimentos e concepções envolvidas nas mais diversas investigações formais e poéticas. Com chance, é dada a oportunidade de se aproximar de leituras e referenciais que instrumentalizam o desenvolvimento de uma visão crítica e histórica a respeito do complexo cenário contemporâneo.

Na mediação realizada pelos meios de comunicação, em especial o jornalismo cultural, e também pelos museus e instituições, com foco nas exposições curatoriais e nos projetos educativos, o potencial da experiência artística do público está condicionado ao grau de iniciação educativa e de disposição cultural, como mostraram Pierre Bourdieu e Alain Darbel em reconhecido estudo resultado de uma pesquisa realizada em vários países da Europa, e que, com bom distanciamento, serve para pensar a situação brasileira em suas particularidades.¹ Ao analisar com profundidade a sociologia da arte e a museologia, os autores ajudam a compreender alguns dos dispositivos que levam à formação do público de museu, à prática de visitação e ao gosto e amor pela arte. Assim, reconhece-se na mediação dos fatos artísticos um importante papel na transmissão de informações e conhecimento, oferecendo portas de entrada que permitam acessar e fruir a arte de modo inclusivo e autoconsciente. Remontando à tradição filosófica do kantismo, tal condição pertence ao *eu* que tem *a si mesmo* como sujeito do pensamento e do conhecimento de objetos externos. No hegelianismo, trata-se da forma através da qual *o sujeito* se encontra plenamente *consciente de si*, no estágio de conhecimento em que o mundo externo se torna o produto, a possessão ou a imagem especular do próprio eu.²

Na posição de jornalista, em contato com o circuito artístico do Rio Grande do Sul, e com a sistematização de conhecimentos e reflexões, proporcionada pelo ambiente acadêmico no Mestrado em Artes Visuais (PPGART/UFSM), constatee nas práticas curatoriais

¹ Cf. BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2007.

² Cf. LECHTE, John. *50 Pensadores contemporâneos essenciais – do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

um relevante papel no campo artístico contemporâneo. Como responsável pela cobertura de artes visuais do jornal Diário de Santa Maria e, a partir de 2012, do jornal Zero Hora, a atividade gerou aproximações com mostras e curadores. Conseqüentemente, o percurso teórico possibilitou que se passasse a identificar prováveis problemáticas a respeito do interesse mais amplo (a mediação da arte na contemporaneidade) e de seu aspecto mais delimitado (as curadorias).

Como observador do cenário da arte no Estado, tais questões se apresentaram de maneira bastante estruturada na operação da Fundação Iberê Camargo (FIC), em Porto Alegre. Conectada a curadores, museus, acervos e outros agentes do campo artístico brasileiro e internacional, a instituição se insere em uma dinâmica cuja dimensão não encontra similar no cenário dos museus, aparelhos culturais e espaços expositivos de arte no Rio Grande do Sul. O programa de exposições da FIC repercute com ampla divulgação na mídia e gera visibilidade capaz de atrair visitantes movidos pelo lazer cultural. Toda nova mostra é tratada como um grande evento, concebida como uma grife de sucesso, investida pelo capital simbólico formado pela associação entre o peso do artista, a dimensão artística das obras, a reputação do curador, a legitimação do museu/espaco expositivo, o status da instituição associada ao projeto, entre outros. Quando as exposições são voltadas a Iberê, historiadores, críticos e pesquisadores reconhecidos localmente ou fora do Estado e até do país são convidados para executar um projeto de curadoria baseado em obras do acervo da instituição e/ou de coleções externas. Se as mostras são dedicadas a outros artistas, modernos ou contemporâneos, em formato de individual ou coletiva, igualmente são convidados para a curadoria historiadores, críticos e pesquisadores reconhecidos localmente ou fora do Estado e até do país. Ainda que esses profissionais atuem como curadores independentes no quadro da FIC, eles costumam ter ligações institucionais, seja com o meio acadêmico, no caso de professores e pesquisadores, seja com demais instâncias do circuito artístico nacional ou internacional, no caso de quem atua em instituições e eventos artísticos. Nas exposições curatoriais, há ainda as relações que se estabelecem entre as instituições quando a FIC promove mostras em parceria com outros museus, que emprestam obras de seu acervo e mobilizam seus curadores. Idealizada, planejada e estruturada estrategicamente, cada exposição revela a série de agentes que compõem o *campo da arte*, conforme Bourdieu, com a peculiaridade se apresentar no estado contemporâneo de

complexidade - lembrando aqui de Edgar Morin.³ No contexto da globalização cultural, da pós-modernidade e do capitalismo tardio, as associações entre público e privado e as relações entre os campos econômico e artístico que dão sustentação às atividades da FIC são também sintomáticas da condição sociocultural que rege a capitalização da cultura na contemporaneidade.

Criada em 1995 com o objetivo de preservar e divulgar a obra de Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 – Porto Alegre, RS, 1994), a FIC foi a concretização de um desejo do próprio Iberê, materializado, após sua morte, pelo envolvimento de um grupo econômico formado por empresários de destaque e pela viúva Maria Coussirat Camargo, que reuniu, ao longo de mais de 50 anos, uma série de trabalhos do artista, formando o atual acervo da instituição, o que representa mais da metade de toda a produção de Iberê. Inaugurado em 2008, a partir de projeto premiado do arquiteto português Álvaro Siza, o museu-sede da fundação em Porto Alegre possui reserva técnica organizada em Artístico e Documental: a primeira parte conta com mais de 5 mil obras entre desenhos, guaches, gravuras e pinturas; enquanto a segunda abriga catálogos, jornais, revistas, fotografias, correspondências, cadernos de notas e matrizes. O prédio também abriga salas expositivas, centro de documentação e pesquisa, Ateliê de Gravura, Ateliê do Programa Educativo, auditório, loja, cafeteria e estacionamento. Com seus programas, a fundação busca promover o estudo da obra do artista. No plano institucional, a “visão” é “ser um centro de excelência dedicado à obra de Iberê Camargo e à reflexão sobre arte moderna e contemporânea”. E a “missão” é “preservar o acervo, promover o estudo e a divulgação da obra de Iberê Camargo, e estimular a interação dos públicos da Fundação com a arte, cultura e educação, a partir de programas interdisciplinares”. Uma boa amostra de informações institucionais a respeito da Fundação Iberê Camargo é divulgada por meio do site da instituição: www.iberecamargo.org.br.

Além de tornar pública e visível a produção de Iberê com as exposições do que o acervo oferece e/ou com obras externas, a FIC promove mostras de outros artistas propondo-se a incentivar a divulgação e a reflexão de manifestações artísticas modernas e contemporâneas, aproximando o público de grandes nomes da arte brasileira e

³ MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

internacional. Acompanham as exposições catálogos com imagens e textos críticos, eventos e atividades como seminários, encontros com artistas e curadores, cursos e oficinas.

Nas coberturas jornalísticas envolvendo as exposições da FIC, comecei a ter meu interesse atraído pelos discursos dos curadores pela relação que a linguagem verbal estabelece entre o texto jornalístico e texto do curador. Entretanto, havia uma questão de fundo. Ao elaborar uma reportagem ou um comentário crítico com finalidade de mediação artística a ser publicado em jornal, eu não estava somente tratando de obras expostas ou de artistas, mas inevitavelmente me reportando à concepção curatorial, estruturante do sentido da exposição. A cada mostra, um novo curador apresenta uma interpretação e um modo de apresentação a respeito das obras que está manejando, de forma a levar ao público um determinado entendimento. Configurando-se como uma das grandes questões da arte hoje, a curadoria, sabemos, tem como objetivo determinar o conteúdo de uma exposição, normalmente por agrupamentos e articulações de semelhanças ou diferenças visuais-conceituais que obras e artistas possam gerar⁴. A partir de um artista, de um grupo de artistas ou de um tema, o curador estabelece um fio condutor que serve de unidade para a mostra, sendo tal unidade reconhecida tanto no interior quanto na exterioridade das obras. Ou seja, apresenta-se tanto no conteúdo artístico quanto na expografia. Tendo um importante papel na mediação do fato artístico e nas relações institucionais, o curador é alçado a uma figura de destaque entre os agentes do campo da arte.

Desde a abertura do museu, em 2008, a Fundação tem convidado diversos curadores para realizar exposições e estabelecido relações com acervos e profissionais de outras instituições. Sabemos que, neste estágio da contemporaneidade, quando os critérios artísticos se tornam instáveis e flexíveis diante de novos modos de arte em um contexto mais plural, híbrido e complexo, o curador desempenha um papel fundamental na mediação entre a arte e o público, emprestando sentido provisório ao fato artístico. Diferentemente do crítico, ele dispõe não só do discurso textual, mas também das próprias obras, as quais trabalha dentro do ambiente institucional onde é promovida a exposição.

A partir dessas constatações, as relações entre crítica e curadoria chamaram atenção no começo da pesquisa, levando a problematizações na possível passagem da era

⁴ Cf. CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

do crítico para a era do curador, conforme aponta Ahu Antmen.⁵ Se, por um lado, crítica e curadoria têm características próprias que as diferenciam, por outro lado, têm algo em comum, ao compartilhar a elaboração de discursos sobre a arte e a possibilidade de posicionamentos críticos.

Seguido as observações e pesquisas bibliográficas com o objetivo de delimitar o foco da pesquisa, concluiu-se que, desde os anos 1980, a teorização sobre a produção de Iberê passou a ganhar gradativo fôlego e ampliação. Assim, deter-se a um estudo voltado às obras, aos procedimentos e à vida de Iberê, ainda que com foco nas abordagens das curadorias, poderia repetir ou se assemelhar a algo já explorado e desenvolvido por outros especialistas. Afinal, uma pesquisa deva ser um desdobramento do que já foi realizado, revisando pressupostos, apontando direções, especulando interrogações e buscando zonas a serem clareadas.

Assim, para reunir meus interesses (mediação artística, curadorias e a Fundação Iberê Camargo), seria necessário arriscar-se em outros territórios, talvez mais inseguros por serem menos conhecidos, mas por isso mesmo passíveis de investigação. Especialmente após a qualificação desta pesquisa, visualizou-se uma possível problemática envolvendo as curadorias e o plano institucional da Fundação. Em tese, trata-se do que diz respeito ao campo artístico contemporâneo, especificamente à forma como a Fundação Iberê Camargo se posiciona por meio dos curadores, que desenvolvem exposições no espaço do museu, e por meio das relações estabelecidas com outras instituições. Interrogou-se de que maneira se dá o investimento de estratégias de posicionamento no circuito contemporâneo, este configurado por um campo formado por agentes como museus, instituições, críticos, curadores, colecionadores e mídia. Dito de outra maneira, o interesse passou a ser a forma como a fundação “usa” as exposições curatoriais de Iberê e outros artistas de modo a constituir uma geopolítica de atuação e visibilidade.

Nessa busca em situar o tema e a problemática, esta pesquisa passou então a não se voltar a questões envolvendo a interioridade da obra de Iberê para se direcionar ao tema do estudo da representação da Fundação Iberê Camargo no campo artístico. Para isso, procurou-se manter o foco de análise centrado no caso das curadorias de exposições

⁵ Cf. ANTMEN, Ahu. *The critic's role in the age of the curator*. International Association of Art Critics (AICA), Paris, outubro de 2006. Disponível em: <http://www.aica-int.org/IMG/pdf/20.061130.AAntmen.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2011.

realizadas no museu, justificado pela visibilidade despertada na esfera pública, pelas implicações relevantes que tal prática gera na arte global contemporânea, pelo interesse nos processos de mediação da arte e pelas relações de poder institucionais.

Assim, este trabalho procura discutir o campo artístico contemporâneo, analisando o projeto curatorial da Fundação Iberê Camargo (FIC). Considerando o processo de globalização cultural, a pesquisa busca examinar a geopolítica das exposições curatoriais, propondo uma reflexão sobre a rede formada por instituições, museus e curadores nos modos de mediação da arte em virtude das relações de poder. O estudo de caso se detém às curadorias realizadas entre 2008 e 2012 na sede da FIC, recuando inicialmente até 1995 para situar o processo de institucionalização e criação do museu. Por geopolítica das exposições curatoriais, entende-se a constituição de um território de atuação no campo da arte e o mapeamento das relações entre os agentes instituições-curadores-acervos. Ressalta-se que tal dinâmica deve ser considerada em seus processos hierárquicos e desiguais, nem sempre homogêneos ou equilibrados, resultado das tensões entre os posicionamentos de centro e periferia.

Ao pretender cumprir tal tarefa, parte-se de alguns objetivos, como situar a contemporaneidade diante da globalização cultural, da pós-modernidade e do capitalismo tardio, compreender o processo de institucionalização da FIC, discutir o estatuto do museu contemporâneo, investigar as exposições curatoriais da instituição, mapear as redes de relações, compreender o papel dos curadores, investigar posições e hierarquias no campo da arte e refletir a respeito das articulações entre história, teoria e crítica. Em resumo, ao examinar as exposições curatoriais como estratégia no plano geopolítico, busca-se elaborar um estudo sobre as curadorias da Fundação Iberê Camargo como agentes do campo artístico na contemporaneidade. O encaminhamento deste trabalho é acompanhado pelo desejo de contribuir para a inserção de novos estudos a respeito da institucionalização artística, considerando o aspecto da reduzida presença de pesquisas envolvendo a dinâmica das curadorias em espaços expositivos no Rio Grande do Sul. A partir de um estudo de caso, espera-se difundir a importância de pesquisas voltadas às complexas relações entre arte, poder, Estado, instituições culturais, mercado, crítica e curadoria. Ao propor um estudo sobre um episódio cultural e artístico recente, assumo as dificuldades de encarar um objeto que está em curso, sendo constantemente reconfigurado.

A estruturação do referencial teórico contou com uma série de etapas, algumas hoje deixadas de lado, mas todas fundamentais para o desenvolvimento do percurso pessoal. Inicialmente, fui levado a me interessar pelas tensões entre arte moderna e arte contemporânea, problematizando teorias que giram em torno de posições como ruptura, continuidade ou passagem. O interesse se localizava na permanência da arte moderna de Iberê em um momento da contemporaneidade situado após os atos de desmaterialização dos objetos artísticos realizados por meio de práticas como a performance, o conceitual, o happening e o vídeo. Autores como Hans Belting e Arthur Danto, com suas teses sobre o chamado “fim da história da arte”, foram fundamentais nesse estágio em que percebia que as pinturas, os desenhos e as gravuras de Iberê continuavam contendo alto nível de valor e reconhecimento, mas agora situadas no terreno da consagração artística pela mediação praticada pelas curadorias desenvolvidas no contexto institucional da Fundação. Na continuidade do percurso teórico, passou-se a aprofundar, a partir de Pierre Bourdieu e Nathalie Heinich, conceitos de *campo artístico*, *mediação artística* e *redes de consagração e valoração artísticas*. As alterações operadas no estatuto do artista e na sua relação com o estado e o mercado são verificáveis na dinâmica do mundo artístico atual. O sistema da arte é uma realidade dada e, como diz Anne Cauquelin, é o conhecimento do mesmo que torna possível a apreensão do conteúdo artístico. Só que esse sistema não é, na verdade, o mesmo de outrora, dado que, em seu estado contemporâneo, “ele é produto de uma alteração estrutural de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema”.⁶ Em tal contexto, a mesma autora sugere, entre os tipos de estudo possíveis, o chamado “mercado de arte”, que não se volta exclusivamente para a questão meramente econômica, mas para a descrição dos mecanismos, a classificação dos diferentes agentes e a avaliação de seus poderes, além da presença do Estado e do mercado e da política cultural em jogo.

Aspecto permanentemente presente em minhas questões, a mediação da arte levou a entender que a contemporaneidade reflete um momento em que a comunicação reorganiza a sociedade, trazendo novas configurações inclusive para a arte. Ao mesmo tempo em que há transformações no mundo da arte, coloca-se em curso uma revisão do contexto social, econômico e cultural, cuja problemática pode ser desenvolvida pelos pontos

⁶ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005, p.15.

de vista da pós-modernidade como lógica do capitalismo tardio (Fredric Jameson), da cultura como consumo (Néstor Canclini), da arte situada em um campo simbólico (Pierre Bourdieu) e dos museus e espaços culturais como templos da era do espetáculo e da musealização (Andreas Huyssen). No texto do catálogo da exposição *A Medida do Gesto*, realizada no Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS), a pesquisadora e professora da UFRGS Ana Maria Albani de Carvalho nos empresta um trecho que ajuda a situar o referido referencial teórico.

A década de 1990 foi caracterizada por um crescimento significativo do número de museus, muitos deles voltados para a produção contemporânea, como por exemplo, a Tate Modern, o Guggenheim em Bilbao ou o Houston Museum of Fine Art. Uma nova percepção sobre o papel da cultura e da arte no contexto do chamado capitalismo tardio fez com que centros culturais e museus integrassem redes de sustentabilidade vinculadas a noções como economia criativa, associados a processos de revitalização de sítios urbanos ou interesse em maior demanda turística. Este movimento global fundado em uma concepção de cultura como consumo reverberou em diversas cidades, incluindo aquelas que estavam afastadas do circuito internacional de arte (...) ⁷.

As práticas curatoriais realizadas no ambiente institucional da Fundação Iberê Camargo inserem-se nesse contexto, mostrando que o campo artístico se torna complexo ao revelar uma rede de papéis e agentes envolvidos na mediação artística, que dá conta do que há entre uma *obra* e sua *recepção*, podendo ser melhor compreendida como algo formado por diversas categorias mediadoras. A concepção de uma *sociologia da mediação* (Nathalie Heinich) entende tal mediação como uma divisão de categorias, conforme seus papéis centrais e únicos. Assim, a *mediação artística* (dando conta do que há entre *obra* e *recepção*) é entendida como um sistema relacional de: (1) pessoas, (2) instituições e (3) palavras e coisas. ⁸

Tal abordagem da mediação, entretanto, não fornece explicações sobre a forma como o sistema de relações se estrutura e a hierarquia com que se organiza. Nesse sentido, torna-se útil recorrer ao conceito de *campo artístico* conforme Pierre Bourdieu, que trata da hierarquia em suas dimensões econômica e cultural, o que permite a representação de diferentes campos diante da complexidade de pluralismos e hierarquias. Assim, o *campo artístico* em que se dá a relação entre obra, mediação e espectador estaria livre do idealismo

⁷ CARVALHO, Ana Maria Albani de. In: *A medida do gesto – um panorama do acervo do MACRS*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do RS, 2012, p. 13.

⁸ Cf. HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

estético e do reducionismo socializante ao dar conta não de posições em função de juízos estéticos ou classes sociais, mas em função de posições hierárquicas estruturadas. Esse campo também estaria entre a autonomia e a heteronomia, moldando-se tanto pelas pressões externas como pelas particularidades internas⁹. Tanto para Heinich quanto para Bourdieu, o campo é construído historicamente, modificando-se em função de lutas internas e externas, com disputas pelo poder simbólico que envolvem valores estéticos, mas também interesses políticos, econômicos e sociais.

Com a opção pelo estudo de caso e com o referencial teórico situado no conceito de campo artístico, o percurso metodológico seguiu o modelo de pesquisa exploratória, que tem a contribuição de configurar um meio de análise de um ou poucos objetos de maneira a alcançar um conhecimento amplo, explícito e detalhado capaz de oferecer hipóteses, e descritivo, ao articular os fatos constatados ao longo das entrevistas e registros realizados.¹⁰ Paralelamente ao levantamento bibliográfico e teórico, foi realizada uma pesquisa de campo com fontes primárias, a partir de apuração de dados sobre a operação institucional da Fundação Iberê Camargo, seguido por informações sobre as exposições e a atuação dos curadores. Para isso, foram feitas diversas visitas à sede da FIC, com colaborações de diferentes funcionários que integram o quadro institucional. Os resultados são apresentados nos Anexos A e B, que reúnem informações sobre as exposições realizadas entre 2008 e 2012 e seus respectivos curadores. O objetivo foi identificar dados relevantes e que possam ser analisados e cruzados para o interesse da pesquisa. Já os anexos C e D apresentam informações obtidas por meio da Lei de Acesso à Informação¹¹ com a Secretaria do Estado da Cultura do RS e Ministério da Cultura (MinC), referentes às prestações de contas dos projetos da FIC inscritos em leis de incentivo à cultura. Embora não tenham sido trazidas para o corpo do texto deste trabalho, espera-se que constituam material de importância documental para outras pesquisas.

9 Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

¹⁰ Cf. GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2006.

¹¹ A Lei nº 12.527, sancionada pela Presidenta da República, Dilma Rousseff, em 18 de novembro de 2011, tem o propósito de regulamentar o direito constitucional de acesso dos cidadãos às informações públicas e seus dispositivos são aplicáveis aos três Poderes da União, Estados, Distrito Federal e Municípios. A lei cria mecanismos para tornar efetivo o direito previsto na Constituição. Ao regulamentar esse direito, a Lei torna essencial o princípio de que o acesso é a regra, e o sigilo é a exceção, consolida e define o marco regulatório sobre o acesso à informação pública sob a guarda do Estado e estabelece procedimentos para que a Administração responda a pedidos de informação do cidadão.

Para a investigação do projeto curatorial, a pesquisa de campo seguiu com a realização de entrevistas, inicialmente balizadas pela distinção de três grupos: (1) profissionais de destaque do quadro institucional da FIC, (2) curadores de exposições apresentadas pelo museu e (3) críticos, historiadores e curadores que, entre 2008 e 2012, não tenham realizado projetos curatoriais para a Fundação. Na impossibilidade de entrevistar a totalidade de curadores de exposições e integrantes do quadro institucional da FIC, pelas limitações de tempo condicionadas à pesquisa, optou-se por uma seleção representativa de nomes que atendessem aos critérios acima colocados e que fossem reconhecidos por suas atividades, tivessem visibilidade e reputação no campo artístico, representassem diferentes centros geopolíticos e sinalizassem proximidade com as questões de pesquisa. Após os contatos serem feitos, foram entrevistados os que se dispuseram a contribuir para a pesquisa. O resultado foi uma reunião de trajetórias marcadas pela diversidade de perfis e por diferentes estágios alcançados em cada carreira.

Ao longo de 2011, foram entrevistados dois curadores que realizaram exposições na Fundação. Eduardo Veras (1965, Porto Alegre, RS) é jornalista, crítico, curador e professor da Unisinos, baseado em Porto Alegre, tendo acompanhando como repórter de Zero Hora a institucionalização da FIC e a construção do museu. Fernando Cocchiarale (1951, Rio de Janeiro, RJ) é curador, crítico e professor atuante no Rio de Janeiro e, em 2013, foi eleito o curador brasileiro que mais elaborou exposições entre 1987 e 2012, segundo ranking da pesquisa apresentada pela revista Observatório Itaú Cultural.¹²

Em 2012, foram entrevistados Fábio Coutinho (1949, São Jerônimo, RS), que é Superintendente Cultural e integrante do Conselho Curatorial da Fundação, Eduardo Haesbaert (1968, Faxinal do Soturno, RS), que foi assistente de Iberê, acompanhou a construção da sede e dirige o Ateliê de Gravura, Mônica Zielinsky¹³ (1948, Rio de Janeiro, RJ), que é curadora, professora da UFRGS e responsável pelo Projeto de Catalogação e Pesquisa da obra de Iberê Camargo, Jailton Moreira (1960, São Leopoldo, RS), atuante artista, professor e curador, Justo Werlang (1955, Porto Alegre, RS), colecionador, integrante da

¹² REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL: OIC. São Paulo: Itaú Cultural, n. 13 (set. 2012). Semestral.

¹³ Inicialmente, optou-se por não incluir entre os entrevistados as três professoras componentes da banca desta dissertação, já que todas foram curadoras de exposições na FIC. Com relação à Mônica Zielinsky, preponderou, em exceção para sua inclusão entre os entrevistados, o fato de ela ter grande vivência interna à instituição na condição de curadora de exposições e pesquisadora do centro de documentação e catalogação. Esta decisão foi tomada em comum acordo com a orientadora da pesquisa.

diretoria ao longo da institucionalização e da criação do museu, ex-vice-presidente e ex-integrante do Conselho de Curadores da FIC e personagem de presença nos circuitos artísticos do RS, SP e RJ), e Vera Beatriz Siqueira (1962, Rio de Janeiro, RJ), que é curadora, historiadora, crítica e pesquisadora no RJ.

Ao selecionar pesquisadores que não tenham realizado curadorias na Fundação, de forma a se buscar contribuições com olhares externos e não vinculados à instituição, foram entrevistados, em 2012, Gloria Ferreira (1947, Mirinzal, MA), crítica, historiadora e pesquisadora do RJ, José Francisco Alves (1964, Sananduva, RS), artista, crítico, historiador e atual curador-chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Margs, e Tadeu Chiarelli (1956, Ribeirão Preto, SP), crítico, curador, pesquisador e atual diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP). A escolha dos dois nomes de fora do Rio Grande do Sul se deu pelas suas representatividades no RJ (Gloria) e em SP (Tadeu) e por ambos apresentarem longas trajetórias como curadores independente (Gloria Ferreira) e em instituições (Tadeu). José Francisco Alves foi escolhido por sua atuação no Rio Grande do Sul e, em especial, por exercer o cargo de curador-chefe da instituição e do acervo, nomeação e atividade fixa que não existia anteriormente.

As íntegras das entrevistas e dos depoimentos estão reunidas nos Apêndices. Icleia Borsa Cattani (1951, Porto Alegre, RS), crítica, curadora, professora da UFRGS e integrante do Conselho Curatorial da FIC, e Adolfo Montejo Navas (1954, Madri, Espanha), crítico baseado no Brasil e curador de exposição na FIC, foram contatados e se dispuseram à pesquisa, mas acabaram, por motivos não expressos, não retornando os contatos realizados.

As entrevistas estruturadas e semi-estruturadas têm aplicação reconhecida no mundo científico, sendo consideradas como métodos eficazes na construção de saberes, gerando material documental para pesquisas que venham a ser realizadas postumamente.¹⁴ Nas artes visuais, as entrevistas vêm sendo utilizadas sistematicamente pelo interesse de fontes primárias, ainda que careçam de modelos específicos. Tal lacuna leva os pesquisadores a recorrerem a conceitos de outras disciplinas. Sem procurar normatizar um modelo único de entrevista ou o seu modo de uso e aplicação, esta pesquisa adotou o método estruturado das ciências sociais. O recurso também se valeu da minha experiência pessoal como

¹⁴ GIL, Antonio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Atlas, 2006.

jornalista entrevistador. Com todos os entrevistados, o objetivo foi tratar a relação entre curadoria e museus, de forma a tratarmos do campo da arte com foco na atividade curatorial estabelecida no contexto institucional da Fundação Iberê Camargo. Para a análise das entrevistas, serão mobilizados os recursos da Análise de Discurso (AD), que buscam identificar as estratégias dos discursos e compreender seu funcionamento.¹⁵

A partir do cruzamento das observações, do referencial teórico e dos dados, busca-se cumprir o objetivo de estudar as estratégias de posicionamento no campo artístico adotadas pela Fundação Iberê Camargo, analisando o papel das curadorias de exposições baseadas no museu-sede. A problemática é a já especulada: interrogar de que forma a atividade curatorial é usada pela instituição no campo das artes de forma a constituir uma geopolítica de visibilidade e atuação no processo de globalização cultural.

O primeiro capítulo procura discutir as teorias da pós-modernidade como modelos válidos para a problematização do mundo contemporâneo. O contexto é o do chamado capitalismo tardio, no qual a arte, entendida em suas concepções como bem simbólico e capital cultural, ocupa um papel central na lógica do modelo social-econômico. A seguir, na segunda parte do capítulo, elabora-se um breve histórico do processo de institucionalização da Fundação Iberê Camargo, de forma a discutir as relações entre cultura e consumo e situar o processo de institucionalização da Fundação Iberê Camargo. A terceira parte do capítulo considera a crise da esfera pública (Jürgen Habermas) e capitalização da esfera artística (Chin-Tao Wu) com o objetivo de compreender a associação público-privada entre arte e mercado como estratégia que possibilita a criação do museu-sede.

No segundo capítulo, procura-se situar em maior detalhe a condição do museu na pós-modernidade, para dar conta da análise das estratégias de articulação da FIC no campo artístico por meio das exposições e das curadorias. Discute-se a passagem do museu como gabinete de curiosidades ao museu contemporâneo, as transformações artísticas e os consequentes questionamentos sobre o espaço expositivo e institucional e a forma como a arquitetura se associa a uma ideia de museu-monumento da pós-modernidade voltado às grandes massas e à museomania (Andreas Huyssen). Por fim, o capítulo se detém à dinâmica de exposições e curadorias na Fundação Iberê Camargo a partir de uma análise com vistas a

¹⁵ ORLANDI, Eni P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2007.

examinar a constituição de uma geopolítica de atuação a partir dos modelos de mostras e das relações estabelecidas entre instituições e curadores. Diante dos processos de globalização cultural, que colocam novos problemas e questões tratadas ao longo da pesquisa, enfatiza-se o debate contemporâneo sobre a geopolítica das exposições, um tema ainda recente mesmo na historiografia da arte internacional. Também se tornou necessário buscar uma construção teórica que permitisse refletir/analisar as especificidades do contexto local, dado que a FIC está localizada em um circuito de arte periférico em relação aos centros nacionais (SP e RJ), estes, por sua vez, também subsidiários no cenário internacional.

Após o desenvolvimento desses dois capítulos, acreditamos que possa ser possível nos determos a uma discussão envolvendo as relações entre instituições, exposições, curadorias, crítica e história da arte, voltando-se mais diretamente às informações recolhidas durante a pesquisa de campo, especialmente com os depoimentos dos entrevistados e da análise comparativa de dados e informações coletados nos levantamentos e apurações realizadas ao longo da pesquisa. Trechos das falas e depoimentos foram reunidos de acordo com a pertinência ao longo do texto, de forma a articular intervenções e discussões sobre as questões que são colocadas no estudo. Inicialmente, apresenta-se brevemente a esfera pública da arte do Rio Grande do Sul e a constituição do campo artístico em que a FIC está inserida e realiza sua operação, conforme as teorias de Bourdieu. O objetivo é discutir o projeto curatorial da instituição a partir da análise das escolhas e estratégias investidas nas exposições, bem como a atuação e a visibilidade no campo artístico considerando as teorias do pós-colonialismo e as hierarquias centro e periferia nos modos de visibilidade e representação. Por fim, o capítulo se lança a especular questões entre história da arte, curadoria e crítica, apontando o cenário de complexibilidade do campo artístico contemporâneo.

Esta pesquisa insere-se em uma linha de estudos que vem tomando corpo e que se volta a investigar as lógicas de funcionamento, as estratégias em vigor no campo artístico local e suas articulações com o local e o global. Espera-se que o trabalho reforce a importância de uma melhor compreensão do cenário institucional da arte no Rio Grande do Sul e também para a discussão a respeito das curadorias, especialmente diante das questões que a atividade suscita sobre a arte na contemporaneidade.

1 SOBRE A SITUAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Ao propor o exame das exposições curatoriais da Fundação Iberê Camargo (FIC), especialmente sobre a constituição de uma geopolítica no campo artístico, duas questões de fundo contextual aparecem de imediato: a instituição e o museu. Juntos, ambos tornam possível a dinâmica de exposições que insere a FIC em uma rede artística internacionalizada¹⁶, ao mesmo tempo em que as especificidades e relações com outros campos e as próprias transformações em curso na cultura e na sociedade demonstram o quão complexo é o papel de instituições museológicas como a Fundação Iberê Camargo.

O projeto da FIC foi viabilizado pelo o que hoje se convencionou chamar de parceria público-privada (PPP), resultado de um esforço que envolveu forças políticas e econômicas como raramente se vê no país. O governo do Estado do Rio Grande do Sul doou o terreno às margens do Guaíba, em Porto Alegre, enquanto sete patrocinadores oficiais financiaram o investimento da construção do museu por meio de leis de incentivo à cultura e patrocínio direto¹⁷. O campo cultural sempre manteve relações com o econômico, sendo que, desde a modernidade, estabeleceu-se um mercado próprio e, conforme Bourdieu, relativamente autônomo. Na contemporaneidade, a especificidade verificada entre os campos da cultura (e da arte) e da economia se dá nos processos em que a lógica mercantil controla em maior medida a dinâmica cultural, como a FIC exemplifica no papel e na dimensão que o poder econômico assume nos processos de decisão em seu plano institucional. Empresas privadas estreitam relações com o campo artístico a partir do processo de mercantilização da arte, que acarreta transformações nas relações entre os diversos atores envolvidos: produção (artistas), financiamento (patrocinadores), divulgação (mídia) e consumo (público) de bens e produtos culturais.

Nas últimas décadas, há uma inegável reconfiguração dos modelos de financiamento da cultura pelo Estado, especialmente ao se considerar sua retirada deste

¹⁶ A internacionalização aqui diz respeito tanto às obras de outros acervos e coleções que ganham exposição na FIC, como pela origem dos curadores convidados quanto dos artistas contemporâneos que eventualmente possam ser objeto de exposição.

¹⁷ Grupo Gerdau, Petrobras, RGE, Vonpar, Itaú, De Lage Landen e Instituto Camargo Corrêa com R\$ 40 milhões: R\$ 24,3 milhões (60,8%) por meio de leis de incentivo à cultura estadual (LIC-RS) e federal (Rouanet) e R\$ 15,7 milhões (39,2%) de patrocínio direto.

papel e com a criação de políticas culturais que oferecem ao setor privado condições de gerir projetos e iniciativas a partir de leis de incentivo e isenções de tributos. Sendo a arte uma modalidade constituidora de valores, passou a ser também uma moeda de negociação de uma nova economia, uma economia de bens simbólicos. O palco de tais mudanças é a esfera pública da arte, cujo surgimento se deu com a ascensão de uma classe burguesa e o rompimento dos artistas com o sistema acadêmico e vem passando por transformações ao longo do que se convencionou entender por modernidade e contemporaneidade em arte.

Este capítulo busca situar e discutir transformações no contexto da globalização cultural e do capitalismo tardio, de forma a estimular um ambiente crítico de reflexão a respeito da experiência dos grandes museus na pós-modernidade¹⁸, conforme será discutido no segundo capítulo. O intervalo considerado compreende o processo de institucionalização da Fundação Iberê Camargo (FIC) ocorrido a partir de 1995, até a inauguração do museu em 2008. Na primeira parte, o conceito de pós-modernidade será tomado como tentativa de estabelecer uma teoria válida para a situação contemporânea. A seguir, será apresentada e discutida a institucionalização da FIC a partir das estratégias de viabilização do museu/sede da instituição.

1.1 Globalização cultural e capitalismo tardio: a pós-modernidade como uma abordagem

No horizonte teórico a respeito das articulações entre cultura e sociedade, é útil, como passo inicial, uma digressão teórica para situar a origem do contexto do capitalismo tardio ou avançado em que se dá a institucionalização de Iberê Camargo por meio da Fundação, problematizando transformações dos campos da economia e da arte à luz dos debates acerca das teorias da pós-modernidade. De certa forma, a problematização dos impasses e das tensões entre o que se entende por modernidade e pós-modernidade pode colaborar para a compreensão das adversidades do momento atual. A contemporaneidade tem assistido a uma série de mudanças de ordem social, política e tecnológica que levam a rever antigas premissas e a refletir sob novos modelos de suas investigações, considerando a

¹⁸ Pós-modernidade como conceito de teoria sobre o mundo contemporâneo, conforme trataremos mais adiante.

diversidade do mundo contemporâneo em seus aspectos e suas dinâmicas de consumo e comunicação, bem como suas implicações nas práticas culturais e, especialmente, na criação e circulação de imagens. As alterações verificadas nesse cenário também atingem o mundo das artes, diante da permanência de antigas imagens e da profusão de outras novas, ambas circulando em um sistema cada vez mais complexo tanto pela quantidade de conteúdo quanto pela atuação de novos agentes e intermediários. A obra de arte, que no cânone moderno era definida pelo seu valor intrínseco, próprio e único, também significa de acordo com a pluralidade do contexto do qual emana e se transmite. Nesse ambiente, os museus, as exposições, os curadores, os críticos, o jornalismo, a indústria cultural, as redes virtuais e outros meios materiais e simbólicos passam a organizar de forma bastante atuante a dinâmica de mediação entre a arte e o público.¹⁹

Muito já se falou que o pós-moderno se desenvolveu como uma espécie de modismo teórico entre acadêmicos e que teria ganhado corpo nos anos 1970, a partir de uma série de transformações nas esferas social, econômica, política e cultural. Tratando-se de uma construção teórica, a pós-modernidade, de fato, existiria? A pergunta se relaciona ao momento em que se constata que a pós-modernidade é verdadeira na medida em que ela fatalmente nos cerca. Entre os apocalípticos e os integrados ao discurso pós-moderno²⁰, é possível elaborar, a partir de distinções de pensamentos, uma compreensão razoável a respeito da pós-modernidade e que demonstre validade enquanto conceito teórico para a situação contemporânea.

O processo de globalização com origens no século XIX é um fato que leva ao questionamento das presumíveis características da modernidade. As mudanças mais visíveis, que podem ser discutidas sob os aspectos econômicos e culturais, já foram estudadas por diferentes autores. Nesse sentido, Krishan Kumar elaborou um estudo das teorias sobre o mundo contemporâneo, traçando um percurso das transformações culturais da sociedade “pós-moderna” a partir das ideias de “sociedade da informação”, “pós-fordismo” e “pós-modernidade”.²¹ Por “sociedade da informação”, entende-se a revolução tecnológica da informação e o que ela acarreta nas noções de comunicação instantânea e de compressão

¹⁹ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

²⁰ A expressão faz para uso de uma referência à terminologia usada por Umberto Eco a respeito da indústria cultural em seu clássico livro. Cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

²¹ Cf. KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna – novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

do espaço e do tempo. Com a comunicação eletrônica e a Internet, a informação mostra seu caráter global, criando espaços de fluxos que ligam as pessoas e os lugares mais distantes. O surgimento de uma rede global transforma o processo de experiências e identidades, já que substitui o antigo espaço dos lugares onde elas anteriormente se realizavam. Tal rede global também teria o poder de superar a ideia de estado-nação, uma conquista da modernidade, causando transformações nos mercados, nas culturas e nas políticas. Entender que o capitalismo está sendo transformado pelo informacionismo incorre em constatar a impossibilidade de conter as atividades econômicas dentro das fronteiras dos países. Boa parte das teorias da “sociedade da informação” também traz aspectos das teorias “pós-fordista”, pois ambas consideram as transformações que se deram no trabalho e no consumo, como a individualização das atividades e a customização dos produtos. Segundo Manuel Castells, a respeito do “informalismo global”, ainda se deve falar em produção e trabalhador flexíveis, bem como em descentralização administrativa, fragmentação, individualização e achatamento de hierarquias.²² Entretanto, a teorização da “sociedade de informação” também dá espaço para o surgimento de uma ideologia positiva que pode ser usada para fins de legitimação do sistema. Nessa linha, seus defensores costumam propalar o potencial revolucionário e utópico da emancipação diante das novas tecnologias de informação e comunicação. Para esse grupo, a globalização é a marca da era contemporânea, algo que acarreta, mais do que nunca, “o alargamento, aprofundamento e aceleração da interconectividade mundial em todos os aspectos da vida social”.²³

A globalização, por outro lado, também pode ser situada pelas teorias do “pós-fordismo”, com a análise das mudanças na organização do trabalho e da produção. Depois de apresentar um modo de desenvolvimento responsável pela aceleração do crescimento industrial e comercial, o modelo taylorista-fordista passa a ser revisto – e sofisticado pelas novas características do mercado internacional. A economia internacional assiste ao surgimento de empresas multinacionais, à aceleração da integração global dos mercados financeiros, ao surgimento de novas potências econômicas e à difusão de uma cultura global. Dessa forma, as teorias do “pós-fordismo” passam por uma “especialização flexível”, que combina a capacidade da nova tecnologia com a ideia de mudança na lógica do mercado

²² Cf. CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999; e CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

²³ KUMAR, 2006, p. 26.

na sociedade industrial. A produção de massa, conforme herdada da modernidade, é então gradativamente substituída pela diversificação de produtos a partir da especialização e das formas flexíveis de organização do trabalho.

Ao mesmo tempo em que compartilham aspectos, as teorias da “sociedade da informação” e do “pós-fordismo”, por outro lado, também apresentam diferenças. Mas, inegavelmente, suas abordagens dão conta, ainda que parcialmente, de aspectos verificados na situação contemporânea.

Se a teoria da sociedade de informação enfatiza as forças de produção, a pós-fordista dá mais destaque às relações de produção. A tecnologia perde seu caráter neutro ou inerentemente progressista e é posta em uma matriz de relações sociais, que lhe determinam o uso e aplicação. Este fato, é preciso frisar, não acarreta necessariamente uma visão sombria dos desenvolvimentos atuais. Os pós-fordistas tendem a ser radicais de esquerda de várias correntes, situação esta que pode levá-los a considerar o novo estado de coisas tanto com otimismo quanto com apreensão.²⁴

As teorias da “sociedade da informação” e do “pós-fordismo” indicam que a modernidade precisa ser vista como um projeto mais diversificado e variado nos aspectos social e histórico. Tal constatação leva à abordagem da “pós-modernidade”, que pode ser entendida, ao lado da “sociedade da informação” e do “pós-fordismo”, como um terceiro grupo de teorias que indagam a contemporaneidade, com a vantagem de ser mais amplo e extenso que os outros dois grupos. Se há um traço que marca a pós-modernidade, é o fato de não aceitar a versão “oficial” repassada pela modernidade. Sob a gênese da desconfiança, as teorias pós-modernas já demonstraram inicialmente suas finalidades, com a disposição de descortinar as noções perpetuadas de progresso fundado na fé da razão, do absoluto e do universal. Para Kumar, são pontos de concordância a respeito da pós-modernidade algumas características gerais, como “ceticismo em relação ao método científico, o fim das grandes narrativas, a importância do conhecimento local, o relativismo e o construtivismo social, o questionamento das narrativas tradicionais (...) e uma mistura de histórias”.²⁵

Passada a temporada dos inflamados debates acerca do pós-moderno, situados entre os anos 1970 e 1990, visualizam-se alguns fatos concretos, como o renovado interesse teórico oferecido pela pós-modernidade em se voltar à própria modernidade. Autores como

²⁴ Id., ib., p. 76.

²⁵ Id. lb., p. 42-43.

Fredric Jameson e Zygmunt Bauman começaram seus trabalhos tratando da pós-modernidade e, no decorrer de suas reflexões, passaram gradativamente a manifestar certo olhar à modernidade. Tal percurso é, por sua vez, atrelado a um fato: a constatação de que o triunfo da globalização revelava, como nunca, o impacto do sistema capitalista. Posicionando-se de acordo com esse pensamento, esta pesquisa assume o ponto de vista de que a pós-modernidade também se estabelece como um posto de observação privilegiado para se entender a modernidade e seus desdobramentos, mostrando o quanto ela ainda não se deixou compreender por inteira. Empréstado a fala de Kumar:

A pós-modernidade se torna, de modo ainda mais claro que antes, uma forma de reflexão sobre a modernidade, uma modernidade consciente de si mesma e, nesse processo, revelando princípios que não eram óbvios durante a verdadeira passagem para a modernidade. Ao mesmo tempo, a modernidade muda de aparência quando vista da perspectiva da pós-modernidade. (...) A modernidade continha e contém correntes de pensamento e de práticas que podem ser descobertas e recombinações de uma série de maneiras. Ela pode mostrar uma heterogeneidade que se choca com o pressuposto comum da homogeneidade.²⁶

O termo pós-moderno pressupõe como significado inicial e fundamental o fato de a modernidade ter acabado. Em detalhe, isso pode significar duas coisas, marcadamente positivas ou negativas: que se ultrapassou a modernidade ou que se chegou ao fim dela. O sentido do primeiro pensamento, de uma nova era, a qual pode parecer surgir com o uso corrente do termo “pós”, desdobra-se em, pelo menos, dois significados. Constitui-se unicamente como um movimento rumo a um novo estado das coisas, mas que pode ser compreendido como sequência, ou, por outro lado, o que vem depois. É em torno dessa polarização que se dão os debates dos defensores de um novo momento. Já nas reflexões dos que consideram a pós-modernidade como o fim da modernidade, o sentimento, muitas vezes, é de melancólica despedida. E essa orientação tem origem justamente na história da modernidade, cuja compreensão de significado é necessária antes do exame do que se pode entender e pensar sobre pós-modernidade.

Qualquer noção sobre pós-modernidade necessariamente se refere a alguma ideia de modernidade. Portanto, não é possível tratar de uma sem considerar ambas. Pensadores como Jameson mostram que a pós-modernidade inclui em sua essência a possibilidade de estudar a sociedade tradicional, reunindo, novamente, as esferas que a modernidade havia

²⁶ Id., ib., p. 43.

separado e autonomizado – política, econômica e social.²⁷ O que também se concorda a respeito da pós-modernidade é que, diante da globalização, como diz David Harvey, a pluralidade e a diversidade criam um fluxo aleatório capaz de dissolver fronteiras de uma então totalidade, apresentando-se como uma condição moderna de fragmentação.²⁸ Os teóricos que permaneceram em destaque após as guerras intelectuais sobre a pós-modernidade estabeleceram um fundamental aspecto: que as teorias da pós-modernidade devem ser analisadas de dentro, em seus próprios termos pós-modernistas.

Situar de forma breve e sintética os encaminhamentos das discussões sobre a pós-modernidade pode ajudar a compor um painel relacionável com as condições da economia de mercado verificada, entre os séculos XIX e XX, com o neoliberalismo, o capitalismo avançado, a mercantilização do capital cultural e a sociedade de consumo. O surgimento do pós-moderno foi verificado em condições periféricas, tanto pela sua localização geográfica quanto pelo tema de interesse. O termo pós-modernismo para designar movimento estético surgiu pela primeira vez na América hispânica, na década de 1930, pelo menos uma geração antes de se manifestar na Inglaterra e nos Estados Unidos. Em uma antologia lançada na Espanha, com poetas da língua espanhola, reunindo Llorca, Vallejo, Borges e Neruda, seu organizador, Federico de Onís, usou o termo “postmodernismo” para descrever uma onda conservadora dentro do próprio modernismo.²⁹ Foi necessário, pelo menos, mais 20 anos para o termo aparecer no mundo anglófono, desta vez não como categoria estética, mas como categoria de época.

É a partir dos anos 1970 que a noção de pós-moderno ganha difusão mais ampla. Inicialmente, manifestando-se ainda no campo da literatura, destacam-se os trabalhos de Ihab Hassan. Partindo das obras de Kafka e Beckett, ele logo lança sua teoria para as outras artes, o que levou à pergunta se a pós-modernidade era somente uma tendência artística ou um fenômeno social. A teoria pós-moderna ganhou um canal de amplificação ao se manifestar no cenário da arquitetura. Seu principal porta-voz foi Charles Jencks, que, em 1977, lançou o livro *Linguagem da arquitetura pós-moderna*. Ao adotar o pós-modernismo, ele defendia o ecletismo como um estilo de codificação dupla, resultando em projetos

²⁷ Cf. JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda., 2006.

²⁸ Cf. HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

²⁹ Cf. ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

híbridos, que mesclavam modernidade e passado, bom gosto e sensibilidade popular. Da mistura do novo com o velho, da elevada e da baixa cultura, o pós-modernismo se erigia como movimento assegurado de um futuro.

A noção de pós-modernidade só ganhou sua primeira obra filosófica em 1979, em Paris, com a publicação de *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard.³⁰ Para o pensador, o surgimento de uma sociedade pós-industrial permitia a chegada da pós-modernidade. Em lugar das forças econômicas reguladas pelos estados nacionais, o conhecimento ocupava um novo lugar de destaque, pois todo o vínculo social estava envolvido em um jogo de comunicações linguísticas marcado pela multiplicidade. Assim como outros teóricos que partiram da pós-modernidade como espaço privilegiado de olhar retrospectivo, Lyotard anotou que duas grandes narrativas justificaram a modernidade – e ambas são comparáveis às duas das noções clássicas do conceito de cultura. Uma delas, de origem francesa, vinha do Iluminismo e da Revolução Francesa, colocando a humanidade como agente de sua própria libertação pelo conhecimento. A outra descendia do idealismo alemão, que via no espírito a progressiva revelação da verdade. A condição pós-moderna, para Lyotard, definir-se-ia pela perda da credibilidade dessas metanarrativas, que, por sua vez, foram desconstruídas pela evolução das próprias ciências. Ou seja, em um movimento típico da modernidade, e daí um dos paradoxos pós-modernos. A obra de Lyotard teve o mérito de ser a primeira a tratar da pós-modernidade como uma mudança da condição humana, mas sua visão estritamente científica teria colocado de fora questões como a arte e a política. Outros questionamentos sobre o vácuo deixado por sua teoria se referem ao fato de que, ao decretar o desaparecimento das grandes narrativas (e Lyotard ainda inclui a redenção cristã, o progresso iluminista, o espírito hegeliano, a unidade romântica, o racismo nazista e o equilíbrio keynesiano), o autor não percebeu que o mundo ficava sob o domínio de uma única e vitoriosa narrativa: o mercado global. Diante de sua reputação marxista, especulou-se que Lyotard acreditava que o socialismo poderia se transformar nessa narrativa única. Seu silêncio pode ter derivado do amplo conhecimento do marxismo, que, na prática, é uma teoria sobre o desenvolvimento do capitalismo à espera de sua eclosão para o estabelecimento do resultado socialista. Acontece que o capitalismo contemporâneo se demonstra mais flexível e reinventável do que se acreditava, como o mundo vem

³⁰ Cf. LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.

testemunhando especialmente desde o fim do regime comunista russo e da consolidação da economia de mercado como modelo vigente.

Em 1980, um ano depois da obra de Lyotard, o debate sobre a pós-modernidade ganhou uma importante voz de oposição com Jürgen Habermas. *Modernidade – um projeto incompleto*³¹ é, da mesma forma que *A condição pós-moderna*, uma obra que traz em seu título o próprio objetivo. Embora possa ter sugerido uma resposta a Lyotard, esse não foi o foco de Habermas, cuja motivação partiu da Bienal de Veneza de 1980. Se Lyotard havia esquivado a questão da estética em sua abordagem sobre a condição pós-moderna, Habermas resolveu enfrentá-la, reconhecendo que o modernismo estético havia estagnado, o que não significaria sua adesão à pós-modernidade. Diante da crença de um projeto de modernidade advindo do iluminismo e ainda não cumprindo, Habermas acusou os porta-vozes da pós-modernidade de conservadores, especialmente por irem contra a fé na razão. Ele acreditava que era cedo para renunciar ao projeto da modernidade e decretar seu fim, pois a modernidade encerraria um potencial ainda a ser realizado. Mas Habermas reconheceu que a racionalidade centrada no sujeito, conforme herdada de Kant, precisava ser revista. Em vez de privilegiar o ego solitário, que procura entender o mundo na totalidade em seu ponto de vista individual, era preciso estabelecer uma oposição, a partir do conceito que denominou de “razão comunicativa”.³² Habermas esperava que o projeto da modernidade ainda fosse realizado. Para isso, defendia que a autonomia conquistada por diversos campos não podia ser anulada, pois sua regressão traria um preço negativo. Ainda seria necessária a reapropriação da linguagem pela experiência comum das culturas especializadas produzidas por cada esfera, mas o próprio teórico reconheceu a dificuldade de liberar o potencial da modernidade diante das poderosas estruturas tecnológicas e burocráticas da racionalidade capitalista. Teóricos que se voltam a Habermas, como Kumar, consideram que o principal problema dessa abordagem é que a “razão centrada no sujeito”, herdada de Kant e do Iluminismo, não se mostrou à altura da tarefa.

Não foi capaz de fornecer um novo princípio que possibilitasse uma reaproximação, mas, ao mesmo tempo, reconhecesse as diferenças entre as três esferas da ciência (verdade), moralidade (bem) e arte (beleza), identificadas por Kant como as sucessoras modernas da religião unificada. Desse fracasso, nasceu o espectro da

³¹ Cf. HABERMAS, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”. In: *El debate modernidad e posmodernidad*. Org. Nicolas Casullo. Buenos Aires, Argentina: El cielo por asalto, 1993.

³² Cf. HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

pós-modernidade, que Habermas tentou exorcizar com o conceito de “razão comunicativa”.³³

Assim como outros críticos de Habermas, teóricos como Anderson apontaram algumas incompletudes no projeto de modernidade inacabada, como a impossibilidade de unir dois princípios contraditórios: como fazer uma síntese da especialização e da popularização? O dualismo entre os sistemas de coordenação da sociedade e a intersubjetividade do cotidiano não permitiriam alguma forma de soberania popular, revelando uma impossível reconciliação de domínios desiguais. Habermas considera o espaço público o local onde essa fusão pode acontecer, mas reconhece que anteriormente já foi traçado o seu declínio.³⁴

Entre os teóricos que também concordam que a pós-modernidade não constitui necessariamente um novo estágio histórico, como é o caso de Andreas Huyssen³⁵ e dos já citados Bauman³⁶ e Jameson, há a defesa de uma espécie de culminação da modernidade que oferece uma posição privilegiada para se avaliar o desempenho da própria modernidade e, se possível, o potencial que ela ainda guarda. Para esses pensadores, o pós-modernismo é encarado como questionamento e libertação da modernidade. Sob esse ponto de vista, a modernidade alcança o estágio autoconsciente, pois torna conscientes seus princípios e práticas. Mesmo que Bauman não considere que a pós-modernidade seja uma nova era, aceita a constatação de que há uma nova situação, que oferece, pela primeira vez, a possibilidade de examinar de forma retrospectiva a modernidade. Assim, passa a pensar sobre uma nova sociedade após a modernidade - ou sobre a modernidade possível após o fim da modernidade. Dito de outra maneira, a pós-modernidade como uma modernidade lembrada. É como se Bauman afirmasse que hoje estamos mais conscientes dos limites da modernidade. A condição pós-moderna é uma espécie de modernidade emancipada de falsa consciência. Assim, é possível compreender que os intelectuais, por exemplo, não têm como papel estabelecer regras e padrões absolutos para a sociedade, de acordo com alguma ideia sobre princípios universais de verdade e razão. O grande projeto baseado nas narrativas canônicas precisa ser deixado de lado, para que valorizem costumes e culturas de forma que

³³ KUMAR, 2005, p. 218.

³⁴ ANDERSON, 1999, p. 46-47.

³⁵ Cf. HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

³⁶ Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2001.

comunidades se entendam e se representem reciprocamente. De forma muito articulada, Bauman acaba encontrando a liberação do potencial oculto da modernidade, como desejava Habermas, porém com outra visão. Devolvendo-se ao indivíduo a plenitude da opção moral e da responsabilidade, o pensador acredita demonstrar o quanto indivíduo e sociedade são muito menos determinados do que previa a teoria social clássica da modernidade, permitindo-lhes terem relativa liberdade para moldar seus caminhos. Assim, revelar-se-ia a essência do espírito moderno que a própria modernidade se encarregou de reprimir com suas exigências de racionalidade e autonomia. Com isso, Bauman declara que a vitória da cultura moderna constitui o estado de espírito pós-moderno.

Boa parte da sondagem inicial sobre a pós-modernidade foi realizada de modo setorial. Na literatura, sugeriram nomes como Hassan, que, como já referido, estendeu seu olhar para outras artes, mas se resumiu ao campo da estética. Jencks se dedicou à arquitetura, sendo um dos pioneiros na divulgação do termo, seja na visualidade de seus projetos, seja em seus escritos. Lyotard reconheceu uma nova condição humana, mas restringiu sua reflexão à ciência. O contra-ataque de Habermas foi filosófico. Bauman e Jameson, por sua vez, operaram uma expansão do alcance do pós-moderno. No caso de Jameson, suas teorias deram conta do universo das artes como um todo e de boa parte de seus discursos, o que o levou a ser considerado autor de uma visão cujo resultado “é um painel da época incomparavelmente mais rico e abrangente do que qualquer outro registro dessa cultura”.³⁷ Uma conferência em 1982 marcou a estréia de Jameson na seara da pós-modernidade, dando sequência a uma reconhecida trajetória como crítico literário. Com pensamento de origem marxista, o teórico ficara conhecido na década anterior, pela obra *Estética e política* (1976), que coloca em debate Lukács, Brecht, Bloch, Benjamin e Adorno. Ao apontar debilidades e superações no pensamento de cada um, Jameson reconheceu que a modernidade estava sofrendo uma espécie de degenerescência interna, resultando em convenções padronizadas de consumo cultural, o que encarava como pós-modernidade. A atenção para a literatura foi estendida a outros campos a partir dos anos 1980, justamente com o citado livro de Lyotard. Na tradução para o inglês em 1982, Jameson foi convidado a escrever uma introdução. No momento em que a arquitetura protagonizava o conflito teórico da vez, o pensador se viu lançado aos debates entre modernos e pós-modernos. Em

³⁷ ANDERSON, 1999, p. 69.

seu texto, parecia reconhecer que Lyotard se concentrava nas ciências, mas não avançava nas artes e na política. Ele se voltou a esses tópicos em 1984, quando lançou *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*³⁸, considerado um dos livros mais impactantes e articulados a respeito da pós-modernidade. Sua abordagem parte de pelo menos cinco aspectos:

- No primeiro, a pós-modernidade é uma manifestação cultural de um novo estágio do modo de produção capitalista. Aqui o mercado global, as revoluções tecnológicas de consumo, informação, comunicação e as novas relações de trabalho e classe transformam a cultura em uma espécie de segunda natureza;

- No segundo aspecto, Jameson aborda as novas identidades e as alterações do sujeito a partir das novas formas de sensibilidade e subjetividade;

- A produção artística e cultural é o terceiro aspecto, com a explosão das artes pós-modernas como o cinema, a televisão e a moda e suas rupturas com divisões e a origem das conseqüentes hibridizações;

- A globalização, como base social e padrão geopolítico sobre a qual se assenta o capitalismo tardio, é o quarto aspecto para Jameson;

- Por fim, uma fundamental colocação. Jameson mostrou que qualquer contribuição significativa para o debate pós-moderno parecia ter sido acompanhada de alguma forma de avaliação, seja negativa ou positiva. Havia os que lamentassem o fim de algo, e também os que celebrassem o começo de outra coisa. Jameson, como dissemos, era coerente com sua orientação marxista, sendo colocado ao lado dos críticos negativos. Tanto que, em linhas gerais, reconheceu a pós-modernidade como estágio do capitalismo. Entretanto, ele surpreendeu ao trazer aquela que é considerada a sua contribuição mais original. Jameson atacou o que ele considerou ser uma tentação do moralismo. Para ele, a lógica do mercado do espetáculo se apropriava do pós-moderno para seus fins, mas essa constatação não era suficiente para sua condenação. Jameson então chamou a atenção para a necessidade de desmoralizar juízos para a teorização do pós-moderno, uma atitude que sinalizou que a questão era finalmente encaminhada para uma abordagem bastante coerente.

³⁸ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

A julgar pelos debates subseqüentes, a compreensão oferecida por Jameson sobre a pós-modernidade parece determinante e influente. São fundamentais também David Harvey, que se voltou à economia em *Condição pós-moderna* (1990), e Terry Eagleton, que trata do impacto ideológico com *As ilusões do pós-modernismo* (1996). Nessa linha, é possível estabelecer indicadores de mudanças relevantes que substituem alguns dos principais determinantes da modernidade – algo que já consta na obra de Jameson. Assim, vista como campo cultural, a pós-modernidade é guiada por três novas coordenadas: (1) o destino da ordem dominante diante do fim das narrativas e do triunfo do capitalismo tardio e da globalização; (2) a evolução da tecnologia em todos os âmbitos e (3) as mudanças políticas pelo mundo. Se a modernidade foi marcada pela contradição, a pós-modernidade chega ao fim, como observa Jameson, com a eliminação do contrário, como parecem sugerir as três novas coordenadas.³⁹

Na sequência de seu percurso teórico, Jameson seguirá tratando com o mesmo ímpeto a pós-modernidade. Ele reconhece o retorno de temas como reintegração da ética, retorno do sujeito, reabilitação da ciência política, debates sobre a modernidade e redescoberta da estética. Diante da confluência de cultura e economia na pós-modernidade, seria necessária uma postura crítica guiada por três diferenciações que devem ser atentadas e praticadas: (1) o gosto e a opinião; (2) análise histórica e (3) dinâmica da vida social cotidiana. A pós-modernidade também pode ser vista como uma vontade de poder, marcada por uma possibilidade de formular novas teorias e conceitos que abram espaços e dinâmicas na linguagem. Para Kumar, esses novos espaços poderiam preencher as expectativas da cultura crítica da pós-modernidade⁴⁰.

A pós-modernidade pode se configurar como uma possível compreensão analítica do estágio da globalização atual e de sua manifestação cultural. O triunfo do capitalismo tardio como lógica da pós-modernidade oferece uma nova visão sobre a estética, que passa pelo fato de encará-la não mais em seu potencial revolucionário, mas a partir da constatação de que foi absorvida pelo mercado global. Ao desenvolver sua abordagem do pós-moderno como uma apropriação da cultura pelo mercado ao longo do século XX, Jameson apontou um caminho para um posicionamento crítico sobre a lógica cultural do capitalismo tardio.

³⁹ Id., ib., p. 100-109.

⁴⁰ KUMAR, 2005, p. 220.

1.2 Cultura e consumo: a institucionalização da Fundação Iberê Camargo

O percurso anterior teve o objetivo inicial de situar a pós-modernidade como um conjunto de teorias válidas para o mundo contemporâneo, a partir da abordagem da cultura e da economia em uma lógica que oferece um quadro de explicações sobre o capitalismo tardio ou avançado em tempos de globalização. Também se tentou esboçar um horizonte teórico que dê conta do gradual movimento de associação entre o público e o privado iniciado com maior força a partir do neoliberalismo difundido nos anos 1980.

A pós-modernidade leva a considerar a necessidade de os estudos *sobre* artes visuais⁴¹ recorrerem à história e à sociologia para abordagens integradas ao meio social, superando enfoques idealistas que normalmente tratam a arte como produto da genialidade individual venerada pelo público e se voltam a elementos formais e classificações estilísticas sem maiores contextualizações. Esta pesquisa se interessa por uma sociologia da arte voltada à inserção social da produção artística, conforme apresentado na introdução do texto, observando a dinâmica de mediação da arte no meio social, este configurado pela situação contemporânea dada no capítulo anterior. Para isso, acreditamos ser necessário não partir da perspectiva que valoriza o caráter individual das produções de Iberê Camargo, mas considerar aspectos que regem o sistema de apresentação e consumo da arte por meio das exposições curatoriais no museu da Fundação. Afinal, como diz Anne Cauquelin, é preciso reconhecer que há um sistema da arte responsável por constituir valores e dar sentido a ele mesmo – um sentido dado em seu estado contemporâneo:

Não que esse sistema seja pura e simplesmente econômico, baseado na tradicional lei de oferta e da procura, não que as determinações do mercado tenham um efeito direto sobre a obra, que seria seu reflexo, pois o mecanismo compreende da mesma forma o lugar e o papel dos diversos agentes ativos no sistema: o produtor, o comprador – colecionador ou aficionado – passando pelos críticos, publicitários, curadores, conservadores, as instituições, os museus.⁴²

⁴¹ Adotamos aqui o entendimento de pesquisa *sobre* arte como a reflexão voltada à obra e/ou artista, no campo da teoria, história e crítica da arte. Por outro lado, entendemos a pesquisa *em* arte a que parte da criação poética como objeto de reflexão. Cf. CATTANI, Icleia Borsa. “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa”. In BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes visuais*. Porto Alegre: Edufrgs, 2002, p. 38.

⁴² CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005, p.15.

Tal conceito de sistema pode ser aproximado da proposta de sociologia da mediação, conforme Nathalie Heinich⁴³ e apresentada inicialmente no referencial teórico da introdução. A institucionalização de Iberê Camargo ocorre dentro de um sistema cujo estado contemporâneo envolve o processo de mercantilização dos objetos e eventos artísticos. Nesse sentido, podemos lembrar um comentário de Maria Amélia Bulhões que considera a capitalização da arte como um fato também decorrente da sociedade de consumo.

A absorção das artes plásticas dentro da sociedade de consumo e sua sujeição às leis de oferta e demanda conduzem de certa forma a uma segunda tendência que é a complexidade crescente dos mecanismos de legitimação destas práticas e dos seus produtores – os artistas. Todo um marketing de comercialização tem sido realizado por galerias e marchands, nacionais e internacionais, a fim de que o mercado consiga articular harmoniosamente quadros e esculturas com happenings e body art. Absorvidas pelas relações capitalistas, as artes plásticas tornam-se progressivamente mercadorias de luxo em um circuito muito particular.⁴⁴

Com o avanço da globalização, a sociedade é reformulada em um modelo de consumo, constituindo-se em um complexo conjunto de processos socioculturais em que os desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados. Assim, o consumo se torna uma questão cultural, simbólica, definidora de práticas sociais, modos de ser, diferenças e semelhanças. Canclini, que considera o consumo um modo de pensamento sobre a contemporaneidade, desenvolve uma *teoria sociocultural* de forma a estabelecer uma conceitualização global do consumo em que possam ser incluídos os processos de comunicação e recepção de bens simbólicos. Portanto, segundo o autor:

(...) o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Esta caracterização ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos algo são mais do que simples exercícios de gosto caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas, ou atitudes individuais, tal como costumam ser explorados pelas pesquisas de mercado.⁴⁵

Na perspectiva desta definição, o consumo é compreendido, sobretudo, pela sua racionalidade econômica. Sendo a sociedade contemporânea marcada por uma intensa relação entre cultura e consumo, deve-se entender o consumo como algo ativo e constante, que desempenha papel central como estruturador de valores que constroem identidades,

⁴³ Cf. HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

⁴⁴ BULHÕES, Maria Amélia. "Considerações sobre o sistema das artes plásticas". *Porto Arte*, n° 7. Porto Alegre: UFRGS, 1990, p. 27.

⁴⁵ CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. UFRJ: Rio de Janeiro, 1996, p. 53.

regulam relações sociais e definem mapas culturais.⁴⁶ Manuel Castells argumenta que o consumo é o lugar onde os conflitos entre classes, originados pela desigual participação na estrutura produtiva, ganham continuidade através da distribuição e da apropriação de bens. Assim, consumir é participar de um cenário de disputas pelo o que a sociedade produz e pelos modos de uso do mesmo.⁴⁷ Pierre Bourdieu, por sua vez, acrescenta à questão mostrando que, nas sociedades contemporâneas, boa parte da racionalidade das relações sociais se constrói mais na disputa pela apropriação dos meios de distinção simbólica do que pela luta pelos meios de produção.⁴⁸

Viabilizado pela aproximação entre as esferas pública e privada, o projeto da Fundação Iberê Camargo originou-se pela força das relações estabelecidas entre personagens de destaque social e peso econômico. Um dado importante para compreender a motivação de uma instituição voltada a um artista em específico é o fato de sua origem estar ligada ao objetivo de dar sequência a um desejo que o próprio manifestou com maior intensidade quando estava sentido a proximidade da morte. Ainda em vida e ao longo de sua carreira, Iberê já havia dado diversas demonstrações de que almejava conquistar a posteridade. Cada obra, cada postura, cada gesto parecia ser voltado ao objetivo de deixar uma marca, eternizar um legado. A relação entre Iberê e a memória aparece de forma ampla em sua obra. Os carretéis que aparecem recorrentemente em seus trabalhos são elementos que remetem a sua infância doméstica, um signo da memória do qual Iberê parte para uma série de investigações formais, chegando a testar os limites da abstração.

As primeiras paisagens de sua carreira também já demonstram relações com o passado, especialmente com cidades do Interior do Rio Grande do Sul por onde o artista passou.⁴⁹ A própria opção pela pintura como meio principal de sua produção pode ser entendida como um interesse em nada tributário à efemeridade, por exemplo, de uma série de práticas artísticas contemporâneas que Iberê testemunhou especialmente a partir dos anos 1960. No mundo das artes, a pintura é uma modalidade amplamente valorizada pelo

⁴⁶ Cf. DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

⁴⁷ Cf. CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

⁴⁸ Cf. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

⁴⁹ Iberê Camargo nasceu em Restinga Seca (RS) e, entre 1928 e 1941, viveu em Santa Maria (RS), Jaguari (RS), Cacequi (RS) e Porto Alegre (RS), partindo então para o Rio de Janeiro (RJ), em 1942, e para a Europa, entre 1948 e 1950. Essa trajetória deu início a um percurso artístico que, progressivamente, eternizou-se como solitário, individual e silencioso a respeito dos contextos artísticos, uma espécie de mito tipicamente modernista.

mercado, e também de interesse por parte de coleções particulares e acervos institucionais. A relação que Iberê manteve com a memória também aparece em seus escritos, como em “Gaveta dos guardados”, livro de contempla boa parte de suas reflexões: “A memória é a gaveta dos guardados. Nós somos o que somos, não o que virtualmente seríamos capazes de ser”.⁵⁰

De um artista que usou a própria biografia como elemento de sua produção, trabalhando tão intensamente o conceito de memória, o movimento para a criação de uma fundação e de um museu parece estar em sintonia. A Fundação Iberê Camargo busca cumprir esse propósito ao preservar a memória e a trajetória individual do artista, disponibilizando vestígios materiais e simbólicos ao público.

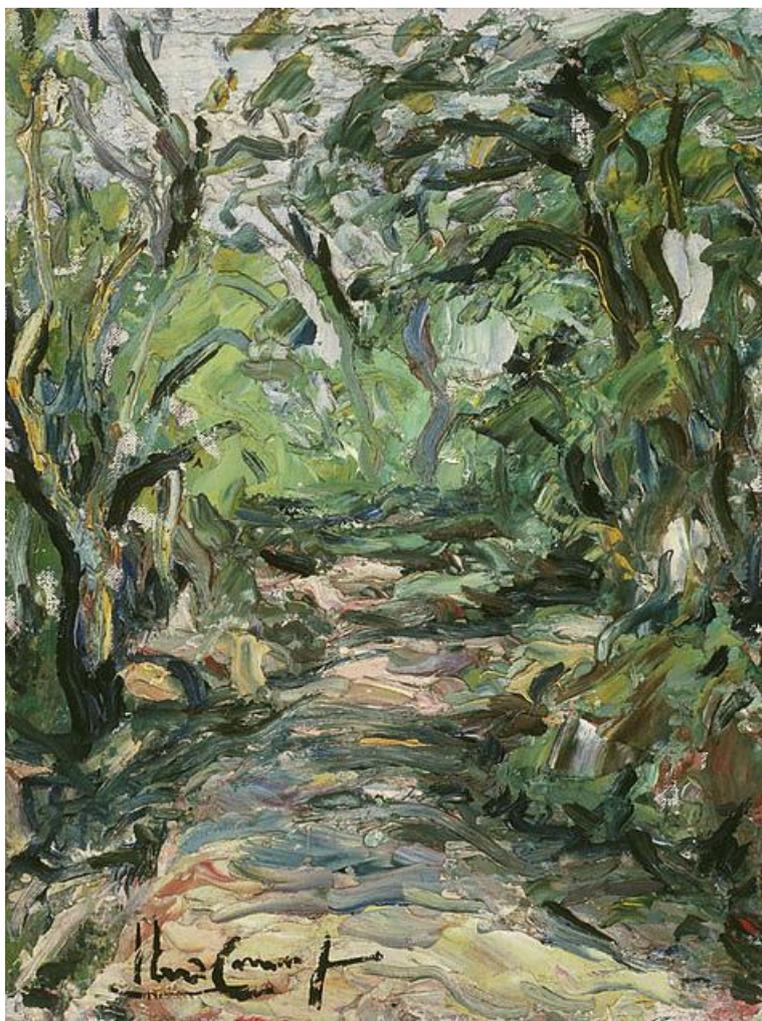


IMAGEM 1 – Iberê Camargo, “Dentro do mato”, 1941-1942, óleo sobre tela, 40 x 30 cm, coleção Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

⁵⁰ CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. Organização Augusto Massi. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 29.

Na entrevista realizada a propósito desta pesquisa, o empresário e colecionador Justo Werlang, que participou da constituição da instituição e da construção do museu, confirmou o desejo manifestado por Iberê

O Iberê tinha essa vontade de que sua obra fosse preservada, muito do que fez foi neste sentido, de que durasse, de garantir-lhe condições de ser melhor estudada, e mesmo de que se fizesse algo como uma Fundação. Ainda vivo, Iberê foi apresentado ao Jorge Gerdau Johannpeter pelo marchand Cézar Prestes. A partir desse encontro surge a oportunidade que veio a se materializar como Fundação Iberê Camargo. Jorge é um visionário, vibrante com tudo o que signifique mudança de patamar, de qualidade, de entendimento, tem um senso de cidadania e responsabilidade únicos, e vibrou com o que poderia significar uma fundação dedicada à obra de alguém tão inteiro como Iberê aqui no Rio Grande.⁵¹

Em uma carreira de prestígio e reconhecimento, desenvolvida ao longo de cinco décadas, boa parte da produção do artista foi comercializada ou adquirida por coleções e acervos públicos e privados. Mas uma considerável parcela, especialmente formada por desenhos, foi reunida pela viúva Maria Coussirat Camargo, como já comentado na introdução deste texto. Foi a partir desse acervo familiar que se originou a FIC. Ao longo desta pesquisa, os dados recolhidos confirmam que a constituição de tal acervo foi conduzida por Iberê e sua mulher. Depoimentos de quem conviveu com o artista em seus últimos anos de vida confirmam que, diante da ideia de proximidade da morte, houve um crescente desejo pessoal em deixar um legado para a eternidade, com tentativas de registrar o que fosse possível e reunir as obras que estavam disponíveis. Um testemunho pode ser dado por Eduardo Haesbaert. Assistente de Iberê e companheiro do artista desde o fim dos anos 1980 até sua morte em 1994, ele posteriormente atuou bem próximo a todo o processo de institucionalização da FIC, onde hoje dirige o Ateliê de Gravura.

Uma semana antes de morrer, Iberê viu um por um os trabalhos que tinha em casa. Doente, ele dizia: “Tomba, tomba, tomba”. Ele estava com câncer, mas estava escrevendo as memórias dele, dando entrevistas, se correspondendo e produzindo. Essa força dele é surpreendente. E fazia tudo correndo contra o tempo mesmo. Ele estava fazendo tudo ao mesmo tempo e percebendo o período curto de tempo. Ele tinha câncer no pulmão, deu metástase e foi para o cérebro. Fiquei até o final, vi o último suspiro com a dona Maria, a filha e alguns amigos, como o Décio Freitas. Então ele tinha essa preocupação de deixar a memória viva e permanente. Eles anotavam tudo o que vendiam e o que guardavam. Dona Maria é a companheira da vida toda, reuniu todo o material. Só nos caderninhos dela, ela tem praticamente todo o mapeamento da obra dele. Quando Iberê morreu, ela recolheu o que estava pelas galerias e juntou ao que já tinha. A sorte que ela teve foi conhecer o Gerdau, que prometeu que a ajudaria. Ele não era amigo antigo do Iberê, mas os dois foram

⁵¹ Da entrevista concedida em 26 de novembro de 2012.

apresentados. Acho que o Gerdau reconheceu que Iberê era um cara diferente e se sensibilizou. A criação da Fundação seguiu adiante com a Gerdau.⁵²

Além de indicar que, com a ideia proximidade da morte, Iberê aumentou sua preocupação em deixar registrada sua obra e sua vida para a posteridade⁵³, o depoimento de Haesbaert também deixa claro o quanto a dedicação da viúva Maria Coussirat Camargo foi fundamental para a reunião das obras ao longo da vida de Iberê. Foi a partir desses cadernos anotados à mão que se deu início ao rigoroso processo de catalogação e documentação do atual acervo da FIC. A fala de Haesbaert ainda é bastante preciosa no sentido de indicar quais forças foram determinantes para a criação da Fundação como uma instituição em funcionamento aos moldes de hoje. Imediatamente após a morte de Iberê, a consciência de que algo deveria ser feito para guardar a memória e a produção do artista – e assim concretizar seu desejo - tornou possível a reunião de uma série de esforços que foram determinantes para a origem da FIC. Em 1º de dezembro de 1995, pouco mais de um ano após o falecimento do artista, o jornal Zero Hora falava pela primeira vez na Fundação Iberê Camargo⁵⁴. O texto da notícia, publicada sem assinatura, informava a respeito de um coquetel no qual seria concretizado o lançamento da Fundação. Dizia o texto:

(...) a Fundação Iberê Camargo será formalizada em um coquetel no ateliê do pintor, no bairro Nonoai. É a oficialização de um projeto que a viúva de Iberê, Maria Coussirat Camargo, vem nutrindo há tempo. “Agora resolvi registrar a fundação, para levar o trabalho adiante”, diz Maria. Durante o coquetel, o conselho presidido pelo empresário Jorge Gerdau Johannpeter definirá os rumos da instituição. Enquanto não for escolhida uma sede definitiva, a fundação estará sediada no próprio ateliê. Segundo Maria, o governo do Estado já se manifestou em relação à oferta de dois terrenos onde poderia ser construído o prédio, mas nada foi anunciado oficialmente. (...) A Fundação Iberê Camargo deverá abrigar o acervo do pintor. São pinturas, desenhos e gravuras produzidas entre 1941 e 1994 e doados pela viúva. Vídeos, filmes, fotografias e recortes de jornais sobre Iberê também serão organizados e exibidos (...).⁵⁵

A busca por informações e dados a respeito do processo de criação da FIC levou esta pesquisa ao arquivo e ao acervo da instituição, que, desde o primeiro contato, colocou-

⁵² Do depoimento concedido em 12 de setembro de 2012.

⁵³ Nesse sentido, pode ser interessante um estudo em maior detalhe e profundidade sobre a produção literária e de memórias de Iberê entre os anos 1980 e 1990, com destaque para o livro de contos de ficção *No andar do tempo*, de 1988. Da mesma maneira, podem resultar em outro estudo os contatos que Iberê manteve, ao longo desse mesmo período, com uma série de críticos e pesquisadores que hoje têm papel reconhecido nos estudos sobre o artista, como Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Carlos Zílio, Paulo Venâncio Filho e Lisette Lagnado.

⁵⁴ A pesquisa inclui coleta no banco de dados do jornal, consultando edições do jornal entre 1994 e 2012.

⁵⁵ Iberê Camargo ganha fundação. Zero Hora, Porto Alegre, 1º de dezembro de 1995. Segundo Caderno, p. 5.

se à disposição para oferecer os recursos que fossem possíveis ser disponibilizados, incluindo aí o intermédio de contatos com alguns entrevistados. Um deles foi o atual superintendente cultural da instituição, Fábio Coutinho, que é jornalista, produtor e gestor cultural, cuja entrevista elucidou diversos pontos a respeito da operação e das estratégias institucionais. De sua entrevista, também ficou claro que a origem do projeto deve ser relacionada ao desejo inicial do artista e a uma série de articulações entre forças políticas e econômicas.

Iberê sempre um teve desejo muito grande de perpetuar sua obra, e a Fundação nasce desse desejo e com a concretização de Jorge Gerdau Johannpeter, dessa aproximação dos dois, dessa amizade, e mais o trabalho da Maria Camargo, a viúva de Iberê, que fez a doação de todo o acervo dela. Assim surge a Fundação Iberê Camargo, que é um presente para a cidade, porque, embora tenha objetivo central/principal a preservação, a divulgação e a conservação da obra de Iberê, atua em uma série de outros projetos, como artista convidado, a bolsa de estudos, o programa educativo, as exposições temporárias. Enfim, uma série de programas.⁵⁶

A criação da Fundação Iberê Camargo foi liderada por um dos principais empresários do país, Jorge Gerdau Johannpeter, líder empresarial de sucesso e projeção internacional. No cenário político, não foram poucas as vezes em que se comentou que o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, desde o primeiro mandato, gostaria de tê-lo como ministro. Gerdau conheceu Iberê quando o artista já estava doente, no momento em que ele e sua viúva já idealizavam um museu com o acervo reunido em vida. Como comentou Haesbaert em trecho do depoimento apresentado anteriormente, Gerdau não era um antigo amigo de Iberê. Ele foi levado a conhecer o artista na companhia de Cézár Prestes, que foi diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), que, por sua vez, teve interferência de um amigo comum, o desembargador Milton Martins Soares. O vínculo se criou de imediato já nesse primeiro encontro, em fins dos anos 1980, na casa do pintor, no bairro Nonoai.

O evento público de divulgação da Fundação Iberê Camargo, com o referido coquetel realizado em 1º de dezembro de 1995, se deu dois meses após a criação da instituição, em 3 de outubro, com “(...) o objetivo de preservar e divulgar sua obra. Além de aproximar o público deste que é um dos grandes nomes da arte brasileira no século XX,

⁵⁶ Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

procura incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea”⁵⁷. Os anos seguintes seriam marcados por uma série de ações e estratégias visando à construção de um museu em Porto Alegre. Enquanto forças políticas e econômicas se movimentavam nos bastidores, uma série de eventos e exposições foi realizada de forma a tornar visível o projeto e as ambições da iniciativa. Inicialmente, o antigo ateliê do artista no bairro Nonoai foi utilizado para pequenas mostras, oficinas e outras atividades. Com a estruturação do corpo institucional da FIC, começaram a ocorrer, ao longo dos anos seguintes, eventos estrategicamente planejados. Eduardo Haesbaert recorda esse momento embrionário na condição de testemunha e profissional atuante.

Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Carlos Zílio e Mônica Zielinsky, que eram chegados ao Iberê e estavam escrevendo sobre ele, participaram do primeiro grupo na articulação da Fundação. Era um grupo de pensadores junto com o grupo Gerdau. O ateliê dele foi adaptado como preparação. Houve alguns projetos, convites a artistas, exposições com o acervo, escolas agendadas... Foram feitos muitos seminários também, antecipando a mudança para o museu. Foi tudo muito bem trabalhado.⁵⁸



IMAGEM 2 - Iberê Camargo ganha Fundação. Zero Hora, Porto Alegre, 1º de dezembro de 1995. Segundo Caderno, p. 5

Os anos seguintes foram então marcados por ações e iniciativas com o objetivo de manter a divulgação a FIC e buscar a construção de um museu. Após as primeiras atividades

⁵⁷ Informações coletadas no site www.iberecamargo.org.br.

⁵⁸ Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

realizadas no ateliê de Iberê, a instituição começou a pensar e a agir de forma mais ampla. Em 23 de outubro de 1999 – portanto, quatro anos após a criação da Fundação -, o jornal Zero Hora dedicava reportagem de duas páginas a uma série de exposições e iniciativas envolvendo Iberê e sua inserção no cenário brasileiro. Coordenadas pela FIC, as ações que começaram a partir de Porto Alegre - e que, naquele ano, envolveram o reconhecimento institucional por parte da Bienal do Mercosul, mostra de arte contemporânea que apresentou obras de Iberê em seu núcleo histórico - estavam então buscando maior alcance, gerando assim novas possibilidades de visibilidade e, acima de tudo, colaborando para a construção da ideia de atualidade e permanência. Um trecho da reportagem assinada pelo jornalista Eduardo Veras⁵⁹ faz pensar a respeito das articulações e das estratégias institucionais investidas naquele momento:

A morte, dizia Iberê Camargo, é a única coisa efetivamente eterna: “Depois, pó e silêncio”. No entanto, passados cinco anos da sua morte, uma série de eventos vem contradizê-lo. Quatro exposições e um livro colocam Iberê novamente em evidência e reafirmam a permanência do seu legado. Mais ainda: pelo menos duas das mostras revelam pinturas, desenhos e esboços até então inéditos. É o caso das imagens reproduzidas nesta página, que estarão a partir de novembro na Bienal do Mercosul. A primeira exposição da leva foi inaugurada em agosto no antigo ateliê do pintor, no bairro Nonoai, em Porto Alegre. A curadora, Maria Amélia Bulhões, montou uma retrospectiva didática e acabou revelando uma série de pinturas nunca exibidas publicamente: os estudos que Iberê fizera nos anos 50, sob a influência de Picasso, André Lhote e Guignard, e que estavam esquecidos no seu apartamento carioca. Depois dessa, veio uma retrospectiva de gravuras no Centro Cultural Hélio Oiticica, em setembro, no Rio, e uma exposição que deve ficar até o fim do ano no Museu de Arte Moderna, também no Rio. Ao mesmo tempo, saiu o livro *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência*, que reproduz as cartas que os dois artistas trocaram entre 1953 e 1969. Nenhum desses eventos, porém, deve ter o mesmo impacto que a mostra de Iberê na Bienal. Sua obra deve se espalhar pela área mais nobre do MARGS: as pinacotecas do térreo, mais as Salas Negras e a Sala Berta Locatelli. A crítica de arte Lisette Lagnado, autora do livro *Conversações com Iberê Camargo*, será a curadora. Vai organizar a exposição em torno de um dos temas mais caros ao artista: os carretéis.⁶⁰

Operando como instituição promotora de atividades, a Fundação passou também a lançar programas, ainda sem uma sede. Em 1999, foi criado o Programa Escola, direcionado ao público jovem, com alunos a partir da quinta série do ensino fundamental de escolas da rede pública e privada, buscando promover a sensibilização para a arte através da obra de

⁵⁹ Na época, em 1999, Eduardo Veras era jornalista setorista de artes visuais no jornal Zero Hora. Nos anos seguintes, ele seguiria atuando no campo artístico na condição de mestre e depois doutor em Artes Visuais pelo IA-UFRGS, sendo convidado para curar exposição na FIC em 2011, como veremos no próximo capítulo.

⁶⁰ VERAS, Eduardo. Desenhos inéditos de Iberê Camargo. Zero Hora, Porto Alegre, 23 de outubro de 1999. Caderno Cultura, p. 4-5.

Iberê Camargo. O Programa de Seminários teve início em 1999 e era organizado anualmente. A instituição promoveu, através de eventos nacionais e internacionais, o debate sobre arte moderna e contemporânea e suas relações com a cultura, desenvolvendo temas variados. Em 2000, foi iniciado o projeto de Catalogação da obra do artista, coordenado pela pesquisadora e professora do PPGAV-IA-UFRGS Mônica Zielinsky. O acervo está sendo catalogado e tombado com ênfase na publicação dos catálogos *raisonné* de toda a produção do artista, incluindo gravuras, pinturas e desenhos. O primeiro volume, lançado em 2006, enfoca as gravuras.⁶¹ Em 2001, foi criada a Bolsa Iberê Camargo, que já surgiu como um dos prêmios nacionais de grande relevância na área, incentivando a produção e a discussão da arte contemporânea. Pelo programa, a Fundação envia anualmente dois jovens artistas brasileiros para residências em um centro de arte internacional. Outra iniciativa é o Ateliê de Gravura que foi do artista, permaneceu funcionando após sua morte e hoje está em operação na atual sede, sob coordenação de Eduardo Haesbaert, como já comentado. Hoje, a FIC ainda mantém um site como sua maior janela de divulgação no mundo virtual, com destaque para uma revista digital sobre arte, chamada Lugares.

Paralelamente às atividades que buscavam gerar visibilidade para a Fundação Iberê Camargo a partir de 1995, havia a busca pela construção de um museu que funcionaria como sede. Constituída então por cinco membros - Maria Coussirat Camargo (presidente de honra), Jorge Gerdau Johannpeter (presidente-executivo), Ronaldo Brito (diretor de patrimônio), Justo Werlang (tesoureiro) e Cristina Soliani (secretária-geral) -, a diretoria chegou a considerar que a nova sede fosse projetada por Oscar Niemeyer. Justo Werlang, empresário e colecionador, em conversa posterior com Jorge Gerdau Johannpeter, posicionou-se a favor da contratação de um arquiteto estrangeiro, o que já sinaliza um desejo de inserção internacional.

⁶¹ A FIC possuiu um projeto de mapeamento e catalogação de toda a obra de Iberê Camargo por meio dos catálogos *raisonné*, cujo objetivo é oferecer uma catalogação detalhada a respeito das obras de determinado artista. Não se trata de uma interpretação crítica da obra, mas de um conteúdo de interesse descritivo e documental e de alcance amplo e totalizador. No Brasil, a obra da maior parte dos artistas importantes ainda precisa ser organizada e catalogada dessa forma. Além da falta de interesse, há dificuldades envolvendo a busca por documentos e dados, além de se reconhecer a própria localização das obras. Iberê já teve sua produção de gravuras catalogada. O trabalho realizado pela equipe de pesquisadores coordenada por Mônica Zielinsky foi dedicado a obras e documentos, classificando e organizando a produção em gravura. O resultado foi a publicação ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo - Catálogo Raisonné: Volume 1/Gravuras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. O objetivo é que a pesquisa prossiga e resulte em novos catálogos, envolvendo a seguir os desenhos e as pinturas do artista.

Depois de uma série de tratativas, o governo do Estado⁶² doou em 1997 um terreno às margens do Guaíba, na Avenida Padre Cacique, próximo ao Estaleiro Só. No ano seguinte, o processo de escolha do arquiteto para o novo edifício se intensificou, tendo papel decisivo neste processo o engenheiro José Luís Canal, doutor em arquitetura e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Canal era consultor para construções especiais da Gerdau e a partir de 1998 passou a integrar a Fundação Iberê Camargo. Assim, foram apontados dez arquitetos estrangeiros, que se destacavam pela atuação em projetos contemporâneos de museus, para apresentar sua obra à diretoria da Fundação. Os diretores elegeram três finalistas: o português Álvaro Siza, o espanhol Rafael Moneo e o americano Richard Meyer. Em 2000, foi escolhido Siza, um nome de reputação na arquitetura contemporânea, que veio a Porto Alegre conhecer a área, oficializando assim o projeto. O português ficara reconhecido pela restauração do histórico bairro do Chiado, em Lisboa, e pela construção do Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela.

Siza foi premiado pela sede do museu da FIC com o *Leão de Ouro* com o melhor projeto da Mostra Internacional da 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2002. Haesbaert dá um depoimento em relação aos fatos que situam essa época:

Com o grupo Gerdau, começou a se ter reuniões, aí foi uma coisa empresarial mesmo. Estratégias, cronogramas... Discussões bem pragmáticas. E tudo se dinamizou. (...) houve a definição do terreno, onde era uma antiga pedreira. O Siza fala do local como “ferida”. A proximidade do rio também é algo que remete ao Iberê, que tinha uma ligação com o rio, a água em movimento, sempre mudando. Ele falava também que as coisas vêm do fundo, como na criação.⁶³

Na época em que se concretizou a área em que seria construído o museu, a FIC já contava com um comitê consultivo criado para analisar e adaptar o conjunto de construções às questões ambientais, urbanísticas e sociais de Porto Alegre. “Esse vai ser um prédio de referência internacional em termos arquitetônicos e ambientais”, disse em 2000 o empresário e colecionador Justo Werlang, então um dos integrantes do quadro institucional da Fundação Iberê Camargo.⁶⁴ Na vinda à Capital, o arquiteto assinou contrato e reuniu-se com técnicos e diretores da Fundação. O comitê contou com profissionais de diversas áreas, como José Lutzemberger, responsável pelo paisagismo e por detalhes como o tratamento de

⁶² Na época, o governador era Antônio Britto (PMDB), cujo mandato se deu entre 1995 e 1999.

⁶³ Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

⁶⁴ LERINA, Roger. Siza retrata a paisagem da Capital. Zero Hora, Porto Alegre, 8 de abril de 2000. Segundo Caderno, p. 1.

esgotos do prédio, e os consultores de arte Emanuel Araújo, Paulo Herkenhoff, Lorenzo Mammi e Angélica de Moraes, responsáveis por desenvolver um projeto curatorial considerando a inserção das exposições no contexto cultural da Capital. Tais nomes demonstram a constituição de uma rede de relações. Nesse momento, Ronaldo Brito já havia se desligado do projeto, por divergências com o encaminhamento institucional.⁶⁵ Até o início da obra, em 2003, Siza retornaria diversas vezes a Porto Alegre para tratar da construção e participar de seminários de discussão sobre os objetivos do museu, a serem organizados pela Fundação Iberê Camargo. As vindas de Siza foram tratadas como eventos de divulgação para o projeto de criação do museu, cuja construção seria acompanhada pela comunidade nos anos seguintes com um dos principais fatos artísticos já testemunhados em termos de estratégias e visibilidade no Estado.



IMAGEM 3 - Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, em 2005. Crédito: www.iberecamargo.org.br.

⁶⁵ Como crítico, Ronaldo Brito teria importantes textos seus, incluindo sobre Iberê, lançados em 2005, em LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica – Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. A compilação apresenta textos escritos entre 1972, quando o então jovem crítico colaborava com o histórico semanário *Opinião*, sob a vigilância da ditadura militar brasileira, e 2002, quando ministrou cursos de história da arte e arquitetura no Brasil na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Também autor de *Neoconcretismo* e de *Sergio Camargo*, Brito tem recolhidos 63 artigos publicados originalmente nos principais veículos culturais do país e em livros diversos. Neste volume, um primeiro bloco de textos aborda o ambiente cultural brasileiro num sentido amplo e sob um prisma essencialmente histórico, apresentando testemunhos de um projeto de modernização da cultura brasileira. O segundo bloco desenha um panorama do cenário artístico brasileiro, abordando aspectos das trajetórias de quarenta diferentes artistas. São analisados criadores ativos a partir dos anos 1950 e 1960, como Amílcar de Castro, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Sergio Camargo, nomes que iniciaram trajetórias na passagem para os anos 1970, como Tunga, Iole de Freitas, Waltercio Caldas, José Resende, Antonio Dias e Cildo Meireles, e artistas mais recentes, das décadas de 1980 e 1990, como Elizabeth Jobim, Fábio Miguez, Fernanda Junqueira e Gabriela Machado.

1.3 Crise da esfera pública e capitalização da esfera artística: a criação da sede/museu

Inaugurado em maio de 2008 ao custo de R\$ 40 milhões, o prédio de fachadas brancas, linhas sinuosas, arestas afiadas e rampas internas e externas que remetem ao Guggenheim Museum, de Nova York, foi apontado como um dos mais sofisticados do mundo, um dos mais avançados do ponto de vista técnico e um dos mais precisos em termos de solução arquitetônica. Concebido para abrigar o legado de Iberê Camargo e exposições temporárias de arte moderna e contemporânea, o edifício segue padrões internacionais de iluminação, controle de temperatura, abastecimento de água, tratamento de esgoto e prevenção de incêndios – algo raro em museus brasileiros. São três andares dedicados a exposições de arte, mais o átrio – o grande vão central do edifício que recebe peças grandes especialmente concebidas para exposições temporárias. O prédio inclui ainda, como já comentado, um ateliê de gravura, um ateliê para atendimento de escolas, auditório com 90 lugares, cafeteria e loja. O estacionamento corre por debaixo da Avenida Padre Cacique. É praticamente uma escultura concebida para o recorte do terreno, preservando a mata ao redor e sem ultrapassar a altura da velha pedreira que lhe faz fundos.



IMAGEM 4 - Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.



IMAGEM 5 - Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.



IMAGEM 6 - Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.



IMAGEM 7 - Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.

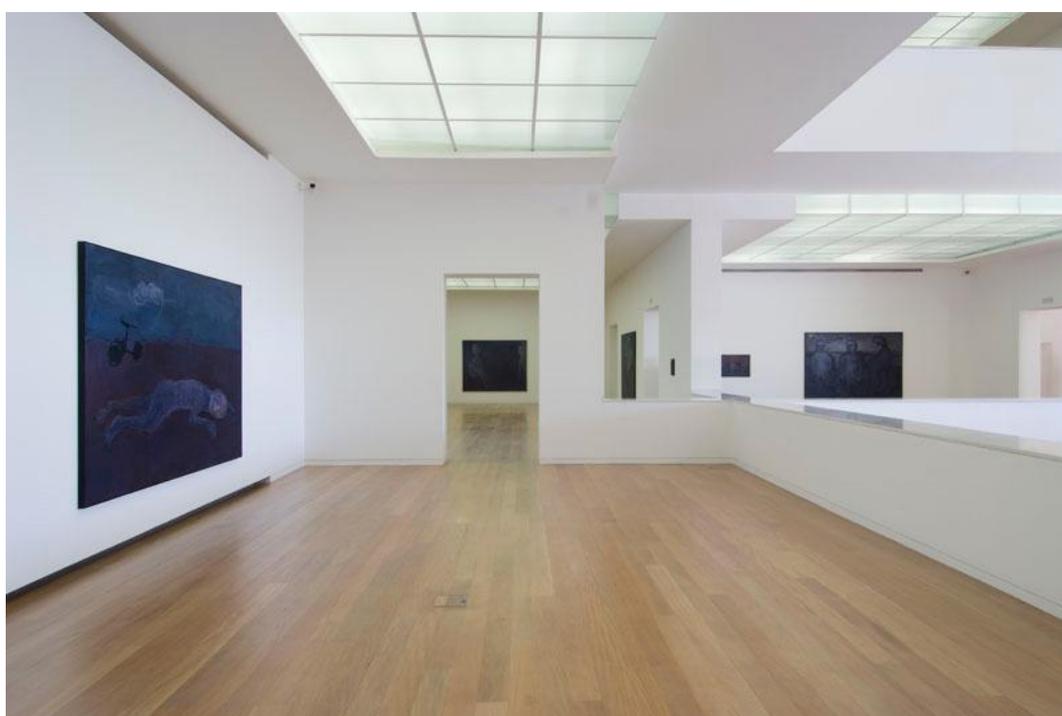


IMAGEM 8 - Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Crédito: www.iberecamargo.org.br.

Embora se localize em Porto Alegre, o museu da Fundação Iberê Camargo é um exemplo de uma tendência global. Pouco mais de 10 anos antes, Bilbao acolheu com críticas o prédio de titânio desenhado pelo arquiteto norte-americano Frank Gehry: seu custo foi de pelo menos US\$ 100 milhões. Mas a sede da filial do Guggenheim Museum no País Basco logo transformou não só a paisagem, mas a dinâmica da própria cidade. Em menos de três anos, Bilbao, até então pouco mais do que um ponto de parada no caminho dos Pirineus, já atraía quase 1,5 milhão de turistas ao ano. O museu é hoje um dos mais festejados do mundo. Já no Brasil, a sede do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Estado do Rio,

gerou polêmica em 1996 entre moradores, artistas, curadores e até arquitetos a respeito dos contornos do projeto desenhado por Oscar Niemeyer. Esses dois exemplos, juntamente com o museu da FIC, demonstram projetos de prédios museais que nascem com o potencial de transformar a vida das cidades. O projeto de Siza foi cercado pela expectativa de alterar tanto a percepção dos porto-alegrenses sobre a Capital quanto a percepção do país – e do mundo – sobre ela. Por meio de um projeto de arquitetura contemporânea, a orla do Guaíba foi alterada em parte, gerando inclusive um fluxo turístico de referência internacional.

Em entrevista realizada para esta pesquisa, o empresário e colecionador Justo Werlang, que participou da instituição da FIC, comentou a respeito da seleção do arquiteto, demonstrando que a escolha de um nome internacional fez parte de uma estratégia de posicionamento da instituição frente ao cenário artístico.

Em relação ao arquiteto (...), depois de avaliarmos diversas opções, optou-se por buscar um arquiteto de fora do país, que já tivesse projetado e construído alguns museus, inclusive porque já teria tido a oportunidade de refletir sobre seus eventuais erros e acertos. Isto porque nos pareceu que eram muito poucos os arquitetos brasileiros que contavam com alguma experiência em espaços museológicos. José Luis Canal nos auxiliou nesta tarefa, decidiu-se por buscar propostas de quatro arquitetos, depois um quinto arquiteto. No fim, quem demonstrou maior interesse, inclusive enviando um pré-projeto, foi o arquiteto Álvaro Siza. A construção foi bancada através das leis de incentivos fiscais, especialmente a Rouanet e, em muitos momentos foi necessário patrocínio direto do caixa, volumes expressivos garantidos especialmente pela Gerdau. (...) A escolha de um arquiteto estrangeiro apresentava como “bônus”, alguma facilidade de aproximação pela qualidade do projeto arquitetônico. Quando optamos por chamar um arquiteto de fora, que por sua experiência profissional tivesse melhores condições de acerto, consideramos também a postura pessoal de Iberê. Iberê usava linho belga em suas telas e pintava com a melhor tinta importada. Porque ao utilizar esses materiais, que eram mais estáveis e de melhor qualidade do que os nacionais, buscava garantir a estabilidade da qualidade de sua pintura no tempo. Havia uma correlação entre a postura de Iberê e a opção que fizemos ao escolher o arquiteto. O projeto de Siza certamente é uma contribuição à formação de um olhar específico por parte da sociedade e, em particular, da nova geração de arquitetos daqui.⁶⁶

É fundamental considerar que tal projeto é reflexo de uma dinâmica atual, em que cultura ocupa um papel de centralidade na economia capitalista global. A institucionalização de Iberê Camargo por meio da criação da Fundação e da construção do museu se situa no atual contexto neoliberal e de capitalismo avançado, conforme situamos com as teorias da pós-modernidade na primeira parte deste primeiro capítulo, marcado pela aliança entre arte e mercado. O início desse movimento, a que Jürgen Habermas chama de crise da *esfera*

⁶⁶ Da entrevista concedida em 26 de novembro de 2012.

pública burguesa, pode ser situado ainda na segunda metade do século XVIII. No decorrer da modernidade, afirma o filósofo, o estado foi perdendo o papel regulador/normatizador da atividade cultural, delegando-se tal papel a empresas privadas.⁶⁷ Após a Segunda Guerra Mundial, a instrumentalização da arte e da cultural se acelerou, quando a produção, circulação e consumo de bens e serviços culturais passaram a exercer maior peso nas economias das nações. A presença do Estado na oferta de bens culturais foi sendo modificada ao longo das décadas seguintes com peculiaridades que distinguem os cenários dos países de primeiro mundo dos considerados periféricos, como é o caso do Brasil. Países como Estados Unidos e França estabeleceram seus modelos como parâmetros. Enquanto o Estado norte-americano consolidou o modelo regulador de políticas culturais em relação ao mercado, o Estado francês se destacou pelo modelo de sustentação estatal direta no setor cultural.

A capitalização da esfera artística é evidenciada a partir do gradativo interesse das empresas e corporações em financiar projetos e iniciativas voltadas à arte com o intuito de agregar valor a sua marca/serviço e à imagem corporativa. Featherstone comenta que a gerência do capital cultural é uma forma de estabelecer relações sociais mediadas pelo valor simbólico da mercadoria e pela ideia de status e reconhecimento.⁶⁸ Bourdieu ajuda a compreender que a dinâmica mercado/cultura envolve a aquisição de bens culturais com o intuito de apropriação de atributos simbólicos com capacidade de diferenciação e que o campo simbólico atua como uma estrutura de produção de relações sociais objetivas.⁶⁹ Canclini relaciona tais práticas de apropriação cultural como uma das dimensões do processo comunicacional.⁷⁰

O Brasil, como a maior parte dos países periféricos, desenvolveu um modelo com especificidades a respeito da participação do Estado na oferta de bens culturais. Por meio da criação de políticas públicas dirigidas ao setor, gradualmente tem legado ao sistema econômico o controle do *modus operandi* da esfera artística e cultural. Um conceito de política cultural pode ser emprestado de Teixeira Coelho, que considera ser um instrumento para melhorar a qualidade de vida da população através de atividades culturais, artísticas,

⁶⁷ Cf. HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

⁶⁸ Cf. FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

⁶⁹ Cf. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

⁷⁰ Cf. CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

sociais e recreativas. Baseadas em propostas desenvolvidas a partir da iniciativa pública ou privada, tais políticas culturais teriam como objetivo alcançar uma grande parte da população de determinado local ou espaço, com o objetivo de promover intervenções ou ações culturais para grupos da sociedade. Tal ação pode estar direcionada à conservação do patrimônio cultural, atividades artísticas, musicais, danças. Ou seja, ao proporcionar à população o acesso aos bens culturais, busca como objetivo o ideal de democratização da cultura.⁷¹ A Constituição Federal do Brasil, que data de 1988, prevê, em seu Artigo 21.534, que o Estado garantirá “(...) a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional e dará apoio à valorização e à difusão das manifestações culturais”. De tal documento, entende-se que cabe ao Estado a promoção da cultura. Com o advento das leis de incentivo à cultura, há um movimento que vem delegando ao mercado a responsabilidade pela produção, circulação e consumo dos bens culturais.

O tratamento da cultura como uma área de atenção específica dentro do Estado é relativamente recente. Até os anos 1970, considerando o período de repressão da ditadura militar, a cultura era assunto do Ministério da Educação. Somente em 1985 foi criado o Ministério da Cultura (MinC) pelo Decreto 91.14437, com a missão constitucional de ampliar o acesso da sociedade brasileira à produção e à fruição cultural. É interessante ressaltar que as mudanças no quadro das políticas culturais do país começam a ocorrer paralelamente aos debates sobre a pós-modernidade, a partir das transformações nas esferas da economia e da cultura. No decorrer de 1980, a Lei Sarney (1986) permite ao governo dar início a um modelo de financiamento cultural por meio de incentivos fiscais de empresas. Em 1990, o governo de Fernando Collor de Mello extinguiu a Lei Sarney, estimulando a criação de incentivos fiscais municipais, estaduais e federais para o apoio de projetos culturais. Um marco se deu em 1991, quando o sociólogo Sérgio Paulo Rouanet, na condição de secretário da cultura, instaurou a Lei Rouanet⁷², ainda hoje o principal mecanismo de financiamento cultural por meio de isenção de tributos e atualmente em reformulação no Congresso. Quando de sua criação, o programa reestabelecia os princípios básicos da Lei Sarney e criava dois outros instrumentos: o FNC (Fundo Nacional de Cultura) e o FICART (Fundos de Investimento Cultural e Artístico). Estados e municípios passaram também a criar seus mecanismos de

⁷¹ TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 341.

⁷² Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991- Lei Rouanet: restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 02/07/1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências. Disponível em: www.cultura.gov.br.

políticas culturais, especialmente com as leis de incentivo à cultura, que partem de uma isenção fiscal (e que pode ser oferecida tanto para pessoa física ou jurídica) como um atrativo para alocação de recursos em projetos e iniciativas culturais. Existem hoje leis de incentivo federais, estaduais e municipais que prevêm abatimento de impostos de uma ordem que pode chegar até a 100% do tributo devido. Enquanto as leis federais oferecem isenção no Imposto de Renda às pessoas físicas ou jurídicas, as leis estaduais e municipais baseiam suas políticas nos respectivos tributos. Para os propósitos desta pesquisa, é também necessário citar a criação da Lei de Incentivo à Cultura (LIC) do Rio Grande do Sul, que se baseia no Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS)⁷³. Foi a partir dos recursos obtidos por meio das leis de incentivo à cultura federal e estadual que se viabilizou a construção da sede da Fundação Iberê Camargo e que se mantêm as atividades em operação, como relata o superintendente cultural Fábio Coutinho.

Para a construção da sede, houve uso das leis de incentivo tanto estadual, a LIC, como nacional, a Rouanet. Naturalmente, com ICMS e imposto de renda, respectivamente. Mas houve também um aporte muito grande do grupo Gerdau, que é um valor incentivado, direto. A Fundação, que nasce do empenho de Jorge Gerdau junto de um grande grupo de empresários, tem várias instâncias, como um conselho de administração, cujo presidente é o próprio Jorge Gerdau. Depois, temos uma diretoria, como segunda instância, que se reúne mensalmente para tratar dos assuntos culturais e administrativos. Temos também um conselho de curadores que trata, aí sim, da área cultural da Fundação. Todos os projetos culturais passam pelo conselho de curadores, aprovados pelo conselho da diretoria. Aí, temos a área cultural, que eu coordeno, e depois tem a área administrativa/financeira, que dá suporte a todas as atividades. Nós continuamos usando nossos projetos incentivados, por ambas as lei que eu já citei, mas há também patrocínio direto de algumas empresas, principalmente do grupo Gerdau, do Itaú e da Vonpar, que são nossos patrocinadores principais. Eles nos mantêm com toda essa estrutura que é bastante custosa pelo projeto e pelo trabalho que se realizam aqui, dentro de certo patamar, um padrão internacional, com atividades, artistas, curadores, programas... No padrão de qualquer museu de Nova York, Londres, Paris, São Paulo.⁷⁴

⁷³ A *Lei de Incentivo do Rio Grande do Sul beneficia* empresas que devem ser sediadas no estado, inscritas na categoria geral de contribuintes do ICMS e não podem ter aderido ao Simples Nacional, que não estejam inscritas com Dívida Ativa. Instituída através da *Lei nº 10.846*, de 19 de agosto de 1996, o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais prevê a compensação de recursos destinados ao pagamento do Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação, por parte de empresas financiadoras de projetos cultura. Disponível em www.lic.rs.gov.br.

⁷⁴ Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

Por meio da Lei de Acesso à Informação⁷⁵, esta pesquisa consultou as esferas federal e estadual com o objetivo de verificar o volume de recursos destinados à Fundação por meio das leis de incentivo. Iniciada em julho de 2003, a construção da obra foi orçada inicialmente em R\$ 30 milhões, custando posteriormente um total de R\$ 40 milhões, sendo que pouco mais de 60,8% foi oriundo de renúncia fiscal. Foram utilizados cerca de R\$ 24,3 milhões por meio da Lei Rouanet e da Lei de Incentivo à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul (LIC-RS).⁷⁶ Os demais R\$ 15,7 milhões (ou 39,2%) correspondem a recursos próprios dos patrocinadores: Grupo Gerdau, Petrobras, Instituto Camargo Correa, RGE, DeLage Landen, Itaú e Vonpar. A consulta aos documentos obtidos por meio da Lei de Acesso à Informação mostra que boa parte dos projetos realizados e mantidos pela FIC é financiada pelas mesmas leis de incentivo à cultura que foram usadas para a construção do museu.

No patrocínio e financiamento da arte e da cultura pelas corporações, constata-se a conversão do valor econômico em um valor simbólico. Em seu artigo intitulado *Dimensões da cultura e políticas públicas*, Isaura Botelho diz que “(...) há bons exemplos de políticas democráticas desencadeadas por governos municipais e o maior ganho, deste comprometimento, foi o de ter ampliado a visibilidade da área cultural na maioria destas gestões, o que não significa ganhos de natureza propriamente cultural”.⁷⁷ Já Cristiane Garcia Olivieri, em *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*, trata das características de uma política brasileira neoliberal, já que o Estado se isenta de suas funções relativas ao fomento de manifestações culturais, cedendo seu espaço para os investimentos privados.⁷⁸ A predominância do campo econômico alterou o reino “autônomo” da cultura que havia se estruturado ao longo da modernidade, fazendo com que a própria cultura se tornasse um capital simbólico em trânsito entre os campos da arte e da economia. Como anota Otilia Arantes, trata-se do *culturalismo de mercado*:

Não há dúvida, trata-se de um verdadeiro *tournant* que trouxe a cultura para o coração dos negócios — o encontro glamouroso entre cultura, dinheiro e poder —

⁷⁵ A Lei nº 12.527, sancionada pela Presidente da República em 18 de novembro de 2011, tem o propósito de regulamentar o direito constitucional de acesso dos cidadãos às informações públicas e seus dispositivos são aplicáveis aos três Poderes da União, Estados, Distrito Federal e Municípios.

⁷⁶ Informações sobre o montante de projetos e recursos captados constam nos documentos solicitados por meio da Lei de Acesso à Informação e reunidos nos Anexos desta pesquisa.

⁷⁷ Cf. BOTELHO, Isaura. “Dimensões da Cultura e Políticas Públicas”. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lang=pt. Acesso em 10/12/2012.

⁷⁸ Cf. OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

e que se expressa no que venho chamando de “**culturalismo de mercado**”, a propósito do papel desempenhado pela cultura nas novas gestões urbanas, mas que serve para designar este amálgama inédito entre cultura e mercado. É claro que não estou me referindo à simples relação entre arte e mercado, sem cujo contraponto de nascença, quase sempre hostil, mas não raro convergente, não se teria notícia de algo como a moderna obra de arte autônoma — como já se disse, uma *mercadoria paradoxal*. Estou sim me referindo a essa inédita centralidade da cultura na reprodução do mundo capitalista, na qual o papel de equipamentos culturais, museus a frente, está se tornando por sua vez igualmente decisivo.⁷⁹

Nesse movimento, casos como o da Fundação Iberê Camargo demonstram que as empresas financiadoras passam a diversificar suas ferramentas de comunicação, adotando novos conceitos, novas estratégias. O desenvolvimento de um sistema de produção no campo artístico permitirá a produção de bens simbólicos dirigidos ao público, porém, estes bens são concomitantemente valorizados e investidos como capital simbólico. A constituição da obra de arte como mercadoria resulta, segundo Bourdieu, na aparição de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos destinados ao mercado (os atuais produtores e instituições culturais).

Ao assumir posição privilegiada na dinâmica artística, a economia de mercado e sua busca pelo capital cultural levam a constatar que uma série de alterações atingiu o campo da arte nas últimas décadas. O processo de globalização desencadeado a partir dos anos 1980 atinge a arte na contemporaneidade com novas dinâmicas de produção, distribuição e circulação de bens materiais e simbólicos. Estado e empresas privadas buscam ampliar o acesso da população à arte, estabelecendo variáveis dentro do próprio campo. Mercado e instituições procuram se ajustar aos novos modos de operação da arte, dando origem a um campo artístico bem diferente do mercado da arte moderna ou da arte antiga. A história da arte mostra que, até o século XIX, a Academia era considerada o reduto regulador e legitimador, funcionando como um monopólio da arte. Com o artista moderno, esse perfil foi alterado, de acordo com a nova sociedade. Coube a ele inventar um universo artístico com leis próprias, libertando-se da dependência da Academia. A arte acadêmica e sua estrutura de legitimação e nomeação implicavam na dependência dos artistas às suas instâncias de consagração (academia, exposições, salões de arte). Todavia, com a revolução da arte moderna, essas instituições foram perdendo o poder de legitimação, e a arte iniciou,

⁷⁹ Cf. ARANTES, Otília. “A virada cultural do sistema das artes”. In: São Paulo S.A. Situação #3 Estética e política, SESC São Paulo, abril 2005. Disponível em www.sescsp.org.br. Acesso em 10/12/2012.

ao mesmo tempo e em oposição, um processo de crítica institucional e aproximação com o campo econômico. Maria Lúcia Bueno nota que, no século XX, o universo institucional da arte passou a ser regido pelo mercado.⁸⁰ A conversão dos objetos artísticos em mercadorias inseridas na economia capitalista também é analisada pela socióloga Raymonde Moulin, que estabelece uma distinção do mercado artístico.⁸¹ A primeira parte do mercado seria a que se aproxima das obras clássicas e historicamente datadas (arte antiga ou arte moderna), com um mercado da arte classificada do qual as obras fazem parte de um código social, de um patrimônio reconhecível. A segunda parte do mercado artístico, segundo a autora, é o que se volta à arte contemporânea, onde ainda existe a especulação do que é ou não classificado como arte, dando conta do que é ou não capaz de possuir um valor dentro do mercado artístico.

Situada em um híbrido desses dois tipos de mercados, a viabilização da construção do museu da Fundação Iberê Camargo – e, da mesma forma, os meios que garantem sua manutenção por meio de leis de incentivo à cultura – mostra que o fomento do volume de bens simbólicos é incorporado por empresas que gerenciam recursos e instituições, acentuando forte tendência para um modelo de institucionalização do patrimônio cultural. Essa dinâmica ganhou amplitude a partir dos anos 1970 e 1980, quando a economia de mercado passou a reconfigurar uma série de esferas da cultura e da sociedade norte-americana e europeia – e logo, por extensão e com peculiaridades, os países considerados periféricos, como o Brasil. O modelo neoliberal adotado pela Inglaterra (Margareth Thatcher) e pelos Estados Unidos (Ronald Reagan) levou à estruturação da economia de livre mercado. A estratégia um tanto pragmática foi delegar ao neoliberalismo um princípio organizador das sociedades civis. Paralelamente às privatizações do aparelho estatal, surgiram grandes corporações assumindo responsabilidades que até então cabiam aos governos. Esse mesmo projeto neoliberal imprime ainda uma série de transformações nas práticas culturais, alterando o panorama institucional, as instâncias legitimadoras e o acesso aos bens artísticos. Ao ser envolvido por transformações, o mundo das artes também vê alterar o

⁸⁰ BUENO, Maria Lúcia. *Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas Artes Plásticas*. Revista Sociologia e Artes Visuais, Ceará, V. 41, n. 1, p. 27-47, 2010.

⁸¹ MOULIN, Raymonde. *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

modo de circulação de bens simbólicos, como demonstra Chin-tao Wu.⁸² Em seu estudo, a autora parte das transformações institucionais causadas pelo neoliberalismo para mostrar como a economia de mercado deve ser considerada instrumento de análise para a situação da arte na contemporaneidade. A privatização da cultura a que a autora se refere diz respeito à retração do modelo de financiamento estatal das artes em uma escala internacional e globalizada. Por meio de uma série de acontecimentos históricos, é possível compreender como se dá na América Latina o gradual aumento do poder de intervenção do mercado na produção e difusão da arte. A própria ideia de cultura passa a ser revista, a partir da maneira como acontecimentos de ordem global alteram os modelos de políticas públicas e, por consequência, o próprio sistema cultural e artístico.

Tal privatização da cultura que se dá a partir dos anos 1980, conforme demonstrado por Chin-tao Wu, pode ser antecipada pelos debates estimulados pelo movimento situacionista dos anos 1960, do qual se destaca a visão de Guy Debord, ao afirmar que a cultura tornada integralmente mercadoria deve também tornar-se a mercadoria vedete da sociedade espetacular.⁸³ Quando cunhou a expressão “sociedade do espetáculo”, ele já falava sobre o fato de a cultura assumir a preocupação com a exigência de felicidade, reproduzida infinitamente dentro da lógica de mercado via entretenimento.

A partir desse ponto, pode-se pensar também a respeito da teoria de “capital cultural” desenvolvida por Bourdieu nos anos 1980 para dar conta de instrumentos de transmissão de determinada ideologia hegemônica. Assim, o pensador francês também desenvolve um entendimento do sistema de “gosto” e “valor” dentro da estrutura geral das formações sociais, econômicas e políticas. Hoje, o capital cultural pode ser atualizado como um investimento simbólico que dá conta de um “gosto” corporativo, se referindo a uma forma de propriedade, ou mesmo à apropriação material dos objetos simbólicos.

Com a consolidação das democracias capitalistas, Estado e mercado se constituem como os dois principais papéis reguladores em relação às artes, muitas vezes sem o necessário equilíbrio na distribuição dos papéis. A exemplo do que faziam os nobres no Renascimento, o mundo empresarial usa as artes como instrumento para obter poder e prestígio. O que se difere agora é a dinâmica inserida em um processo de mediação global e

⁸² WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

⁸³ Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

midiático com vistas a atingir um grande público. Dentro dessas circunstâncias, é inegável que os diferentes tipos de organização de instituições de fomento à arte interferem diretamente no mundo das artes. Chin-tao Wu ajuda a compreender que as corporações constituem redes de interesse à arte e a outros produtos culturais a partir da perspectiva de que o consumo de bens culturais como insumos da produção de relações e identidades sociais torna possível a distinção social e de classe. O sistema de investimento privado em arte e em cultura acaba se constituindo historicamente como moeda simbólica e forma de dominação: “A institucionalização (...) na esfera cultural é parte evidente da tendenciosidade do sistema. Ainda assim, (...) se disfarça o volume substancial do subsídio governamental, que sempre foi muito maior que as verbas diretas.”⁸⁴

Neste capítulo, tentou-se compreender o processo de institucionalização da Fundação Iberê Camargo e a criação do museu-sede, à luz da situação contemporânea e das contribuições das teorias pós-modernas. Isso levou a examinar transformações culturais e econômicas para dar conta da configuração do estatuto do campo da arte no contexto da globalização e do capitalismo tardio. Após situar as articulações entre poder, economia, política e capital cultural voltadas ao chamado culturalismo de mercado, com o objetivo de compreender a institucionalização e a criação da sede da Fundação Iberê Camargo, a seguir procuraremos situar em maior detalhe a condição do museu na pós-modernidade, para dar conta da análise das estratégias de articulação da FIC no sistema artístico por meio das exposições e das curadorias.

⁸⁴ Cf. WU, C. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 46.

2 MUSEU E GEOPOLÍTICA INSTITUCIONAL

Com a inauguração de sua sede em 2008, a Fundação Iberê Camargo (FIC) passou a ser abrigada em um prédio que, além de refletir aspectos da arquitetura dos *museus contemporâneos*, busca se inspirar nos modelos de funcionamento dos mesmos. O processo de *revisão do papel dessas instituições*, no contexto do capitalismo tardio e da globalização cultural na sociedade de consumo, se dá paralelamente à transformação dessas construções em peças centrais do sistema de circulação da arte no âmbito de uma indústria cultural, seja como acontecimento midiático ou como geração de novas centralidades urbanas.

Ao se tornar uma espécie de referência e marco urbano de Porto Alegre em escala internacional, o edifício projetado por Álvaro Siza conferiu distinção à instituição. Sendo voltada aos grandes públicos como os museus contemporâneos, a sede da FIC passou a privilegiar, paralelamente aos programas que continuaram sendo realizados⁸⁵, ações de divulgação e aproximação com o público por meio do espaço expositivo.⁸⁶ Se as estratégias de atuação são preservar e divulgar a obra de Iberê Camargo e de artistas modernos e contemporâneos⁸⁷, é passível que todas as exposições sejam resultado de uma geopolítica institucional regulada pela dinâmica do campo artístico.

Na primeira parte deste capítulo, procuraremos fazer um breve recuo teórico e histórico para tratar da reconfiguração e das especificidades do museu contemporâneo, encarando-o como um ponto de discussão a respeito do sistema artístico e da cultura pós-moderna. O objetivo é situar a Fundação Iberê Camargo nesse contexto para, a seguir, na segunda parte do capítulo, analisar as exposições curatoriais e a constituição de uma geopolítica institucional. Serão considerados dados dos catálogos e as pesquisas e entrevistas realizadas na pesquisa de campo. Ao buscar mapear o território estabelecido pelo projeto curatorial e identificar relações entre acervos, coleções, instituições e curadores, o objetivo é fornecer um quadro de análise para discussões que seguirão no próximo capítulo.

⁸⁵ Conforme enumeramos no capítulo anterior, como Bolsa Iberê Camargo, Educativo e Ateliê de Gravura.

⁸⁶ Ainda que tenha salas e espaços para diversas atividades, a Fundação Iberê Camargo tem a maior parte do prédio dedicada ao segmento de exposições. Outro dado que reforça a aproximação com o público é o fato de todas as exposições realizadas terem entrada gratuita, sem cobrança de ingresso.

⁸⁷ Refere-se aos discursos sobre “visão” e “missão”, conforme apresentados na introdução.

2.1 A configuração do museu contemporâneo

2.1.1 O antigo e o novo museu: do colecionismo às funções sociais

A origem da sede da Fundação Iberê Camargo se situa em um momento apontado como a *segunda era dos museus*, na qual se coloca em prática uma profunda revisão de seu papel, do redimensionamento de sua relação com a sociedade e da aproximação do público por meio de estratégias de mediação e recepção estética.⁸⁸ Tal era é marcada por mudanças significativas que deram prestígio aos museus e os transformaram em instituições culturais referenciais para as cidades no contexto da globalização cultural. Em tese, o modelo institucional que se desenvolveu está vinculado à *expansão do mercado de bens simbólicos* e de uma *indústria cultural das exposições de arte*, ao mesmo tempo marcado por modos de mediação operacionalizados com base em princípios democráticos por meio de processos e relações mais horizontais na articulação com os públicos, inclusive os formados por minorias e marginalizados do sistema artístico.⁸⁹

Em um texto voltado às relações entre museu e arte contemporânea, publicado na revista do Atelier Livre de Porto Alegre, o artista Almandrade defende que o primeiro deva constituir um espaço de pensamento crítico e educativo, freqüentado por um público ativo e não mero observador do que está exposto. Entretanto, a ideia de um modelo de museu adequado para a situação contemporânea esbarra na difícil conciliação entre cultura e economia, na medida em que a responsabilidade delegada à iniciativa privada encaminha o estabelecimento de uma indústria de museus voltada prioritariamente ao serviço de entretenimento e turismo, alimentando somente o setor econômico e deixando de lado a memória, a história e a experiência que se reflete no exercício de cidadania. Diante disso, seria fundamental o amparo de uma política pública de cultura que mobilize técnicos e intelectuais de forma a estabelecer relações mais sólidas com a comunidade onde dado museu existe e realiza suas atividades.

⁸⁸ Cf. GONCALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004.

⁸⁹ Cf. SPRICIGO, Vinícius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: a passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hedra, 2011.

Originário do ato de colecionar e preservar, os museus chegaram ao século XXI como instituições indispensáveis à vida e à memória das comunidades, pelo menos em teoria. Inseridos na vida das cidades e amparados por políticas públicas de cultura, muito bem argumentadas no papel, mas sem atrativos para atrair o grande público, que prefere o espetáculo dos shoppings ou o paraíso dos templos evangélicos, que oferecerem muito mais em troca de um pequeno dízimo: a memória do futuro, a esperança de vida eterna.⁹⁰

De forma a situar o estatuto do museu na atual configuração contemporânea, é útil colocar em perspectiva a trajetória dessas instituições. Desde sua origem, diversos conceitos e configurações deram conta da ideia a respeito do lugar da arte, algo que passou por um constante processo de alterações com as novas solicitações artísticas, bem como com as questões de arquitetura e as condições político-econômicas e sócio-culturais. De local sedimentado para a contemplação por parte apenas de iniciados, os espaços expositivos passaram a oferecer entretenimento e espetáculos para grandes públicos.

A origem do museu envolve o desenvolvimento das práticas de colecionismo, acervo e exibição pública ao longo de séculos. A palavra tem origem na Grécia antiga, referindo-se às musas, filhas de Zeus e Mnemosine, a divindade da memória. O Museion é a casa das musas, deusas ligadas às práticas culturais e destinadas aos cânticos. O primeiro museu teria surgido em Alexandria, no Egito, no século II a.C., ligado à preservação do saber enciclopédico. Os egípcios já possuíam o hábito do colecionismo de diversos tipos de objetos e conhecimentos - de instrumentos cirúrgicos e astronômicos a peles de animais raros.

No fim da Idade Antiga, os romanos foram os grandes colecionadores, em função da expansão dos domínios imperiais, o que fez com que reunissem vasta diversidade de objetos vindos dos mais variados territórios conquistados. Na Idade Média, intensifica-se a prática de reunir obras de arte em um determinado local, embora as coleções e os acervos tenham se tornado mais restritos, na medida em que passaram a pertencer aos domínios religioso e monárquico. Obras de arte, objetos preciosos, relíquias e raridades eram exibidos nos corredores e nos jardins dos palácios, disponíveis para um seleto grupo. Considerados tesouros, garantiam aos seus colecionadores uma posição social de destaque e status, alimentando disputas e competições.

⁹⁰ ALMANDRADE. "O museu e a arte contemporânea". As partes - revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, n. 6, p. 6-7, julho de 2012, p. 6.

Com o Renascimento, na Idade Moderna, o colecionismo ganhou ênfase por parte de príncipes e burgueses interessados em antigüidade, arte, filosofia, literatura e tudo o que pudesse agregar conhecimento e valores formativos e científicos ao homem interessado nos clássicos retomados da cultura grega. Por volta dos séculos XV e XVI, proliferaram-se os *gabinetes de curiosidades* e as coleções científicas, então formadas por todo o tipo de objetos e amostras reunidas nas catedrais e nos palácios. A criação da Galeria Uffizi, no final do *Cinquecento*, é considerada hoje o primeiro registro de museu de arte da história.⁹¹ O colecionismo se concretizou como origem da concepção de museu de arte em fins do século XVIII, quando os tesouros das catedrais e das coleções particulares transformaram-se em museus públicos. Assim, desenvolve-se de fato a chamada *primeira era dos museus* com a abertura do British Museum, em 1753, e do Louvre, em 1793.⁹²

Desde então, os museus se multiplicaram pelo planeta, acompanhando os desdobramentos das transformações artísticas, que acabaram lhes imputando também questionamentos e mudanças ao longo de sua história. Essa trajetória, cabe ressaltar, foi acompanhada por mudanças entre o acesso privado e público aos objetos artísticos, dicotomia que remete diretamente à finalidade dos museus na contemporaneidade que privilegiam uma atuação a serviço do público. O acesso restrito a privilegiados dá lugar, ao longo dos séculos, à ideia de público como razão principal da existência dessas instituições.

Entretanto, diante das complexas relações entre museus e mercado, a obra artística está submetida à possibilidade de ser operacionalizada como mercadoria, espécie de moeda de troca dinamizada por estratégias de *marketing cultural* praticadas por empresas e instituições. A esse aspecto do culturalismo de mercado, já apresentado no capítulo anterior, deve-se acrescentar a problemática que envolve a crescente preocupação pelo aumento do público em detrimento da qualidade; ou da valorização de conteúdos artísticos facilmente acessíveis em lugar do ato de proporcionar experiências mais críticas.

Na atualidade, os museus também passaram a reconhecer seu *papel social* em relação às comunidades onde estão inseridas – ainda que nem sempre cumpram essa missão. Ao mesmo tempo em que preservam a herança estética e cultural de um passado, possuem o papel de resignificar o presente e especular o futuro. As novas tendências

⁹¹ RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 9.

⁹² LEENHARDT, Jacques. *As novas funções sociais do museu*. Disponível no endereço eletrônico <http://www.joycelarronda.com.br/2bienal/museupor.htm>. Acesso em 9/10/2011.

artísticas que emergem especialmente nos anos 1990, após a Queda do Muro de Berlim, registram a onda de mudanças sociais e políticas, buscando um relacionamento mais oblíquo com a sociedade. Esse mesmo período é marcado por uma nova *crítica aos sistemas de produção e distribuição da arte contemporânea*, dirigida não só às instituições, mas a todas as estruturas de validação das obras e das práticas artísticas.⁹³

O museu de matriz moderna, desenvolvido entre os séculos XVIII e XIX, foi concebido como instituição pública voltada a um papel social e educacional, mas se alterou no decorrer do século XX com a autonomização da arte moderna. Nos anos 1960, a *nova museologia* passou a defender o museu como um instrumento que provoque mudanças e desenvolvimento social, “propondo que sua organização e suas atividades estejam baseadas nos problemas e demandas da sociedade, e não exclusivamente em suas coleções”.⁹⁴

Desde sua fundação, em 1946, o International Council of Museums (ICOM) vem discutindo as transformações relativas ao conceito de museu, tentando acompanhar as principais transformações ocorridas, sobretudo, com o advento da eletrônica, da informática e da biotecnologia. A partir de uma perspectiva contemporânea de ruptura com a ideia de culturas hegemônicas e horizontalizando o programa estético, as novas concepções de museu passaram a valorizar e incorporar o maior número de manifestações culturais. O museu especializado e intocado do passado dá lugar ao museu aberto às diferenças sociais e às demandas de diferentes públicos.

Os museus são questionados como instrumento cultural e acusados de serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas. Pretende-se, com esse “grito de guerra”, arejar os museus e a arte nos museus. (...) O ICOM de 1974 propõe a definição de museu como “uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público; que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe, para fins de estudo, de educação e de deleite, testemunhos materiais do homem e do seu entorno.”⁹⁵

Essa colocação é útil ao proporcionar um ponto de vista crítico para a atividade realizada pelas instituições museológicas contemporâneas. No caso da Fundação Iberê Camargo, é fundamental problematizar *se* ou *o quanto* o seu programa se volta aos

⁹³ MEYRIC-HUGHES, Henry. “A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização”. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA – Imprensa Oficial do Estado, 2008.

⁹⁴ AIDAR, Gabriela. *O papel social dos museus*. Ciências e Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 31, p. 53-62, jan/jun, 2002, p. 53.

⁹⁵ GONCALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004, p. 62.

interesses das corporações que a administram. E se a instituição se dedica a atender as demandas culturais da sociedade onde está inserida, cumprindo, assim, uma finalidade social de cidadania em uma perspectiva democrática. Para isso, é necessário se pautar pela função crítica do museu, de forma a dissolver a noção de consumo que permeia as atividades museológicas.⁹⁶

Para concluir as colocações a respeito da revisão do papel dos museus na contemporaneidade, é importante ainda ressaltar as diferenças existentes nas concepções e aplicações dos temas *inclusão social e desenvolvimento de público*:

O desenvolvimento de públicos pode ser entendido como a identificação das diferentes barreiras que acabam por excluir indivíduos ou grupos da frequência aos museus, e o posterior desenvolvimento de estratégias que superem essas barreiras, trazendo para os museus públicos tradicionalmente não visitantes. Isso se dá pela eliminação dos obstáculos para o seu acesso, obstáculos que podem ser físicos, financeiros, atitudinais etc. Por sua vez, a inclusão social propõe, para além de uma maior acessibilidade às instituições museais, o desenvolvimento de ações culturais que tenham impacto político, social e econômico, e que podem ter alcance tanto a curto quanto a longo prazo.⁹⁷

As práticas sociais inclusivas por parte dos museus não envolvem a eliminação de suas atividades tradicionais, mas, sim, *mudanças na organização institucional* para dar conta de novas demandas. Essa revisão permite a reflexão de práticas estabelecidas para que as mesmas sejam adequadas à realidade dada em cada contexto. Nessa visão, colecionar, documentar, conservar e interpretar seriam práticas e não finalidades dos museus, de forma a acompanhar programas que contribuam para a igualdade social, o fortalecimento dos indivíduos e da comunidades e para os processos democráticos na sociedade.

Entretanto, uma das principais barreiras para que isso se efetive em instituições como a Fundação Iberê Camargo, a propósito do nosso estudo, é o fato de as decisões serem tomadas por um grupo, sem a participação direta de outros setores do tecido social e sem a divulgação de uma política cultural com clareza, critérios, metas e objetivos. Por enquanto, o Programa Educativo é o depositário das expectativas relacionadas aos processos de inclusão social por parte da FIC.

⁹⁶ Cf. LEENHARDT, Jacques. *As novas funções sociais do museu*. Disponível no endereço eletrônico <http://www.joycelarronda.com.br/2bienal/museupor.htm>. Acesso em 9/10/2011.

⁹⁷ AIDAR, Gabriela. *O papel social dos museus*. Ciências e Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 31, p. 53-62, jan/jun, 2002, p. 59-60.

2.1.2 Museu modernista e arte contemporânea: autonomia, crítica e institucionalização

Para situar o museu da Fundação Iberê Camargo, é útil também considerar a referida revisão da natureza dessas instituições em relação ao percurso e às novas demandas da arte, especialmente entre os séculos XIX e XX, com a arte moderna e a arte contemporânea. Foi a partir da veiculação pública de suas obras que os vanguardistas assumiram uma nova posição social. Paralelamente às transformações relativas à arte, esses artistas também imprimiram mudanças significativas nas concepções expositivas e no papel dos museus ao longo da história da arte.

A constituição de uma esfera de apresentação e julgamento públicos das produções artística foi possível a partir dos primeiros salões, em fins do século XVII, e posteriormente com as exposições individuais e independentes, como as de Courbet, em 1855, e de Manet, em 1874.⁹⁸ Anteriormente, e praticamente até o fim do século XVIII, os salões pertenciam ao monopólio da academia, que os usava em defesa de padrões estéticos rígidos e certos princípios hierárquicos de organização e disposição das obras. No fim do século XIX, em contraponto, os artistas modernos começaram a promover a autonomia do circuito da arte e, assim, mudanças nas concepções expositivas, muitas delas significativas ainda hoje.

Desde os primeiros salões e à medida que as propostas artísticas rompiam com modelos tradicionais, a realização de exposições assumia um papel cada vez mais importante para a veiculação da produção artística, sobretudo no que se refere à devida compreensão das obras pelo público. Em resposta a isso, gradativamente as montagens expositivas promoviam a intelectualização do público, a institucionalização da arte e, portanto, a autonomia do circuito, que, por meio dessas mostras, tornava a afirmação do projeto moderno uma consequência. Nesse contexto de ascensão artística coletiva, era inevitável que os artistas voltassem seus olhos para os museus, uma vez que neles, de forma análoga a tais conquistas, residiria o reconhecimento máximo: a posteridade.⁹⁹

É preciso lembrar que, quando das primeiras manifestações modernistas em arte, o museu se limitava a conservar e apresentar suas coleções, conforme o modelo estabelecido no século XVIII. Assim, as vanguardas modernas primeiramente se encarregaram de questionar esse museu tradicional, comparando-o a cemitérios e mausoléus. O que se

⁹⁸ CINTRÃO, Rejane. "As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA", p. 22. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 15-42.

⁹⁹ CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 83-84.

testemunhava era a reivindicação de que a mesma efervescência das proposições artísticas se transferisse para os espaços dos museus de forma a servir de veículo para concretizar a inserção e o reconhecimento públicos dos novos modos de arte. Tal afirmação do circuito artístico moderno se vincula a um processo de consumismo cultural, que “gerou mudanças nas concepções das exposições de arte, criando paradigmas significativos para o contexto expositivo atual”.¹⁰⁰ Impulsionada pelo estágio do capitalismo na primeira metade do século XX, a lógica de consumo tornou possível a criação de concepções expositivas que consolidaram o programa modernista.

Assim como os salões foram fundamentais para as primeiras manifestações modernistas contra a arte acadêmica no século XIX, o museu se transformou em espaço legitimador das primeiras vanguardas artísticas do século XX, mas ainda em uma narrativa evolutiva da história conforme herdada do iluminismo. Como afirma Ricardo Basbaum:

Pode-se dizer que a origem do museu é moderna (se tivermos como referências a Renascença, a invenção da imprensa e as conquistas do novo mundo) e enciclopédica: se avançarmos para além dos gabinetes de curiosidades e chegarmos até a revolução burguesa, veremos que uma das vertentes que conduzem à formação da ideia de museu é exatamente o impulso em conceituar com clareza uma ordem das coisas e do mundo, em que uma forma de pensamento conduz à verdade – e a obra de arte é uma das expressões desta procura e deste encontro, articulando de forma singular autonomia plástica e recortes de possibilidade discursiva.¹⁰¹

Em tal paradigma de museu moderno do século XX, é possível eleger o The Museum of Modern Art (MoMA), criado em 1929 em Nova York, como um dos primeiros representantes históricos, responsável por instaurar uma nova ideologia para o espaço da arte, o chamado “cubo branco”. Conforme Brian O’Doherty, em seu clássico texto a respeito, o espaço totalmente branco e neutro foi responsável por legitimar e enquadrar a exibição da arte moderna, direcionando o olhar para dentro das obras com o objetivo de destacar as inovações modernistas nos aspectos formais. De certa maneira, o canônico cubo branco ainda pode ser verificado em grande parte dos museus, sendo também o formato de espaço expositivo que se relaciona com o que foi concebido por Álvaro Siza na Fundação Iberê Camargo.

¹⁰⁰ Id., ib., p. 99.

¹⁰¹ BASBAUM, Ricardo. “Perspectivas para o museu no século XXI”, p. 185. In: GROSSMANN, Martin; e MARIOTTI, Gilberto (orgs.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 185-192.

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. (...) Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.¹⁰²

As vanguardas e os “ismos” do início do século XX estimularam uma profunda discussão sobre a crítica das instituições. Os futuristas italianos foram a extremos, pregando o fim dos museus. No Manifesto Futurista de 1909, Filippo Marinetti chamava os museus e as bibliotecas de cemitérios e exigia que fossem destruídos. Atos históricos como os de Marcel Duchamp mostraram que a arte não era exatamente uma criação plástica do artista, mas um objeto nominado e designado pelo mesmo ao ser inserido no sistema de legitimação da arte.

Já as neovanguardas, ao irem contra a ideia de autonomia da arte em favor de um conceito que se integrasse com a vida, encontraram no museu um foco de resistência e descompasso. Diante do enfrentamento à tradição normativa, os artistas se indispunham à ideia do museu de cubo branco modernista. Vale lembrar Paul Valéry ao dizer: “Não gosto de museus. Alguns deles são admiráveis, mas nunca deliciosos. As idéias de classificação, de conservação e de utilidade pública são justas e claras, mas têm pouca relação com as delícias”.¹⁰³ Ou a sentença de Robert Smithson: “Visitar um museu é uma questão de ir de vazio a vazio”.¹⁰⁴

Analisando-se hoje, com a vantagem do olhar retrospectivo, é possível entender que a sacralização dos museus foi uma consequência do distanciamento que o modernismo operou na intelectualização da arte na alta cultura. Como reação, muitas das expressões da arte contemporânea, com suas experiências de ir ao cotidiano e buscar contato com as pessoas, relegaram ao museu um segundo plano, mas certamente não lhe tirou a importância no sistema artístico.

Houve uma grande aversão aos museus e à institucionalização, principalmente pelas vanguardas modernas e seus reflexos. Isso ocorreu inclusive no Brasil (...). Não foram poucos os artistas que execraram os espaços institucionais de arte.

¹⁰² Cf. O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco - a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 3.

¹⁰³ Cf. VALÉRY, Paul. “O problema dos museus”. IN: *Revista do patrimônio histórico nacional*. RJ: 1996, nº 32.

¹⁰⁴ SMITHSON, Robert; KAPROW, Allan. “What is a museum”. In: HOLT, Nancy. *The writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979, p. 58.

Desde então, é comum a ideia de que uma exposição ou o próprio circuito de arte teria o poder de neutralizar a força de um trabalho. A isso se acrescenta a postura, que hoje se evidencia como ingênua, de que o espaço público, a rua, seria um espaço genuíno, livre e à margem do circuito e do mercado, como se o mercado não estivesse presente em todos os campos.¹⁰⁵

Teóricos inseridos nos desdobramentos da arte moderna perceberam que a ideia de museu não chegava exatamente ao fim, mas passava por uma transição. Ao mesmo tempo em que o museu tradicional era colocado em xeque, novas linguagens de natureza diversa solicitavam a reformulação das estratégias e demandas museais, ou seja, um novo modelo museológico e museográfico. O museu do passado, como centro de conhecimento, parecia dar lugar a um novo modelo de museu, em que o espaço expositivo é visto não só como um modo de aprendermos a entender a arte, mas também para colocá-la em perspectiva, percebendo como pode nos informar sobre as culturas das quais faz parte. Douglas Crimp, autor de outro clássico, observou que a reconciliação dos artistas com o espaço dos museus e galerias está implícita na tentativa de recuperar nostalgicamente a aura da obra de arte, com o ressurgimento da pintura e o triunfo da fotografia. Nesse movimento, as instituições voltavam a ser, conseqüentemente, espaços fomentadores e enunciadores da produção recente.¹⁰⁶ Já Arthur Danto, em sua defesa da possibilidade de um museu de acordo com os desdobramentos da arte pós-moderna, vê a arte em espaços expositivos como um fim e um meio, em que os modelos formal e cultural se entrelaçam.¹⁰⁷

Um panorama das transformações pelas quais a obra de arte passou nos últimos 200 anos é traçado por Ricardo Basbaum de modo a evidenciar que o museu, de maneira análoga, também as acompanhou. O autor elabora a seguinte periodização em forma de síntese: a) conquista de autonomia (academicismo e romantismo até Cézanne), b) ruptura com a tradição e utopias (cubismo e vanguardas até Pollock), c) constituição de um circuito de arte (das vanguardas às neovanguardas, sobretudo a arte conceitual), d) relações com o real (a partir da pop arte e do conceitual), e) virtualidade imagética e conceitual e espetacularização (a partir de fins do século XX).¹⁰⁸ Essa breve e didática descrição sinaliza o

¹⁰⁵ ALVES, Cauê. "A curadoria como historicidade viva", p. 47-48. In RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 43-58.

¹⁰⁶ Cf. CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. SP: Martins Fontes, 2006.

¹⁰⁷ DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2003, p.191.

¹⁰⁸ BASBAUM, Ricardo. "Perspectivas para o museu no século XXI", p. 186. In: GROSSMANN, Martin; e MARIOTTI, Gilberto (orgs.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 185-192.

quanto as mudanças artísticas contribuem ao esclarecimento na reflexão sobre os direcionamentos da concepção museológica.¹⁰⁹

A reflexão contemporânea sobre a finalidade dos espaços de museus e o questionamento do paradigma do cubo branco remete, entre diversas referências, aos debates artísticos surgidos entre os anos 1950 e 1960. As novas modalidades de manifestações artísticas e seus questionamentos aos museus geraram um processo que, nas décadas seguintes, acarretaria em alterações que configuraram uma nova ideia da finalidade das instituições culturais e dos espaços expositivos. Até o final dos anos 1970, é possível apontar a existência de uma crítica institucional que partiu de questionamentos dos próprios procedimentos artísticos, especialmente da arte conceitual, minimalismo, body art, performance, happening, land art, entre outros. Diante das novas opções estéticas e experiências artísticas em processo, surgiu um novo conceito do que vem a ser obra de arte. Muitas vezes a ênfase não está na obra em si, mas em seu processo e em seus desdobramentos – ou apenas no seu conceito e/ou na proposição, permitindo quem nem mesmo precise existir fisicamente ou como imagem. Com o deslocamento dos suportes tradicionais, como pintura e escultura, as novas práticas artísticas também mostraram que não existiam mais limites para a invenção da obra – nem para sua apresentação e validação.

Por fim, é interessante considerar que, ao mesmo tempo em que a arte contemporânea se colocou contra o modernismo e as instituições, a pós-modernidade trouxe um paradoxo nos anos 1980 e 1990: de que muitas das práticas selariam uma convivência pacífica com as instituições, no que diz respeito aos aspectos positivos que lhe garantissem reconhecimento e existência artística. Como afirma Teixeira Coelho:

O museu não foi derrotado. Nem o mercado de arte. Nem as instituições, como um todo. Mesmo porque, no final da década de 1970, uma nova atitude diante das instituições despontava: não se tratava mais de contestá-las, destruí-las, travava-se agora, um tanto cinicamente, de aproveitar os aspectos positivos que podiam oferecer a cada um individualmente.¹¹⁰

Os encaminhamentos da cena artística a partir do final do século XX indicam que o museu passou a se remodelar para atender às solicitações da própria arte e para dialogar

¹⁰⁹ Deve-se considerar que o autor não apresenta períodos seqüenciais, pois há superposições complexas que assinalam algumas das principais mutações da arte moderna/pós-moderna, e que o esquema se aplica mais a um modelo euro-americano e menos aos países periféricos, onde o modernismo aconteceu de forma tardia e com aspectos específicos.

¹¹⁰ TEIXEIRA COELHO, José. *Guerras culturais*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 199.

com um público que já não respondia às linguagens da tradição modernista. Com a visibilidade que a cultura foi adquirindo por meio da indústria cultural, os espaços museais se tornaram uma engrenagem econômica, incorporando algumas características que atendessem ao novo apelo consumista que se esperava desses edifícios.

Ao fazer esse breve comentário sobre as mudanças nos paradigmas do museu de arte, busca-se compreender algumas das causas, traçando um paralelo que permita entender que as mudanças de concepção museológica basicamente acompanham as transformações artísticas e em outros campos. É no século XX que se encaminha a grande transformação da museologia, do papel do museu e de sua função pública.

2.1.3 Estetização e monumentalismo: a arquitetura pós-moderna

Enquanto as novas formas de arte imprimiam desafios para os museus se manterem ativos e relevantes, e as instituições repensavam suas finalidades e relações com a sociedade, paralelamente o próprio processo cultural encaminhado pelo capitalismo tardio também trouxe um quadro de mudanças. As teorias da pós-modernidade apresentadas no primeiro capítulo ajudam a perceber o novo papel que a cultura passou a representar com a globalização e a sociedade de consumo. Como efeito, tem-se o advento da profusão da produção de símbolos culturais para mover a economia. Como afirma Otília Arantes:

(...) a partir da desorganização da sociedade administrada do ciclo histórico anterior, cultura e economia parecem estar correndo uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é econômica, e a velha centralidade da economia tornou-se cultural, sendo o capitalismo uma forma cultural entre outras rivais. (...) hoje em dia, a cultura não é o outro ou mesmo a contrapartida, o instrumento neutro de práticas mercadológicas, mas ela hoje é parte decisiva do mundo dos negócios e o é como grande negócio.¹¹¹

Após o racionalismo moderno potencializar as especificidades artísticas, os desdobramentos pós-modernos às diluíram em uma fusão multidisciplinar que desdobrou o processo de estetização geral, responsável por horizontalizar o programa estético antes determinado pela sucessão de estilos.¹¹² Em um processo de reconfiguração de contornos

¹¹¹ Cf. ARANTES, Otília. "A virada cultural do sistema das artes". In: *São Paulo S.A. Situação #3 Estética e política*. São Paulo: SEESC, abril 2005. Disponível em www.seescsp.org.br. Acesso em 10/12/2012.

¹¹² CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 224.

mais maleáveis e híbridos, o museu intensiva, no período do pós-guerras, uma gradual abertura, a partir de uma visão global, pragmática e mercadológica. A ideia de “museu dinâmico” envolve, além da manutenção dos acervos, a necessidade de oferecer serviços variados ligados tanto à educação e à cultura, quanto ao entretenimento. O MoMA, por exemplo, usa essa nova abordagem ao se estruturar com exposições temporárias, debates, palestras, eventos e programas de arte-educação. Esse modelo institucional se reflete no Brasil com o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947. A partir da década de 1960, com os temas mais ligados ao cotidiano, surgem novas experiências, e o museu extrapola o seu limite alcançando o público até mesmo fora de suas instalações. As sedes recebem adaptações em função de uma democratização do público, fazendo transformações em função da acessibilidade universal.

Nas décadas seguintes, a discussão em torno do papel do museu nas sociedades contemporâneas encontrará no público seu objetivo maior, conforme destacamos anteriormente, gerando reformulações não só institucionais, mas especialmente espaciais. Com maior diversificação nas formas de representação e de produção de sentido, e o revigoramento da centralidade de soberania e legitimação, o museu testemunha o internacionalismo do modernismo dar lugar à globalização da contemporaneidade. Nesse percurso, cultura e mercado estreitam laços, vinculando realizações a uma postura ligada ao consumo cultural. As mega-exposições atraem um novo público, que antes não freqüentava museus, mas, muitas vezes, promovem espetáculos desprovidos de criticidade, em uma *lógica espetacular para alimentar o lazer cultural*.

Se pensarmos no que foi a indústria cultural nos anos 50 e 60, veremos que o processo se inverteu. Não se trata mais de trazer a cultura de massa, mas de introduzir o universo cotidiano no domínio antes reservado da alta cultura. À desestetização da arte segue-se um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida cotidiana.¹¹³

A feição de espetáculo que passou a ser incorporada pelos eventos e mostras artísticas, a exemplo do fenômeno ocorrido com as Bienais, é mediada em grande parte, no caso dos museus, pela potência da arquitetura, em muitos casos concebida como monumento pós-moderno, como é o caso da Fundação Iberê Camargo. O chamado

¹¹³ ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 54.

monumentalismo ganha ênfase junto ao gradual interesse de os museus se colocarem como símbolos e referências urbanas e se comunicarem para as massas com novas modalidades de exposição. Lisbeth Rebollo Gonçalves afirma que a tendência se firmou a partir dos anos 1970, na medida em que:

Os museus passam a ser monumentos, ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão. Os museus tornam-se pontos de referência centrais para a cultura. Passam também a ocupar um importante lugar na história da arquitetura.¹¹⁴

Demonstrando sua relevância para o sistema da arte ao problematizar os binômios forma-função, espaço-evento, público-privado e fruição-espetáculo, o museu permanece como lugar privilegiado para o contato entre arte e público. Assim, a arquitetura torna-se um *agente de inserção e legitimação* das instituições no mundo da arte.

Conforme David Moreno Sperling, a reflexão contemporânea sobre os conceitos vigentes de arquitetura de museus parte exatamente do paradigma do cubo branco modernista e do debate arquitetônico surgido nos anos 1960.

O qual pode ser posto, sinteticamente, pela oposição cubo branco cubo decorado. O primeiro, decorrente do mote moderno a *forma segue a função* proposto pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan, sugere a conformação do espaço a partir da estruturação de um programa (função) legível em uma forma pura (racionalidade como critério de beleza). O segundo, germinado pelo arquiteto norte-americano Robert Venturi, advoga pela *complexidade e contradição*, pela livre dissociação entre os aspectos formal e funcional-espacial da arquitetura. Com grande prevalência do aspecto formal, destinado à fruição leiga, em detrimento do aspecto funcional-espacial, associado à fruição culta, caberia à arquitetura promover a visualidade do objeto arquitetônico por meio da replicância das estruturas comunicativas orientadas pelo e para o mercado e a indústria cultural.¹¹⁵

Ao tratar da *estetização pós-moderna*, Otilia Arantes considera o fato de o tipo correspondente de *arquitetura* se apresentar como um *valor em si*, uma espécie de obra de arte que deve ser apreciada não só como espaço que abriga arte.¹¹⁶ O museu de arquitetura pós-moderna, aos moldes do projeto de Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo, apresenta-se como uma *atração urbana diferenciada e espetacular*, destinada a receber

¹¹⁴ GONCALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004, p. 66.

¹¹⁵ SPERLING, David Moreno. "As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte", p. 176-177. In: GROSSMANN, Martin; e MARIOTTI, Gilberto (Orgs.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 171-184.

¹¹⁶ Cf. ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp/Studio Nobel/Fasesp, 1994.

grandes públicos movidos não só pelo desejo de se aproximar da arte, mas pela vontade de acessar um estilo de vida conforme referências culturais e artísticas moldadas pela espetacularização. Arelado às lógicas da sociedade de consumo, o *museu/monumento* urbano transforma-se em signo de distinção, imaginário social e memória cultural, posicionando as cidades no circuito da cultura global. Retomando a argumentação de Lisbeth Rebollo Gonçalves, estabelece-se uma dinâmica que interessa observar no momento em que se institui como um produto cultural operativo tanto no circuito global como no circuito local da cultura:

O museu/monumento torna-se cenário para uma experiência espetacular; é um código cultural, que aparece antes mesmo da práxis estética, do contato com as exposições que apresenta ao público. Entre a noção de monumento e a ideia de código cultural, existe um ponto de relação inegável: em ambos, passado e atualidade são alavancas do futuro. O novo museu passa a ser importante para reificar a memória cultural. (...) o perfil do museu na atualidade, como museu/monumento, evidencia-se numa ordem social também “monumental”, no sentido de ter a marca de um estilo de poder econômico multinacional. Com tal imagem, é possível depreender que o novo museu é um produto cultural que legitima a modernização global como estilo de vida. Esse museu torna-se claramente um signo dos novos tempos. Torna-se uma cenografia para a experiência cultural contemporânea.¹¹⁷

A escolha de um arquiteto de reconhecimento internacional para o projeto da sede da Fundação Iberê Camargo deve ser vista, como apontamos no capítulo anterior, como uma estratégia de visibilidade institucional por meio da arquitetura urbana. Afinal, além de atender a um programa arquitetônico e museográfico de acordo com os grandes projetos do gênero, buscou-se um profissional cuja reputação gerasse visibilidade global a partir de uma região periférica do país, como é o Rio Grande do Sul. Em tese, a grife arquitetônica faz parte de uma estratégia com lógica verificada em uma espécie de tendência mundial. Em acordo com o que se colocou no capítulo anterior, tudo o que envolve a construção de um museu aos moldes da Fundação Iberê Camargo tem potencial para se transformar em um espetáculo em si.

Dentre os impactos desejados, busca-se conseguir o *maior espaço possível nos meios de comunicação*, transformando a construção do edifício em notícia, espetáculo, em signo, pelo simples fato de ser a autoria deste ou daquele profissional. Esta estratégia é facilmente verificada nos casos do Guggenheim

¹¹⁷ GONCALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004, p. 71.

Bilbao, com a escolha do arquiteto Frank Owen Gehry; no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, com Richard Meyer, na Cidade das Artes e da Ciência, em Valência, com Santiago Calatrava, também autor do Museu de Arte de Milwaukee (...) ou ainda o projeto do novo Whitney Museum de Nova York, de autoria de Rem Koolhaas (...). No Brasil, pode-se observar o reflexo desse fato nos recentes casos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói e no novo museu de Curitiba (...).¹¹⁸

Ao destacar o debate em torno do cenário de espetacularização da arquitetura dos museus e a busca por uma equivalência do edifício como obra de arte, deve-se destacar que o projeto em particular no nosso estudo de caso, o da sede da Fundação Iberê Camargo, descarta exageros formais, privilegiando uma investigação sobre o espaço da arte e sua articulação com o contexto, com salas neutras e flexíveis para receber diferentes modos e conteúdos de exposição. Como comentou Siza:

Nos museus de arte contemporânea, o problema é cada vez mais o da organização de exposições temporárias. Mesmo nos museus que possuem boas coleções permanentes, e organizam manifestações temporárias a partir de suas coleções. O problema dos museus não é criar um cenário para obras específicas, mas espaços que permitam diferentes utilizações; é preciso flexibilidade e certa neutralidade. Mas não a neutralidade desejada por alguns conservadores, que é uma não arquitetura ou um vazio. Penso que um museu deve possuir o seu caráter próprio e manter as ligações com o meio a que pertence. Deve igualmente ser capaz de acolher o que quer que seja.¹¹⁹

Apesar da tendência contemporânea ao espetáculo, alimentada pela cultura de consumo e pela estetização geral promovida pela pós-modernidade, a arquitetura do museu/monumento pode se manter como espaço para criação e entendimento crítico a respeito da arte. Isso só será possível com uma gestão e uma política cultural que dêem conta da problemática que envolve a atividade dessas instituições na atual situação do campo artístico contemporâneo.

¹¹⁸ FALCÃO, Fernando Antônio Ribeiro. *Uma reflexão sobre a utilização de museus como vetores de operações urbanas: os casos dos museus Iberê Camargo e Guggenheim Bilbao*. 123 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

¹¹⁹ SIZA, Álvaro. In: JODIDIO, Philip. *Álvaro Siza*. Itália: Taschen, 2003, p. 35.

2.1.4 Espetáculo e musealização: a renegociação com o museu

Em uma reflexão sobre arquitetura e comunicação, Roland Barthes lembra que a cidade pode ser vista como forma discursiva, pois é repleta de mensagens e significados. Com isso, o teórico considera que, a partir dos pós-modernismo, os museus destacados nas cidades pela suas arquiteturas singulares se transformam em um dos espaços mais emblemáticos da cultura contemporânea.¹²⁰ Também situando o museu na pós-modernidade, Andreas Huyssen o aponta como um paradigma-chave das atividades culturais contemporâneas. Sua abordagem problematiza as transformações da sociedade e não somente da atividade artística. Se as mudanças das prioridades das novas artes sempre encararam o museu como um terreno de disputa e tensões, o mesmo vale para o novo público, que emerge como novos estímulos gerados pela condição pós-moderna.

O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como um lugar de uma *mise-en-scène* espetacular e de exuberância operística. Essa surpreendente transformação requer uma reflexão, uma vez que parece ter causado um impacto profundo na política de exibir e ver.¹²¹

A política de exibição, conforme o autor, deve ser pensada em vários aspectos, especialmente os que envolvem a arquitetura pós-moderna, o uso do espaço pelas curadorias, as relações entre arte e poder. E sua análise deve partir da tendência de o público ser atraído pela experiência do espetáculo. Para Huyssen, "o novo museu e as novas práticas de exposição correspondem à mudança de perfil dos frequentadores, o que é demonstrado na busca de experiências simbólicas que tangenciam a *apropriação do conhecimento cultural em si*."¹²² Mas como o museu também permanece com sua natureza dialética, ele hoje se configura como um espaço híbrido, que sugere uma problemática ainda mais ampla.

O museu, de certa forma, mantém o paradigma que estabeleceu com a modernidade e a arte moderna. A negação do passado ou sua afirmação como cânone são divergentes, e seu embate parece encontrar no próprio museu seu campo de manifestações

¹²⁰ Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

¹²¹ HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, p. 223.

¹²² *Ib.*, id., p. 224.

mais visíveis. Entretanto, Huysen procura mostrar que, na contemporaneidade, o museu lida com o acréscimo de funções além dessa tradicional dicotomia moderno/contemporâneo. O autor fala de "necessidades antropológicas" como a origem de uma negociação do presente com o passado na pós-modernidade – embora não discuta seu conteúdo. Importa assinalar que, mesmo com a força de legitimação de ordem simbólica, o museu não anula múltiplos efeitos relacionados ao desejo do espectador, uma constatação filosoficamente entendida pelo autor a partir da "transformação do status da memória e da percepção temporal na cultura consumista contemporânea".¹²³

Para Huysen, a crítica institucional aos museus deve permanecer, embora com outra orientação, pois a busca de valores absolutos da qual tentou se encarregar o modernismo não constitui mais um modelo de grande validade para os museus. Na pós-modernidade, o debate parte então de intervenções específicas e não mais universalizantes. E a passagem do museu de um bastião da alta cultura para uma zona de influência da indústria cultural é muito sintomática a respeito da contemporaneidade.

Minha hipótese é que, na era da pós-modernidade, o museu não foi apenas deslocado para uma posição de autoridade cultural tradicional, como afirmam alguns críticos, mas vem sofrendo um processo de transformação que pode assinalar, de uma forma específica, o fim da dialética museu/modernidade.¹²⁴

Entretanto, o gradual enfraquecimento das vanguardas e a negação das práticas contemporâneas criaram uma área difusa de fronteiras entre o museu e os projetos de exposição. Paralelamente, a cultura do espetáculo passou a atingir as exposições de forma impactante. O espaço para os antigos experts se abriu para um grande público seduzido pelo consumo simbólico de uma experiência sedutora. A chamada museomania está relacionada à institucionalização da arte e da cultura para fins políticos e econômicos. Ao mesmo tempo em que exerce essa legitimação simbólica propagandeada como democratizadora do acesso cultural, a indústria cultural não apenas seduz, manipula e explora, mas alimenta um desejo que assinala mudanças culturais. E descartar ou desqualificar a atração do público pela cultura do espetáculo é ignorar um importante aspecto sobre os museus na contemporaneidade. Se já se constatava a inviabilidade da teorização artística dentro de um

¹²³ *Ib.*, *id.*, p. 226-227.

¹²⁴ *Ib.*, *id.*, p. 232.

programa de uma história da arte única, a cultura midiática e a sociedade de consumo se tornaram importantes ao colocar uma profusão de símbolos e significados em circulação.

Huyssen articula *três modelos* explicativos para dar conta do que considera ser a recente mania por museus e exposições alimentada pelo *mise en scène espetacular*. Confrontando as posições neoconservadora, pós-estruturalista e crítica da mídia, acredita chegar a uma compreensão da musealização como sintoma-chave da cultura pós-moderna. A *visão neoconservadora* trata do museu como *compensação* dos prováveis estragos da velocidade da modernização. Localizado entre o interesse pelo novo e pelo passado, o presente é comprimido pelo provisório, algo que, para Huyssen, ainda é impedido de uma maior análise por força do velho conceito de cultura, baseado em continuidade da tradição. Para o autor, "tudo isso pode ser interpretado como uma reação à altíssima velocidade da modernização, como uma tentativa de se libertar do espaço vazio do cotidiano e reivindicar um sentido de tempo e memória".¹²⁵ Mas a pós-modernidade mostraria que não há como compensar as transformações da modernidade. Daí, a oposição dos *pós-estruturalistas*, com as teorias sobre *simulação e catástrofe* dos museus. Nessa corrente, a musealização é estendida às práticas do cotidiano. Huyssen lembra de Baudrillard, que encara a museificação como uma tentativa de controle e domínio do real, em um processo de reação à expansão da simulação. O museu, assim, surge com uma visão apocalíptica, que demonstra a agonia do real. Entretanto, essa postura parece não reconhecer tentativas de se articular o passado reprimido ou marginalizado, bem como as que envolvem atividades alternativas nos museus.¹²⁶ A sobrevivência e a gradual espetacularização do museu sugerem que a teoria apocalíptica não encontra uma permanente sustentação.

Já a *teoria crítica da mídia e da indústria cultural*, segundo Huyssen, permite focalizar a relação entre o *museu e o consumo*. Não se trata de buscar uma compensação que restabeleça o equilíbrio ou uma constatação de que a simulação substituiu a realidade. Segundo o autor, a mídia e o consumo criaram um *desejo permanente de experiências e acontecimentos*, com a consequência do aumento do nível de expectativa visual da sociedade pós-moderna.

¹²⁵ Ib., id., p. 242.

¹²⁶ Ib., id., p. 246.

(...) a finalidade frequente das exposições era esquecer o real, retirar o objeto de seu contexto e de sua função original e cotidiana ressaltando a sua alteridade e abrindo um diálogo potencial com outras épocas: o objeto de museu é mais um hieróglifo histórico do que uma simples peça de informação. Sua leitura passa a ser um ato da memória e sua verdadeira materialidade assume a aura de distanciamento histórico e transcendência no tempo.¹²⁷

O fim da aura anunciado por Benjamin diante da reprodução em série é reivindicado por Huyssen. A retomada do passado e seu reconhecimento como não obsoleto reencantam uma aura que se mantém além de qualquer função instrumental que exerceu anteriormente. O olhar museico permite a experiência do reencantamento da aura por meio do isolamento do objeto em seu contexto genealógico. Surge daí um fetichismo que não pode ser associado diretamente ao que Marx e Adorno se referiam. É um *fetichismo* que ultrapassa a questão de troca como mercadoria, originando-se em uma *dimensão anamnésica*, relacionada a valor de *memória*. A aura, assim, está relacionada a uma experiência temporal do autêntico, do singular e do original. Mas ao contrário da televisão e outras mídias de simulação, o olhar sobre os objetos museicos se mantém também material diante da tendência da imaterialidade. Para Huyssen, isso pode fornecer um sentido de materialidade opaca e impenetrável, assim como um espaço anamnésico dentro do qual a transitoriedade e as diferenças entre as culturas humanas podem ser compreendidas. Dessa forma, o autor delega à cultura do museu e das exposições o aperfeiçoamento de um terreno de negociação e contestação cultural que acolhe e oferece múltiplas, heterogêneas e até incompatíveis narrativas de significados que habitam o olhar e a memória do espectador na pós-modernidade.

O olhar mais aproximado à filosofia de Huyssen, bem como a teorização histórica anterior a respeito da configuração do museu pós-moderno, tem como objetivo situar um breve panorama da problemática que envolve as instituições como a Fundação Iberê Camargo no campo artístico contemporâneo. Espera-se ter esboçado um painel aplicável, de forma a podermos, a seguir, refletir sobre a constituição de uma geopolítica institucional a partir de uma descrição analítica e panorâmica do projeto curatorial.

¹²⁷ *Ib.*, *id.*, p. 249.

2.2 A constituição de uma geopolítica institucional: análise das exposições curatoriais realizadas pela Fundação Iberê Camargo

Considerando a situação contemporânea (esboçada no primeiro capítulo) e a configuração do museu na pós-modernidade (conforme a parte inicial deste segundo capítulo), nosso estudo se deterá a seguir à hipótese da constituição de um território geopolítico institucional por meio do projeto curatorial da Fundação Iberê Camargo. Serão analisadas as exposições realizadas no museu entre 2008 e 2012¹²⁸ e seus respectivos curadores, considerando como dados os textos de apresentação dos catálogos, pois costumam expressar ou sugerir boa parte das posições institucionais, além de entrevistas e informações coletadas na pesquisa de campo.

Como comentado anteriormente, o intervalo de institucionalização da FIC compreendido entre 1995 e 2008 – portanto, anterior à abertura do museu – foi marcado por uma série de ações. Entre as estratégias, realizaram-se exposições com obras de Iberê não só em Porto Alegre, mas também em outras capitais do país. Tal investimento indica a existência de objetivos para que a instituição estabeleça conexões e relações com outros pontos de referência no campo artístico.

A escolha de um arquiteto estrangeiro, premiado e reconhecido sinaliza, como já comentado, o desejo da constituição de um território simbólico de visibilidade internacional, no contexto da mundialização e da globalização cultural e econômica. Já as exposições que itineraram pelo país, no período que antecede a abertura do museu, estabeleceram aproximações com instituições de outras cidades. Segundo Justo Werlang, que atuou no processo de institucionalização da FIC, o objetivo da instituição, desde o começo, era dar origem a uma fundação que estivesse atuando em uma *amplitude prioritariamente nacional* e, posteriormente, *internacional*. Ou seja, para além de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul:

A questão do território, de onde a Instituição deveria atuar e ser reconhecida, provocava uma constante busca por novos horizontes. Com a ideia de que o território de atuação da instituição era o nacional, organizou-se uma importante retrospectiva de Iberê, uma mostra muito feliz, que foi significativa e viajou

¹²⁸ Nos Apêndices, constam tabelas com as exposições realizadas pela Fundação Iberê Camargo entre 2008 e 2012, bem como algumas informações e detalhes que formam um quadro de análise para esta pesquisa. Em tais tabelas, foram usadas análises, pesquisas bibliográficas e fontes diversas, como catálogos e informações coletadas junto à FIC.

bastante pelo Brasil. Buscando alcançar esse território, o primeiro conselho curatorial da Iberê contava com membros de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro que, estabelecendo pontes, contatos com outros centros, não deixava a instituição ficar restrita à província. Foram estratégias construídas de forma orgânica, na medida em que surgiam desafios e oportunidades que nos faziam pensar e buscar soluções.¹²⁹

No mesmo período citado, a FIC também desenvolveu a já citada Bolsa Iberê Camargo, que premia jovens artistas e permanece sendo realizada com edições anuais que selecionam dois artistas por ano para temporadas de estudos no exterior. A constituição do programa também fez parte da intenção de estabelecer relações com outras instituições, especialmente do cenário internacional. O objetivo era que o projeto fosse ampliado no futuro, como relata Werlang.

Era necessário fazer com que a instituição existisse, para isso era necessário criar significados para os diversos públicos. Aproximar-se de jovens artistas, e outros, não era uma questão de marketing, mas a de oferecer uma contribuição objetiva a cada público. Como os recursos tendem a ser escassos, parcerias com outras instituições, inclusive estrangeiras, garantiram a viabilidade de diversos programas, como o da bolsa de residência, em que conseguimos oportunidades para artistas, selecionados nacionalmente, terem uma experiência fora. Começamos com uma bolsa por ano e depois duas. Fernando dirigiu o estabelecimento dessa rede da Iberê, de organizações brasileiras e estrangeiras, como com o MoMA. A Fundação Iberê era muito nova, precisava aprender, recebemos diversos técnicos e curadores que traziam suas experiências.¹³⁰

O Ateliê de Gravura também se somou às estratégias de divulgação da FIC. Sua criação e manutenção foi um desejo manifestado em vida por Iberê. Quando a instituição operava ainda na casa do Bairro Nonoai, foi desenvolvido um projeto que convidava artistas para produzir gravuras. Com a abertura do museu em 2008, a iniciativa foi mantida, com um espaço que abriga a prensa que foi de Iberê. Desde o início, a formulação do que viria a ser o programa Ateliê de Gravura envolveu também discussões a respeito do território de atuação – ou seja, de uma geopolítica. Portanto, a escolha de artistas brasileiros como participantes foi consciente, como conta Werlang. Entretanto, a ideia de Brasil é representada prioritariamente pelas redes de relações cujos centros de poder estão localizados em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O programa do artista convidado para o Atelier de Gravura foi pensado para atender a vontade de Iberê, oportunizando a artistas de diversas gerações a

¹²⁹ Da entrevista concedida em 26 de novembro de 2012.

¹³⁰ Id., ib.

expressar-se por meio de gravura em metal, muitas vezes num primeiro contato com a técnica. Ainda, é um programa que atende a questão da sustentabilidade depois gera acervo que, eventualmente, poderia ser comercializado. Ou mesmo cedido/doado a outras instituições. A questão do território da Fundação era uma de nossas preocupações naquele momento inicial. A Iberê estaria voltada ao bairro, à cidade, ao estado, ou ao país? Qual o domicílio de seu público? Novamente, a questão da sustentabilidade do projeto nos dirigiu a pensar no território nacional. Buscamos atender aos públicos locais, mas tínhamos também a preocupação de desenhar serviços para públicos de outras partes do país. A Fundação Iberê deveria significar aqui em Porto Alegre, mas também em São Paulo, Rio, Fortaleza... Assim como em Caxias, Pelotas, Passo Fundo¹³¹

As estratégias de aproximação e articulação da FIC em relação aos centros hegemônicos no país se reforçam em 2003, com o conselho curador, então formado por Mônica Zielinsky (historiadora, crítica, curadora e professora do IA-UFRGS), Paulo Sergio Duarte (historiador, crítico, curador e professor da EAV/Parque Lage e Universidade Cândido Mendes) e Sônia Salzstein (historiadora, crítica, curadora e professora da ECA-USP). Além de serem críticos, historiadores, pesquisadores, professores universitários e atuantes em curadorias de exposição, os três representavam uma *consciente articulação geopolítica e institucional entre os agentes do campo artístico*: Mônica Zielinsky no RS, Paulo Sergio Duarte em SP e Sônia Salzstein no RJ. No mesmo 2003, Sônia assinava como organizadora o livro "Diálogos com Iberê Camargo"¹³², publicado pela Cosac e Naify e reunindo textos de diversos autores (incluindo Mônica e Paulo Sergio) preparados para o seminário "Iberê Camargo - a dimensão experimental da pintura" (dezembro de 2002, Porto Alegre), com exceção dos ensaios de Ferreira Gullar, "Do fundo da matéria" (1995), e de Ronaldo Brito, "Carretéis" (1994) e do depoimento do cineasta Mario Carneiro e da entrevista com o artista plástico José Resende. O resultado foi um conjunto diverso de abordagens em perspectivas afetivas, críticas, históricas, estéticas e filosóficas sobre Iberê e sua obra.

A constituição de um grupo curatorial teve como objetivo definir prioridades voltadas às políticas de conservação e exibição. São seus integrantes que coordenam a política curatorial da instituição, que, nesse caso específico, diz respeito ao programa de exposições de acervo e temporárias. Com o conselho estrategicamente distribuído entre os centros de poder econômico e cultural do país, a FIC estabelecia não só uma rede de

¹³¹ Id., ib.

¹³² SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

relações, mas um território de representação e atuação com o objetivo de ampliar os limites de visibilidade por meio das práticas curatoriais e expositivas.

Durante o processo de institucionalização que antecedeu a criação do museu, a FIC, como já comentado, promoveu uma série de exposições fora de Porto Alegre, com destaques para retrospectivas que circularam por cidades como São Paulo, Rio, Recife e Salvador. Em 2005, houve a primeira tentativa efetiva de internacionalização no plano institucional. Uma exposição de Iberê foi levada ao Museu de Belas Artes de Bordeaux, a 495 quilômetros de Paris.¹³³ O evento marcava a abertura do chamado Ano do Brasil na França, a longa série de atividades que apresentava aos franceses a arte e a cultura dos brasileiros. Mônica Zielinsky selecionou 16 pinturas, 23 guaches, 25 gravuras e 45 croquis não só na condição de curadora, mas como responsável pela catalogação da obra de Iberê. A divulgação era investida de forma a promover o processo de institucionalização com duas ações em curso: a exposição itinerante em si e a realização do estudo do catálogo raisonné.

Em reportagem do jornal Zero Hora a propósito da mostra, Fernando Schüler, então diretor-executivo da instituição, dizia “A Fundação Iberê tem uma vocação internacional”.¹³⁴ Ao tratar a respeito da dinâmica curatorial da instituição durante a entrevista realizada para esta pesquisa, Mônica Zielinsky comentou que, desde o começo, as estratégias refletiam os tempos atuais no sentido de internacionalização.

Este fato é bastante importante, um traço dos tempos atuais no sentido de internacionalização. Isso se revela em todos os setores. Na área artística, é uma questão dos tempos atuais, o esse estímulo à internacionalização. Na programação da Fundação, desde o início, antes da existência do prédio do museu, já emergia esse ideal. Muitas vezes, houve críticas sobre convidar curadores de fora. Mas esse é um pensamento aberto, que perpassa a FIC. Pode-se atribuir a Justo Werlang, sempre pensando Porto Alegre interligada com o mundo. E esse fato, muitas vezes, talvez não tenha sido compreendido localmente. Fiz parte desse início, e a meta era exatamente a de colocar a Fundação em diálogo com outras instâncias. Talvez se tenha pecado um pouco na questão local, mas é uma questão de amadurecimento. Agora, já são outros tempos.¹³⁵

¹³³ Criado em 1801 por Napoleão Bonaparte, o Museu de Belas Artes de Bordeaux funciona em um casarão construído entre 1875 e 1881 especialmente para exposições de pintura. Fazem parte de seu acervo originais de grandes mestres europeus, como Rubens, Delacroix, Renoir, Matisse e Picasso.

¹³⁴ VERAS, Eduardo. “Iberê vai a Bordeaux”. Zero Hora, Porto Alegre, 22 de fevereiro de 1999. Segundo Caderno, p. 1.

¹³⁵ Da entrevista concedida em 14 de setembro de 2012.

As tentativas de “exportar” Iberê Camargo foram dificultadas. Os dois anos de negociações que antecederam a realização da mostra na França foram acompanhados por tratativas semelhantes com museus da Holanda, da Inglaterra e dos Estados Unidos, além de países latino-americanos como Argentina, Uruguai, Chile e México. Tais planos acabaram não sendo concretizados, embora desejados e planejados.

Também em 2005, a FIC realizou outra iniciativa que indica os esforços de gerar conexões e visibilidade internacional, trazendo a Porto Alegre profissionais reconhecidos no circuito artístico. Curador de arte latino-americana do Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin, nos EUA¹³⁶, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro foi convidado para ministrar uma palestra em Porto Alegre. Além de tratar a respeito de aspectos de museologia, exposições e curadorias envolvendo a arte latino-americana com base em sua experiência e trajetória, Pérez-Barreiro tornou possível a divulgação da presença de uma obra de Iberê Camargo na coleção da respectiva instituição. Na época, a FIC divulgou o fato de o Blanton ser o único museu norte-americano a ter uma obra do artista em seu acervo.¹³⁷ Um trecho de texto do jornal Zero Hora sobre o fato dizia que “A visita do curador Gabriel Pérez-Barreiro a Porto Alegre, promovida pela Fundação Iberê Camargo, pode ser lida dentro de um plano de internacionalização do legado do artista”.¹³⁸ Com tal discurso sendo veiculado pela mídia, os planos e as estratégias geopolíticas e institucionais da FIC ganhavam divulgação e visibilidade na esfera pública.

A partir de 2008, com a abertura do museu e o início das mostras, a FIC deu início a um novo momento na *constituição de uma geopolítica envolvendo instituições, acervos, coleções e curadores*. Paralelamente às tentativas de inserção de Iberê no circuito internacional de museus, a sede naturalmente fez com que as atividades expositivas ganhassem ênfase, agora localizadas no prédio instalado em Porto Alegre. Com isso, tem-se, entre os seguintes cinco anos, o que se pode categorizar como um segundo período das mostras realizadas pela instituição. Além de um lugar determinado e fixo para a exibição das

¹³⁶ Fundado em 1964, na cidade texana de Austin, guarda a mais importante coleção de arte latino-americana dos EUA, com cerca de 1.850 itens, de um total de 17 mil.

¹³⁷ A tela intitulada “Andamento”, pintada em 1976, foi comprada diretamente do artista gaúcho pelo então diretor da casa, Donald Goodall.

¹³⁸ VERAS, Eduardo. “Arte acima das fronteiras”. Zero Hora, Porto Alegre, 25 de junho de 1999. Caderno Cultura, p. 7.

obras, essas exposições também passaram a ser divididas em dois formatos, conforme vimos na introdução.¹³⁹

A mostra que marcou a abertura da sede da FIC foi “Iberê Camargo - moderno no limite 1914 - 1994”, em 31 de maio de 2008. Os curadores eram então os integrantes do Comitê Curatorial¹⁴⁰: Mônica Zielinsky, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein. A seleção de 57 pinturas, 21 gravuras e 11 desenhos, que ocupou 2º, 3º e 4º andares, tinha como origem o acervo da Fundação, mas contava com 27 trabalhos emprestados por colecionadores e com origem em acervos institucionais, como Pinacoteca Aplub de Arte Rio Grandense e Bolsa de Arte, ambos de Porto Alegre, e Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Rio de Janeiro.¹⁴¹ O catálogo de 131 páginas apresentava imagens de todas as obras da mostra e trazia o texto resultante da pesquisa dos curadores. Entretanto, não continha o registro da expografia utilizada.¹⁴² Posteriormente, ainda em 2008, a exposição itinerou e foi apresentada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (PR), revelando a estratégia de alcançar outros territórios no campo artístico, nesse caso, no contexto brasileiro, como indica o texto de apresentação do catálogo, assinado pelo presidente Jorge Gerdau Johannpeter:¹⁴³

A mostra “Moderno no Limite” inaugura a nova sede da Fundação Iberê Camargo. Já se passaram 12 anos de sua instituição por Maria Coussirat Camargo e, em razão de seu objeto, da qualidade e da relevância de conjunto de suas ações, a Fundação alcançou reconhecimento em todo o país, sendo este momento aguardado por todos os que emprestam alguma importância às artes e à cultura. (...) Vocacionada a preservar o acervo, promover o estudo e a divulgação da obra de Iberê, a Fundação deverá estimular a interação de seus públicos com a arte, cultura e educação. Preocupada em estimular processos que gerem e multipliquem conhecimento no campo das artes, irá buscar, no embate diário, ativar a capacidade crítica e a criatividade cotidiana do cidadão através do contato com a obra de arte. (...).¹⁴⁴

¹³⁹ Refiro-me à distinção realizada pela instituição em mostras de acervo e mostras temporárias. No primeiro caso, valoriza-se o acervo da FIC. No segundo, obras de Iberê pertencentes a outras coleções e acervos e também mostras de artistas modernos e contemporâneos que são apresentadas no museu, algumas itinerantes. Em ambos os modelos, são convidados curadores independentes.

¹⁴⁰ A instituição tem um Conselho de Curadores, formado por gestores, e um Comitê Curatorial, formado por críticos, historiadores e pesquisadores.

¹⁴¹ Ainda que tivesse obras do acervo da FIC, a mostra foi considerada temporária por reunir obras de outras coleções e acervos.

¹⁴² O formato se tornaria padrão para a maior parte das exposições a serem realizadas posteriormente, pelo menos até 2012.

¹⁴³ Durante a pesquisa, verificou-se que os textos de apresentação dos primeiros catálogos eram assinados pelo presidente. Posteriormente, passaram a ter apenas a assinatura da instituição.

¹⁴⁴ Texto de apresentação do catálogo DUARTE, Paulo Sergio; SALZSTEIN, Sônia; ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo: moderno no limite 1914 – 1994*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

Esse trecho do texto institucional se valoriza na medida em que, além de constar no catálogo da exposição inaugural do museu, também faz uma espécie de balanço do percurso percorrido até então e, ao mesmo tempo, uma projeção sobre os objetivos e as expectativas da FIC ao passar a operar em sua sede, comprometendo-se com promessas para o futuro.

Em setembro de 2008, o museu dava sequência a seu projeto curatorial recebendo duas exposições novas. No dia 3, o segmento de mostras exclusivamente de acervo eram inauguradas na sede com “Persistência do corpo”, contemplando 7 pinturas e 32 desenhos no 2º andar. Convidadas para realizar a curadoria, Ana Albani de Carvalho e Blanca Brites são pesquisadoras e professoras do Instituto de Artes da UFRGS, o que demonstra as relações que a FIC vinha estabelecendo com a universidade federal sediada em Porto Alegre e, em especial, com o pensamento artístico desenvolvido na academia e a conseqüente inserção, repercussão e validação nesse meio. Como especificidades, essa mostra se destacou na montagem que privilegiou os desenhos, como muitos estudos e croquis, algo que não vinha sendo mostrado até então. Todas as obras foram expostas nas paredes, lado a lado, sem ordenação cronológica, com o objetivo de dar-lhes o mesmo valor e proporcionar aos visitantes a construção de uma rede de sentidos a partir do olhar proposto pela curadoria.

Pelo fato de a concepção curatorial recair sobre boa parte das obras produzidas nos anos 1980 por Iberê, em sua conhecida fase de retomada figurativa, “Persistência do corpo” estabeleceu relações e aproximações com a mostra de outro artista que abriria dias depois: “Belo caos”, de Jorge Guinle, um artista de forte presença naquela década, sendo representante de uma geração que retomou a pintura e cujos aspectos formais revelavam pontos de conexão com a produção de Iberê. Aberta em 9 de setembro de 2008, “Belo caos” foi a terceira mostra do museu, que, pela primeira vez, apresentava outro artista que não Iberê. Considerada exposição temporária, tinha curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Klabin, historiadores e críticos de arte atuantes no Rio de Janeiro que conceberam a montagem no 3º e 4º andares, propondo também aproximações entre as obras de Iberê expostas em “Persistência do corpo”. A produção de Guinle era apresentada em 20 desenhos e 33 pinturas, provenientes de 22 coleções particulares e públicas de São Paulo (colecionadores e Instituto Moreira Salles), Rio de Janeiro (colecionadores), Niterói (Museu de Arte Contemporânea) e Curitiba (Casa da Imagem). Como se pode concluir, o estabelecimento do território de atuação da FIC permanecia buscando pontos além de Porto Alegre. Mas o texto

de apresentação destacava não as relações institucionais ou a constituição de um território de atuação geopolítica, mas a abertura da FIC para exposições de outros artistas modernos e contemporâneos:

A exposição “Jorge Guinle: belo caos” marca mais um passo da Fundação Iberê Camargo rumo à consolidação dos seus objetivos institucionais. A mostra inaugura o programa de exposições temporárias, através do qual a Fundação exhibe trabalhos de artistas do Brasil e do exterior e se firma como um centro difusor de arte moderna e contemporânea. A busca pela excelência é a linha condutora que a Fundação se compromete a adotar nas suas realizações. Característica esta, marcante também em Iberê Camargo e que, hoje, se traduz nos programas já realizados.¹⁴⁵

Em substituição à mostra dedicada a Guinle, que seguiu para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) em 2009, a Fundação apresentou, a partir de 9 de dezembro de 2008, “Um mundo a perder de vista – Guignard”, dedicada da Alberto da Veiga Guignard (1896 - 1962), de cujo grupo artístico Iberê participou como integrante e aluno nos anos 1940. O curador José Augusto Ribeiro é crítico de arte e, naquela ocasião, era mestrando em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pesquisador do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. As 43 obras entre pinturas e desenhos eram provenientes de 17 coleções particulares, além de acervos do MoMA (Nova York), Museo Municipal de Belas Artes Juan M. Blanes (Montevideu), Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Museu Chácara do Céu (RJ), Museu Casa Guignard (Ouro Preto) e Museu de Arte Pampulha (Belo Horizonte).

Assim, “Um mundo a perder de vista – Guignard” foi a primeira exposição na sede da FIC a contar com obras de instituições estrangeiras, demonstrando a continuidade do plano de estabelecer relações geopolíticas para além do Brasil. Nesse caso, com instituições de Nova York e Montevideu. Também foi uma mostra concebida pela FIC e exibida exclusivamente na sede.

No mesmo 9 de dezembro de 2008, o 4º andar recebia a primeira mostra de arte contemporânea da sede da FIC, realizada exclusivamente para o museu. Novamente com curadoria de Mônica Zielinsky, “Lugares desdobrados” trazia ao público obras de três artistas gaúchas contemporâneas, próximas em gerações e destacadas pelas trajetórias de suas

¹⁴⁵ Do texto de apresentação do catálogo BRITO, Ronaldo; KLABIN, Vanda Mangia; MESQUITA, Tiago; RAMOS, Nuno. *Jorge Guinle, Belo Caos*. Porto Alegre : Fundação Iberê Camargo, 2008.

pesquisas poéticas: Elaine Tedesco (1963, Porto Alegre), Karin Lambrecht (1957, Porto Alegre) e Lucia Koch (1966, Porto Alegre). A exposição teve como proposta discutir o tratamento do espaço a partir de uma curadoria que levasse em conta a instalação dos objetos artísticos em relação à arquitetura, como informa o texto institucional do catálogo.

Se o “lugar” é a pergunta, o desdobramento será a resposta: fisicamente dispostas na sede da Fundação Iberê Camargo, as obras de Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lúcia Koch encontram na arquitetura de Álvaro Siza seu locus material, porém suas relações vão muito mais além, prolongando a experiência de lugar no espaço e no tempo. Assim desdobrados, os trabalhos das três artistas refletem a diversidade de práticas e materiais dos quais dispõe a arte contemporânea, e convidam o público a repensar suas percepções do espaço e da arte. A Fundação Iberê Camargo, ao apresentar a exposição “Lugares desdobrados”, consolida sua atuação no campo da arte contemporânea, complementando a difusão iniciada pelo Projeto Átrio e mantendo um constante diálogo com as demais linhas expositivas, tanto de acervo quanto de arte moderna.¹⁴⁶

Ao apresentar uma proposta de curadoria contemporânea com artistas contemporâneos, a FIC reforçava o desejo de mostrar sua abertura para exposições voltadas a modalidades artísticas além da tradição modernista na qual Iberê se inscreve.



IMAGEM 9 - Trabalho de Lúcia Koch em “Lugares desdobrados”. Crédito: Fábio Del Re

¹⁴⁶ Do texto de apresentação do catálogo ZIELINSKY, Mônica. *Lugares desdobrados*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

Em 21 de março de 2009, a FIC abriu aquela que pode ser considerada a primeira mostra com curadoria internacional. A argentina Maria José Herrera, crítica, curadora e então diretora artística do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) e presidente da Associação Argentina de Críticos de Arte da Argentina, apresentava “Um ensaio visual” ocupando 2º, 3º e 4º andares. Composta por documentos e obras (37 pinturas e 62 desenhos), a mostra se dedicava exclusivamente ao acervo da FIC e foi apresentada exclusivamente no museu. A opção por uma curadora estrangeira é destacada no primeiro parágrafo do texto de abertura do catálogo, o que indica intenções de internacionalização por meio da busca de curadores de fora para abordagens sobre a obra de Iberê:

Neste que é o segundo ano de atividades em sua nova sede, e o décimo quarto desde a sua instituição, a Fundação Iberê Camargo dá continuidade à sua programação expositiva e a seu planejamento estratégico propondo a primeira curadoria internacional da obra de Iberê Camargo. Com isto, além de apresentar um recorte inédito do percurso do artista, a Fundação intensifica o processo de difusão internacional da obra e do pensamento de Iberê Camargo, atendendo, assim, a um de seus objetivos primordiais.¹⁴⁷

Em relação às estratégias de internacionalização investidas pela FIC, a questão que se coloca é se o processo se dá em via de mão única ou mão dupla, averiguando se a obra de Iberê ou mesmo as ações institucionais estão repercutindo e ganhando visibilidade no exterior ou mesmo fora do Rio Grande do Sul. No caso da curadora argentina, indaga-se se a escolha de um estrangeiro não funciona mais para a constituição de um capital simbólico local, no sentido de favorecer o modelo de sustentação econômica apoiado em recursos geridos pelo governo e pelo empresariado local.

¹⁴⁷ Do texto de apresentação do catálogo HERRERA, María José. *Iberê Camargo: um ensaio visual*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.



IMAGEM 10 - Exposição “Dédale: um filme-instalação de Pierre Coulibeuf”.
Crédito: Fundação Iberê Camargo

A quinta mostra temporária, ao mesmo tempo a sétima na cronologia do museu, seguiu estreitando laços internacionais. “Dédale: um filme-instalação de Pierre Coulibeuf” apresentava uma proposta artística na qual a exposição seria a apresentação do resultado de uma experiência criativa envolvendo o cinema e o olhar contemporâneo de um artista sobre outro. O cineasta francês Pierre Coulibeuf realizou um audiovisual de ficção a partir de sua leitura pessoal da obra de Iberê e do espaço arquitetônico concebido por Álvaro Siza. Em 4 de junho de 2009, o 4º andar apresentou uma instalação composta por três projeções em vídeo e uma série de fotografias. A curadoria foi de Gaudêncio Fidelis, que é crítico, curador e historiador de arte atuante no Rio Grande do Sul, tendo sido diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais do Estado, do Museu de Arte Contemporânea (MAC) e, atualmente, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs). O texto de apresentação do catálogo reforça as intenções institucionais de diálogo com a produção contemporânea e de projetar a visibilidade e reconhecimento a partir deste aspecto.

Desde a sua instituição, em 1995, a Fundação Iberê Camargo planeja suas atividades de modo a possibilitar a constituição de novos paradigmas no âmbito das artes visuais. Sua atuação tem por objetivo último o de tornar-se um centro de excelência em programas artísticos, culturais, educativos, de pesquisa e

documentação em torno da obra de Iberê Camargo, bem como da arte moderna e contemporânea.¹⁴⁸

Assim como “Lugares desdobrados”, “Dédale: um filme-instalação de Pierre Coulibeuf” era concebida exclusivamente para a FIC. As curadorias criaram recursos expositivos responsáveis por atrair visitantes para o ambiente configurado pelo museu contemporâneo. Se a primeira apresentava obras instaladas que solicitavam a presença do espectador, a segunda atraía o público com uso de projeções audiovisuais. Em comum, ambas as mostras apresentavam formato de exposição mais sedutor e atrativo em comparação às montagens baseadas em obras modernas. No lugar da fruição pela fruição, “Lugares desdobrados” e “Dédale: um filme-instalação de Pierre Coulibeuf” ofereciam a possibilidade de uma experiência mais espetacular.

Em 10 de setembro de 2009, a FIC inaugurava duas novas mostras, por meio de relações com agentes do campo artístico brasileiro. O 2º e 3º andares apresentavam a temporária “Dentro do traço, mesmo”. O curador Teixeira Coelho elaborou uma mostra exclusiva para a FIC, com obras do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura da Fundação, conforme explica o texto de abertura do catálogo.

Criado em 1999, no último ateliê em que trabalhou Iberê Camargo, o programa reúne artistas que não trabalhem necessariamente com gravura para debruçarem-se sobre a técnica durante uma semana, em Porto Alegre, sob a supervisão de Eduardo Haesbaert, coordenador do programa e impressor de Iberê Camargo durante os quatro últimos anos de vida do artista, de 1990 a 1994. A Eduardo Haesbaert soma-se a antiga prensa alemã que pertenceu a Iberê e que, transladada ao ateliê desenhado por Álvaro Siza, perpetua a essência do programa.¹⁴⁹

Além de estrategicamente cumprir uma espécie de prestação de contas e divulgação, apresentando ao público um dos programas realizados desde o início da Fundação – ou seja, ainda antes da abertura do museu -, a exposição também destacava como curador um crítico e professor da USP amplamente reconhecido no campo artístico brasileiro. Autor de uma série de livros, Teixeira Coelho é atuante na gestão institucional, tendo sido diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

¹⁴⁸ Do texto de apresentação do catálogo FIDELIS, Gaudêncio. *Dédale*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

¹⁴⁹ Do texto de apresentação do catálogo COELHO, Teixeira. *Dentro do traço, mesmo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

Já no 4º andar, a FIC apresentava sua terceira exposição de acervo, “Uma experiência da pintura”, que, anteriormente, havia passado pelo Centro Cultural da Universidade de Fortaleza, no Ceará, em parceria entre a Fundação Queiroz e a Fundação Iberê Camargo. A mostra com 26 pinturas, 18 gravuras, 17 guaches e seis desenhos foi curada por Virginia H. A. Aita, que atua como curadora e tradutora baseada em Porto Alegre, além de ser pesquisadora em estética e crítica de arte. Ela ainda é autora da revisão e do prefácio de “Após o Fim da Arte”, de Artur Danto, considerado um clássico da literatura voltada à filosofia da arte. Novamente, o texto de apresentação do catálogo da mostra informa a respeito das estratégias da geopolítica institucional, sintetizada na expressão “trama de parcerias institucionais”, no entendimento de que “amplia o estudo e a difusão do pensamento e da obra de Iberê Camargo”:

A exposição “Iberê Camargo: uma experiência da pintura” sintetiza alguns referenciais muito importantes à Fundação Iberê Camargo e que pautam sua atuação há quinze anos. De um lado, por se tratar de uma exposição de Acervo, cumpre a missão de zelar pelo acervo documental e artístico legado pelo artista; de outro, estreita os laços que unem a Fundação a demais instituições culturais do Brasil e do exterior, compondo um círculo virtuoso que amplia o estudo e a difusão do pensamento e da obra de Iberê Camargo. A presente mostra foi planejada com esta dinâmica – concebida para o espaço cultural Unifor, da Fundação Edson Queiroz, em Fortaleza, esteve aberta ao público de 30 de abril a 2 de agosto de 2009; agora, revista para o espaço expositivo da Fundação Iberê Camargo, pode também ser apreciada pelo público do sul do país. A ampliação de uma trama de parcerias institucionais, aliada à programação expositiva em arte moderna e contemporânea, ao programa educativo e às diversas iniciativas que compõem sua programação paralela, permite à Fundação Iberê Camargo dar corpo ao intuito que permeia sua atuação: estimular a interação do público com a arte, a cultura e a educação, e firmar-se como centro de excelência em programas culturais.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Do texto de apresentação do catálogo AITA, Virgínia. *Iberê Camargo: uma experiência da pintura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.



IMAGEM 11 - Exposição “Paisagens de dentro”. Crédito: Elvira T. Fortuna

Em dezembro de 2009, a abertura de duas novas exposições transformou o museu da FIC em um ambiente de aproximações entre Iberê e alguns de seus pares. Enquanto o 4º andar recebia a mostra de acervo “Paisagens de dentro”, dedicada exclusivamente às paisagens de Iberê e à sede da FIC, com curadoria da professora e pesquisadora do Instituto de Artes da UFRGS Icleia Borsa Cattani, o 2º e 3º andares hospedavam a temporária “Cálculo de expressão (Camargo, Goeldi, Segall)”, com curadoria de Vera Beatriz Siqueira, crítica, historiadora de arte, curadora e professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A exposição reuniu obras dos três artistas por intermédio do Museu Lasar Segall - onde foi apresentada posteriormente -, da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e do Projeto Oswaldo Goeldi. Desta vez, o texto institucional do catálogo fazia uma defesa do aspecto científico a respeito da pesquisa sobre obra de Iberê, fazendo-a dialogar com artistas que eram seus contemporâneos em termos de arte brasileira. Mais do que isso: dois artistas plenamente consolidados na historiografia da arte brasileira e ampla visibilidade institucional.¹⁵¹

¹⁵¹ Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895 - idem, 1961) foi gravador, desenhista, ilustrador e professor. Lasar Segall (Vilna, Lituânia, 1891 - São Paulo, 1957) foi pintor, gravador, escultor e desenhista, sendo que em 1967 a casa onde morava, na Vila Mariana, em São Paulo, foi transformada no Museu Lasar Segall.

A obra de Iberê Camargo está em constante desdobramento, e é papel da Fundação Iberê Camargo incitar esta movimentação. Ao propor distintas abordagens à produção do artista, a instituição almeja explorar a dimensão de sua obra em um contexto mais amplo, isto é, situá-lo não como um caso isolado, mas como parte de uma tradição fundamental na compreensão da historiografia da arte brasileira. (...) A exposição responde a este diálogo: ela provoca o espectador a buscar o que há de semelhante e o que há de diferente nas poéticas de Iberê Camargo, Lasar Segall e Oswaldo Goeldi. Mais do que isso: possibilita a pesquisa de um capítulo importante da história da arte brasileira e, à maneira da exposição consagrada a Alberto da Veiga Guignard, desenha a rede de influências na qual se movia Iberê Camargo.¹⁵²

Em entrevista para esta pesquisa, Vera Beatriz Siqueira comentou a respeito de seu processo de pesquisa, que envolveu o catálogo de gravuras de Iberê, bem como os esforços envolvendo visitas às diferentes instituições para a busca das obras pretendidas.

Optei por uma discussão a respeito do caráter expressivo dessas gravuras, pensando em aproximações e distâncias poéticas entre os artistas. (...) Quis mostrar um aspecto da obra de Iberê em relação a outros artistas, tentando discutir de forma mais ampla o problema da arte expressiva no Brasil. Para isso, é claro, me referi à bibliografia existente sobre os artistas, mas o ponto de vista era completamente pessoal. (...) A partir dele (o catálogo), fiz uma primeira seleção de trabalhos que depois fui ver pessoalmente e selecionar. O trabalho de seleção no Museu Lasar Segall também foi facilitado pela existência de um catálogo de gravuras do artista. Por isso a pesquisa mais difícil foi mesmo no Museu Nacional de Belas Artes e na Biblioteca Nacional, de onde selecionei as obras de Goeldi. (...)¹⁵³

Cabe assinalar que a sua exposição em 2009 foi aberta em um ano de destacada visibilidade e representatividade, pois Vera Beatriz Siqueira atuava como integrante da diretoria do Comitê Brasileiro de História da Arte (secretária, na gestão 2007-2010) e havia lançado, pela influente e reconhecida editora Cosac e Naify, o livro “Iberê Camargo – origem e destino”.¹⁵⁴

A programação de 2010, ou seja, dois anos depois da abertura do museu, deu início às exposições voltadas a artistas estrangeiros, dando sequência a uma estratégia de internacionalização que começou anteriormente com a escolha de curadores de fora e empréstimos de obras de acervos estrangeiros. Aberta em 8 de abril de 2010 e montada no 2º e 3º andares, “O alfabeto enfurecido (León Ferrari e Mira Schendel)” trazia ao público

¹⁵² Do texto de apresentação do catálogo SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo de expressão (Camargo, Goeldi, Segall)*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

¹⁵³ Da entrevista concedida em 24 de novembro de 2012.

¹⁵⁴ SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo – origem e destino*. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

cerca de 170 obras do argentino e da suíça naturalizada brasileira. Entre outras conexões institucionais estrangeiras, a seleção havia sido exibida pela primeira vez entre abril e junho de 2008 no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, nos EUA, com passagem também pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, na Espanha. Além dos artistas, a mostra também era internacional no sentido do curador e da instituição de onde vinha. Era o venezuelano Luis Pérez-Oramas, escritor, poeta e historiador da arte, então curador de arte latino-americana do MoMA.¹⁵⁵

A apresentação do catálogo destaca o fato de a exposição ter sua itinerância internacional encerrada em Porto Alegre, “cidade onde morou Mira Schendel, e também a capital brasileira mais próxima da Argentina de León Ferrari”.¹⁵⁶ A seguir, o texto cita as parcerias com o MoMA e o Reina Sofía pelo fato de “cumprir um importante feito, o de levar aos Estados Unidos e à Europa o trabalho e o pensamento de dois expoentes da arte moderna latino-americana, pouco conhecidos fora do continente”.¹⁵⁷ Ou seja, ainda que não conseguisse efetivar o plano de levar a obra de Iberê a territórios institucionais estrangeiros, a instituição manifestava o desejo de inserir outros artistas.

Tanto Mira Schendel como León Ferrari¹⁵⁸ são artistas cujas obras já percorreram exposições internacionais, tendo também forte presença institucional e no mercado. Ao expor seus trabalhos, a FIC se projetou como uma instituição que se aproxima desse circuito, especialmente pela associação junto ao MoMA e ao Reina Sofía. Assim, mostrou-se habilitada e em condições de receber exposições contemporâneas, aos moldes internacionais e de qualidade comprovada.

Entretanto, a apresentação do catálogo privilegiava a aproximação com a biografia de Mira, sua ligação com o contexto de Porto Alegre e o fato de a instituição cumprir um objetivo com relação a isso:

Foi em Porto Alegre que a jovem Mira Schendel, tendo fugido dos avanços nazistas na Europa, passou a frequentar cursos de desenho e escultura e onde realizou sua primeira exposição individual, em 1950. Com isso, dava os primeiros passos que,

¹⁵⁵ Em 2012, ele foi curador-chefe da 30ª Bienal de São Paulo.

¹⁵⁶ Do texto de apresentação do catálogo PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.

¹⁵⁷ Id., ib.

¹⁵⁸ Mira Schendel, batizada Myrrha Dagmar Dub (Zurique, Suíça, 1919 - São Paulo, 1988), foi desenhista, pintora e escultora. Leon Ferrari (Buenos Aires, Argentina 1920) é pintor, gravador, escultor e artista multimídia.

pouco depois, a levaram a expor na I Bienal de São Paulo, cidade na qual fixou residência.¹⁵⁹

Anteriormente, a mostra havia sido exibida pelo MoMA na condição de mostra de arte latino-americana. O catálogo traz um texto de apresentação do diretor, Glenn D. Lowry, que destaca aspectos reveladores sobre a visão norte-americana a respeito da arte produzida fora do eixo oficial da história da arte.

Primeira retrospectiva nos Estados Unidos a juntar León Ferrari, da Argentina, à falecida Mira Schendel, radicada no Brasil, ela proporciona um consistente levantamento analógico da contribuição de ambos para a arte contemporânea e, acreditamos, uma oportunidade única de ressaltar a qualidade e a importância de suas obras. O comprometimento do museu com a arte latino-americana vem, claro, de longa data, e hoje, mais do que nunca, estamos empenhados em trazer à luz os capítulos menos explorados da história da arte moderna, configurando iniciativas curatoriais que levem em conta a complexidade do mundo atual. (...) A contribuição deles foi transformadora em seus países, mas, ao organizarmos uma mostra conjunta de suas obras em Nova York e na Europa, pretendemos conferir a elas uma perspectiva internacional que transcenda uma concepção estritamente nacional e que vai, sem dúvida, afetar de modo crucial nosso entendimento da arte moderna ocidental.¹⁶⁰

A mostra temporária aberta em julho de 2010 trouxe novos vínculos institucionais na definição de um território de atuação da FIC. O 2º e 3º andares receberam “Desenhar no espaço”, que reunia obras de artistas abstratos do Brasil e da Venezuela pertencentes à Coleção Patricia Phelps de Cisneros (da Fundação Cisneros, baseada em Nova York e Caracas) e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A segunda exposição de artistas estrangeiros no museu tinha como curador o venezuelano Ariel Jiménez, historiador de arte e, na época, curador-chefe da Coleção Patricia Phelps de Cisneros (Caracas) e do Museu de Arte Moderna Jesús Soto (Cidade de Bolívar). Ao propor aproximações das práticas abstratas nas produções do Brasil e da Venezuela nas décadas de 1950 e 1960, o texto de apresentação do catálogo demonstrava que a FIC estabelecia relações com outra instituição que tinha o mesmo desejo de se relacionar com geografias para além de seu território. E também fornecia um argumento sobre o interesse em trabalhar com artistas latino-americanos e ainda destacava o fato de essa opção ser perceptível considerando o histórico do programa de exposições realizadas até então.

¹⁵⁹ Do texto de apresentação do catálogo PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.

¹⁶⁰ Id., ib.

Independentemente de sua natureza ou de seu foco de atuação, uma instituição voltada às artes deve explorar em profundidade as diversas vertentes históricas que compõem, de forma mais ampla, o cenário cultural no qual esta inserida. Isso implica explorar um determinado fio condutor através de uma pluralidade de pontos de vista, de acordos e desacordos que, somados, estabelecem relações mais ricas e complexas. (...) o visitante mais atento poderá perceber, com o passar dos anos, que a Fundação Iberê Camargo empenha-se em ampliar e contrapor relações entre artistas e movimentos, de modo a propiciar interpretações e abordagens que contribuam para a compreensão do que significa, em termos mais amplos, a arte feita em nosso continente.¹⁶¹

Posteriormente, a mostra foi apresentada na Pinacoteca de São Paulo. É válido destacar o trecho do texto de apresentação da instituição paulista que se refere às parcerias institucionais, com destaque para a expressão “cartografia”, que se relaciona com à ideia de território geopolítico.

Uma aproximação com organizações museológicas da América, bem como a revisão de diferentes produções artísticas do continente, são dois movimentos que têm se articulado com um dos principais objetivos. Correspondem, respectivamente, à nossa crença nas parcerias institucionais como estratégia eficaz para o aprimoramento das atividades dos museus e na cartografia da sinergia existente entre nossos múltiplos processos criativos como instrumento fundamental para a adequada compreensão de nossa realidade cultural e artística.¹⁶²

Os convites a curadores estrangeiros para trabalharem com o acervo da instituição continuariam nas mostras seguintes. Em 3 de outubro de 2010, era aberta “Os meandros da memória”, curada pelo filósofo e crítico francês Jacques Leenhardt exclusivamente para a FIC. No 4º andar, foram reunidas obras exclusivamente pertencentes ao acervo da instituição (14 pinturas, 30 desenhos, sete gravuras e uma foto). O texto de apresentação do catálogo ressalta a importância investida na escolha de curadores para trabalhar com o acervo:

As exposições de Acervo da Fundação Iberê Camargo representam oportunidades únicas para ampliar horizontes acerca da vida e da obra de Iberê Camargo. Neste sentido, a seleção dos curadores assume um papel fundamental, uma vez que é a multiplicidade de contextos e de abordagens que determinará o sucesso do projeto. Assim, a mostra “Iberê Camargo: os meandros da memória” propicia ao público e aos estudiosos da obra do artista um ponto de vista inédito, o do crítico e curador francês Jacques Leenhardt.¹⁶³

¹⁶¹ JIMÉNEZ, Ariel. *Desenhar no espaço*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

¹⁶² Id., ib.

¹⁶³ Do texto de apresentação do catálogo LEENHARDT, Jacques. *Iberê Camargo: meandros da memória*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.



IMAGEM 12 – Exposição “Os meandros da memória”. Crédito: Mathias Cramer (temporealfoto.com)

Novamente, a FIC estabelecia laços com a França, desta vez com um dos diretores da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris. Entretanto, Jacques Leenhardt já mantinha vínculos anteriores com o Brasil, seja como diretor de estudos da instituição francesa, para onde se dirigem muitos pesquisadores brasileiros, da UFRGS inclusive, seja como convidado para os diversos eventos dos quais participou em Porto Alegre desde os anos 1990. Já na montagem da mostra, Leenhardt propôs uma expografia não tão convencional para o espaço, dispondo uma linha de trabalhos ao rés do chão.

No mesmo mês, a partir do dia 11, a FIC novamente dedicou uma exposição a um de seus programas. Depois do Ateliê de Gravuras, contemplado com “Dentro do traço, mesmo”, a instituição se voltou aos 10 anos de atuação da Bolsa Iberê Camargo. Apresentada exclusivamente na FIC, “Convivências” reuniu trabalhos dos 14 artistas até então contemplados pela iniciativa, com curadoria de Jailton Moreira, artista, professor, curador do projeto Rumos Visuais Itaú Cultural (1999/2003) e da XXXI Coletiva de Artistas de Joinville, SC (2001). Também foi, junto com Elida Tessler, criador do Torreão (1993), espaço de reflexão e criação de arte contemporânea em Porto Alegre. A mostra “Convivências” foi

um investimento institucional de forma a dar visibilidade e também prestação de contas para a Bolsa na Capital e destacar o interesse da FIC em promover jovens artistas, como diz o texto de apresentação do catálogo:

A Bolsa Iberê Camargo ocupa a mais privilegiada das posições: a meio caminho entre passado e futuro. Instituída em homenagem a Luiz Aranha, mecenas de Iberê no início de sua carreira no Rio de Janeiro, ela visa preservar a memória do incentivo recebido pelo artista, ao mesmo tempo em que reconhece a importância da formação e do aprimoramento de jovens artistas. Assim, ela cumpre o duplo objetivo de reverenciar o passado e fomentar o futuro. Criado em 2001, o prêmio já se estabeleceu como um dos mais significativos e prestigiados da área. Anualmente, abrem-se inscrições para jovens artistas brasileiros enviarem seus portfólios, os quais são analisados por um júri de especialistas em artes visuais. Ao cabo do exame crítico e do debate acerca dos projetos propostos, o júri então aponta quais artistas serão enviados para uma temporada de aperfeiçoamento em um centro de arte internacional, quais participarão do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo, e quais receberão destaque no site da instituição. Cria-se, assim, uma completa teia de conexões que não apenas difunde as atuais pesquisas da arte brasileira, bem como as mapeia e as documenta.¹⁶⁴



IMAGEM 13 - Exposição "Convivências". Crédito: Fábio Del Re

Na sequência do mesmo texto, também são enumeradas as instituições estrangeiras com as quais a FIC estabeleceu parcerias para realizar o programa residência artística, uma descrição que revela uma rede de relações institucionais estabelecida ao longo dos 10 anos de residências estrangeiras promovidas pela Bolsa Iberê Camargo.

¹⁶⁴ MOREIRA, Jailton. *Convivências*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

Esta década de acompanhamento e apoio à jovem produção brasileira só foi possível graças ao apoio constante de nove instituições internacionais e de suas dedicadas equipes. A Fundação Iberê Camargo agradece, portanto, ao Art Institut of Chicago (EUA), ao Blanton Museum of Art – University of Austin at Texas (EUA), à Cité Internationale des Arts de Paris (França), à École des Beaux-Arts de Rennes (França), ao El Basilisco (Argentina), ao London Prit Institut (Inglaterra), ao Maus Hábitos – Espaço de Intervenções Artísticas (Portugal), à RIAA – Residência Internacional de Artistas de Buenos Aires (Argentina), e à Sala de Arte Público Siqueiros (México).¹⁶⁵

Considerando essa listagem de instituições, a FIC dava sequência à ampliação do território de atuação geopolítica que havia iniciado, como já comentado, em exposições que envolveram parcerias com Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin (por meio do curador de arte latino-americana, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro), Museo Municipal de Belas Artes Juan M. Blanes de Montevideu, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (por meio da argentina Maria José Herrera), Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madri (esses dois por meio do venezuelano Luis Pérez-Oramas, então curador de arte latino-americana do MoMA) e Coleção Patricia Phelps de Cisneros de Nova York e Caracas (por meio do venezuelano Ariel Jiménez, na época curador-chefe das instituições). Se, na maioria dos casos, o processo de internacionalização se deu em via de mão única, com obras ou curadores de fora para cá, a exceção foi com o Blanton Museum of Art, que, depois de ceder seu curador de arte latino-americana para um evento, recebeu artistas da Bolsa Iberê Camargo para residência.

Os 14 artistas reunidos na mostra, em ordem de cronológica de bolsas entre 2001 e 2009, eram Cadu (RJ, bolsista 2001), Carla Borba (RS, bolsista 2002), Glaucis de Moraes (RS, bolsista 2003), Marcius Galan (SP, bolsista 2004), Veronica Cordeiro (SP, bolsista 2005), Lia Chaia (SP, bolsista 2005), Iara Freiberg (SP, bolsista 2006), Wagner Malta Tavares (SP, bolsista 2006), Marcelo Moscheta (SP, bolsista 2007), Matheus Rocha Pitta (RJ, bolsista 2007), Vijai Patchineelam (RJ, bolsista 2008), Ronald Duarte (RJ, bolsista 2008), Marcos Sari (RJ, bolsista 2009) e Letícia Cardoso (SC, bolsista 2009). Pela origem de cada um, percebe-se que a distribuição geográfica dos contemplados pelo programa se concentrou em SP (6 artistas) e RJ (5 artistas), seguidos por RS (2 artistas) e SC (1 artista).

Em entrevista para esta pesquisa, o curador Jailton Moreira comentou o objetivo de dar visibilidade para o programa e a vocação da mostra.

¹⁶⁵ Id., ib.

Acompanhava a Bolsa à distância, conhecia alguns dos artistas, mas achava que eles não tinham uma devida visibilidade. O primeiro objetivo era esse. A experiência de uma bolsa é muito privada. E de um retorno público mínimo. É um investimento em potências artísticas. Como havia uma história de 10 anos, tornava-se um fato de relevância pública. Entram aí a vontade e a pertinência da exposição.¹⁶⁶

No método de pesquisa e abordagem da curadoria, foi preciso estabelecer previamente alguns princípios como condição para executar a mostra “Convivências”. Como os artistas só tinham em comum o fato de terem sido contemplados pelo mesmo programa, era preciso dar conta de aspectos que criassem elos entre diferentes poéticas e linguagens apresentadas ao longo de pesquisas individuais desenvolvidas em diferentes momentos dos 10 anos da Bolsa Iberê Camargo.

(...) eu não queria fazer uma exposição de documentos sobre uma experiência, eu achava isso constrangedor e chato. Essa documentação de uma pessoa que viveu é sempre intransponível. Outro princípio é que não havia tese. Eram 10 anos de Bolsa, em que pessoas foram escolhidas por diferentes critérios em diferentes situações. E eu não inventaria um tema para alinhar situações absolutamente dispersas. Não havia conceito ou ideia, mas uma escuta do que os contemplados fizeram e a ideia clara de escolher os melhores trabalhos possíveis deles, sem qualquer alinhamento. E isso foi colocado de cara e aceito e deu todo o perfil da curadoria. Não houve seminários porque não havia tese, o que eu pedi foram workshops para que alguns artistas gerassem uma nova vivência e não simplesmente aquilo que eles fizeram. A ocupação do prédio também foi nesse sentido. O perfil da curadoria foi um não perfil. Se algumas obras ou artistas pudessem gerar alinhamentos, eu ia para o lado contrário para que isso não se estabelecesse. Esse desalinhamento geral buscou não criar grupos ou ilhas entre os trabalhos e os artistas. Acho que isso foi utópico, ao mesmo tempo em que não poderia ser diferente.¹⁶⁷

A referida ocupação do prédio da FIC também ganhou atenção especial do curador, cuja pesquisa pessoal envolve as relações entre arte e lugar. Logo, tratar a arquitetura como lugar era fundamental para o curador, entendendo quais artistas poderiam responder a isso e os outros que não teriam por que responder a isso.

Algo de cara foi ocupar várias áreas do prédio. Eu queria obras grandes dos artistas e tinha que ter espaços. E começamos a inventar espaços que não eram tão usados. Tinha obras no corredor, algumas feitas diretamente na coluna, performances pelo prédio, outro foi apresentando no auditório pela ideia de cinema. Havia também a ideia de um trabalho que seria instalado no estacionamento, dando início à exposição, mas que acabou sendo suspenso por uma questão do artista, que sofreu um acidente de moto. A coisa mais legal foi a abertura. Um trabalho do Ronald Duarte, que é um artista difícil de levar para o museu, porque, muitas vezes, seus trabalhos questionam as instituições. Então

¹⁶⁶ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

¹⁶⁷ Id., ib.

resolvemos que teríamos que dar um blackout no museu durante cinco minutos. A ideia era “apagar” a arquitetura momentaneamente. Fui cheio de dedos fazer a proposta, claro. No fim, usei uma estratégia que foi mostrar um trabalho do Ronald muito pior (risos). E dar um blackout era um problema, em função dos equipamentos que precisavam ser religados. Fizemos testes. E a Fundação ofereceu toda a atenção e disposição.¹⁶⁸

Com relação aos catálogos produzidos a propósito das exposições da FIC, tradicionalmente lançados na abertura das exposições, “Convivências” envolveu um procedimento diferenciado até então, com a produção de dois catálogos: um reunindo os trabalhos e a experiência dos artistas em suas residências e outro com imagens da montagem da mostra. Até então, todos os catálogos seguiam o formato de apresentação do texto curatorial e das obras expostas, sem apresentar o contexto expositivo. Assim, “Convivências” inovou ao originar o primeiro catálogo da FIC que trazia imagens da exposição em si, com registros de como a expografia relacionou os trabalhos à arquitetura.

Toda exposição da Fundação abre com o lançamento de um catálogo. Só que mais da metade da exposição era *site-specific*, o que gerava problema para o catálogo. Propus dois catálogos. Um seria uma espécie de caderno de viagem dos bolsistas, para ser lançado no dia de abertura. Dez dias depois, lançamos o catálogo geral. No primeiro, temos a experiência, que não está dentro da exposição. E no segundo, os trabalhos. E isso foi totalmente aceito pela Fundação.¹⁶⁹

Os três espaços onde estava montada “Convivências” deram lugar a uma nova mostra, retomando a participação de curadores estrangeiros. Aberta em 15 de março de 2011, “Mil e um dias e outros enigmas” tinha curadoria do colombiano José Roca, que reuniu cerca de 30 obras da artista Regina Silveira, entre desenhos, fotografias, instalações, objetos e projeções criados a partir de 1983 – e alguns deles especialmente para a mostra em Porto Alegre. Roca trabalhou na 27ª Bienal de São Paulo (2006), foi jurado da 52ª Bienal de Veneza (2007) e foi o curador-chefe da VIII Bienal do Mercosul (2011) – ou seja, no mesmo ano da mostra de Regina Silveira na FIC. Como nos outros casos, o texto de apresentação do catálogo explicitava os motivos da mostra, mas, desta vez, destacava o fato de Regina ser gaúcha e ter sido aluna de Iberê. A partir desse argumento, fazia uma defesa da importância da mostra, que não foi apresentada entro espaço.

A Fundação Iberê Camargo inaugura seu calendário expositivo de 2011 com a mais abrangente mostra da artista Regina Silveira já realizada em Porto Alegre, e sua segunda mostra de caráter retrospectivo no país (...). De um lado, o curador

¹⁶⁸ Id., ib.

¹⁶⁹ Id., ib.

buscará desdobrar uma instância biográfica: Regina Silveira foi aluna de Iberê Camargo em seus primeiros anos de atividade artística, uma filiação genealógica que retrocede a Giorgio de Chirico (que, por sua vez, foi professor de Iberê) e passa por nomes como Duchamp e Magritte. De outro lado, a mostra explora a força expressiva do prédio de Álvaro Siza, cujos volumes e materiais, relações entre luz e penumbra, interior e exterior, fazem da sede da Fundação Iberê Camargo um protagonista da curadoria.¹⁷⁰

Ao apresentar a primeira grande mostra de Regina Silveira em Porto Alegre, a FIC estava fazendo uma espécie de acerto de contas com a obra de uma artista gaúcha de nascimento, que começou sua trajetória no próprio Estado, inclusive como aprendiz de Iberê. Por outro lado, apresentava um nome plenamente reconhecido em nível nacional e com trajetória internacional, o que revela certa aquisição de capital simbólico à instituição.

A exemplo de “Lugares desdobrados” e “Convivências”, “Mil e um dias e outros enigmas” ainda se destacava pela uma concepção a partir do próprio prédio, estabelecendo um diálogo entre a arquitetura de Siza e os trabalhos de Regina Silveira. Pela primeira vez, uma exposição usou a fachada externa do prédio de forma permanente ao longo da exposição. A instalação da obra “Atrator” (2011), em vinil espelhado, criou uma interferência na visualidade externa do edifício ao trazer a palavra “Luz” refletindo o céu e o movimento das águas do Guaíba.



IMAGEM 14 – Regina Silveira, “Atrator” (2011), instalação com vinil espelhado sobre fachada, coleção da artista. Crédito: Fabio Del Re.

¹⁷⁰ ROCA, José. *Regina Silveira – mil e um dias e outros enigmas*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

Depois de “Os meandros da memória”, a nova exposição de acervo a ocupar o 4º andar foi “A linha do incontornável”, aberta em abril de 2011 exclusivamente para a FIC. O curador Eduardo Veras trabalhou exclusivamente com itens do acervo da instituição (99 desenhos, 7 pinturas, 1 gravura e 3 cadernos de desenho). Atuante em Porto Alegre, o curador é jornalista, professor e pesquisador. Na época, era doutorando em história, teoria e crítica de arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e vinha acompanhando o processo de institucionalização da FIC como setorista de artes visuais no jornal Zero Hora. “A linha incontornável” cumpria o objetivo da FIC em dar visibilidade para a obra de Iberê a partir do acervo, de forma a iluminar aspectos não tão conhecidos. Em lugar das famosas pinturas ou gravuras, a mostra se dedicava aos desenhos do artista. Em entrevista realizada para esta pesquisa, Veras comentou aspectos do projeto.

Procurei não repetir imagens que já fossem bastante conhecidas e quis mostrar alguma coisa inédita. Ambicionava fazer uma exposição que fosse algo sóbria e talvez até ousada nas escolhas, mas sem invencionices expositivas. Buscava uma relação, digamos, orgânica, com o prédio do Siza, que eu respeito e admiro muito. Não gostaria de desafiá-lo, como fizera a curadoria anterior (de Jacques Leenhardt).¹⁷¹

Mais adiante, na mesma entrevista, Veras falou sobre a elaboração da proposta curatorial de “Linha incontornável – desenhos de Iberê Camargo”:

Procurei identificar naquilo que eu tinha visto questões motivadoras, que me permitissem constituir aproximações e contrapontos. Selecionei uma material bem grande e depois fui selecionando e resseleccionando novamente, procurando diminuir a quantidade. O que eu tinha como norte, meu esforço maior, era encontrar nas próprias imagens ou no estatuto delas (suas origens, sua validação pelo artista, sua validação por mim) os vetores que pudessem me servir de guias.¹⁷²

Enquanto uma mostra dedicada aos desenhos de Iberê permanecia em cartaz, a FIC apresentou, no 2º e 3º andares, uma grande exposição relacionando o artista gaúcho a outros brasileiros. Aberta em 10 de junho de 2011, “Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra” mostrou cerca de 130 obras a partir da década de 1950, reunindo trabalhos de nomes como Alfredo Volpi, Aluisio Carvão, Amílcar de Castro, Anna Bella Geiger, Antonio Bandeira, Arthur Piza, Décio Vieira, Edith Behring, Fayga Ostrower, Hélio

¹⁷¹ Da entrevista concedida em 1 de novembro de 2012.

¹⁷² Id., ib.

Oiticica, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Ione Saldanha, Ivan Serpa, Judith Lauand, Luiz Sacilotto, Lygia Clark, Lygia Pape, Manabu Mabe, Maria Bonomi, Maria Leontina, Milton Dacosta, Waldemar Cordeiro e Willys de Castro. O curador Fernando Cocchiari é crítico de arte e professor de Estética do Departamento de Filosofia da PUC-RJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Laje. Entre 2000 e 2007, foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, antes disso, curador-coordenador do Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural, em São Paulo. É autor e organizador de diversos livros sobre arte, inclusive com partes dedicadas a Iberê Camargo¹⁷³. O texto de apresentação do catálogo destacava a iniciativa de contextualizar a obra de Iberê no período pós-Segunda Guerra Mundial e em relação à produção dos artistas do mesmo momento.

A mostra passa pelos núcleos abstrato-concreto do país, contemplando tanto os mais ligados ao formalismo quanto os que seguiram o percurso de um abstracionismo informal – como foi o caso de Iberê Camargo. A investigação da forma plástica pura permitiu a esses pioneiros superar o tema da brasilidade e atualizar a arte no país, sincronizando-a com questões universais debatidas na época.¹⁷⁴

Na entrevista realizada para esta pesquisa, o curador fez um breve comentário sobre a proposta e o processo de realização de sua curadoria.

Eu trabalhei basicamente com o acervo da Fundação. Fui a Porto Alegre para pesquisar. Primeiro, defini o escopo da exposição. Achei que talvez fosse interessante inscrever a obra do Iberê na questão do abstracionismo brasileiro que emerge nos anos 1950, do qual ele também foi um representante, ainda que um pouco mais tardiamente. (...) A Fundação me deixou totalmente livre. Não me conduziram em nada. (...) Quis fazer uma exposição que abordasse a inscrição da obra de Iberê no boom dos abstracionismos no Brasil na década de 50. Eu desconhecia se já haviam feito uma mostra de Iberê com perfil semelhante. Mas ainda assim achei que o recorte que eu propunha tinha pelo menos um recorte inédito.¹⁷⁵

A mostra seguinte foi também do segmento chamado temporárias, com obras não pertencentes ao acervo. Aberta em 10 de setembro de 2011, “Joaquín Torres García: geometria, criação e proporção” consistia, além de uma mostra uruguaia, dois curadores estrangeiros, ambos bisnetos do artista: Alejandro Diaz, uruguaio e curador de exposições de

¹⁷³ Um exemplo é COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1987.

¹⁷⁴ Do texto de apresentação do catálogo COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

¹⁷⁵ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

Torres García e integrante a direção do Museu Torres García, e Jimena Perera, museóloga e diretora do Museu Torres García. A mostra com 90 pinturas, desenhos e brinquedos foi realizada em parceria com o Museu Torres García, de Montevideu, e com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, para onde seguiu depois. O texto de apresentação do catálogo fazia um elogio à trajetória e à qualidade das produções de Torres García, enfatizando que o sucesso na realização da mostra estava condicionado à parceria entre as instituições:

A Fundação Iberê Camargo e a Pinacoteca do Estado de São Paulo agradecem em conjunto às equipes envolvidas na concepção, produção e execução da mostra, aos patrocinadores e apoiadores, ao Museu Torres García, aos diversos colecionadores e aos parceiros que colaboraram na realização deste grandioso projeto.¹⁷⁶

Depois de “A linha incontornável: desenhos de Iberê Camargo”, a nova exposição de acervo foi “Conjuro do mundo: as figuras-cesuras de Iberê Camargo”, aberta em 5 de novembro de 2011 exclusivamente para a FIC. O curador era Adolfo Montejo Navas, poeta e crítico nascido na Espanha e atuante no Brasil. Ao destacar a difusão e valorização da obra do artista, o texto de apresentação do catálogo seguia observando o conteúdo de documentos e outros objetos da mostra, pertencentes ao acervo da instituição:

A exposição também sai do aspecto puramente plástico e adentra o território editorial, por meio de charges realizadas por Iberê, sob o pseudônimo de Maqui, e da produção textual e literária do artista. Além de cartas pessoais manuscritas, também foram recuperados os escritos Italianos, feitos enquanto Iberê viveu na Itália e inéditos até hoje. A surpresa estética trazida por estas linguagens, agora em exposição, permite ao público perceber a produção de Iberê sob um novo ângulo, ao apresentar um perfil multifacetado do artista, ainda pouco conhecido, porém não menos relevante.¹⁷⁷

Entre o final de 2011 e o primeiro semestre de 2012, a FIC apresentou duas exposições temporárias viabilizadas somente pelas relações institucionais estabelecidas internacionalmente. Em 9 de dezembro de 2011, o 2º e o 3º andares recebiam uma mostra de um dos mestres com quem Iberê havia estudado em sua temporada na Europa entre os anos 1940 e 1950: “De Chirico: o sentimento da arquitetura”. As 45 pinturas e 11 esculturas, do período chamado neometafísico, entre os anos 1960 e 1970, além de 66 litografias, tiveram sua vinda intermediada pela Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, de Roma, na Itália.

¹⁷⁶ DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres García: geometria, criação e proporção*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

¹⁷⁷ NAVAS, Adolfo Montejo. *Conjuro do mundo: as figuras-cesuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

Entretanto, cabe ressaltar que a mostra apresentou um segmento de obras de um período distinto daquele com o qual Iberê havia tido contato nos anos 1940 e 1950 e igualmente distinto, ainda que com relações, do período neometafísico que tornou De Chirico um nome célebre da arte moderna.¹⁷⁸

O texto do catálogo novamente valorizava as relações institucionais, referindo-se também aos outros locais pelos quais a mostra passaria depois em Belo Horizonte e São Paulo.

A Fundação Iberê Camargo expressa imensa satisfação ao apresentar em sua sede a exposição “De Chirico: o sentimento da arquitetura – obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico”, dedicada ao mestre da metafísica Giorgio de Chirico (1888-1978), e que segue para a Casa Fiat de Cultura e para o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, consolidando a especial parceria existente entre estas três instituições. (...) A Fundação Iberê Camargo agradece à curadora Maddalena d’Alfonso e às equipes envolvidas na concepção, produção e execução da mostra, aos patrocinadores, apoiadores e parceiros, à Fundação Giorgio e Isa de Chirico e, finalmente, à Casa Fiat de Cultura e ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP por sua parceria nesta maravilhosa e profícua jornada.¹⁷⁹

Em 15 de março de 2012, a FIC recebia uma mostra itinerante, com passagens por outras instituições. “Leonilson – sob o peso dos meus amores” apresentou mais de 350 obras, entre pinturas, desenhos, aquarelas, esculturas, escritos em agendas e correspondências e objetos do artista.¹⁸⁰ A vinda foi intermediada pelo Centro Cultural São Paulo e pelo Projeto Leonilson. Anteriormente exposta no Itaú Cultural, em São Paulo, a mostra tinha curadoria de Bitu Cassundé, crítico de arte, e Ricardo Resende, diretor geral do Centro Cultural São Paulo e consultor do Projeto Leonilson. O texto de apresentação do catálogo destacava o fato de ganhar nova expografia no museu da FIC.

Diferentemente do projeto apresentado no Itaú Cultural, onde a cenografia buscou anular as características museográficas das salas de exposição através de placas de madeira, a exposição ganha sua versão em “cubo branco” – marco conceitual da arquitetura da Fundação Iberê Camargo. De um espaço orgânico, a obra de Leonilson se translada para um ambiente asséptico, responsável por criar uma atmosfera ainda mais crua e sincera para os sentimentos tecidos pelo artista.¹⁸¹

¹⁷⁸ Giorgio de Chirico nasceu em Vólos, Grécia, 10 de julho de 1888, e faleceu em Roma, 20 de novembro de 1978.

¹⁷⁹ D’ALFONSO, Maddalena; PONTIGGIA, Elena; NOEL-JOHNSON, Victoria. *De Chirico: o sentimento da arquitetura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

¹⁸⁰ Leonilson, batizado José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza, CE, 1957 - São Paulo, SP, 1993), foi pintor, desenhista e escultor.

¹⁸¹ CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. *Leonilson – sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Com mais de três centenas de obras, a mostra de Leonilson apresentou uma seleção de grande porte, de um tipo de produção artística bastante diferente da vertente modernista e formalista que predomina nas exposições realizadas pela FIC. O mesmo pode ser dito, guardadas as proporções e peculiaridades, da individual de Regina Silveira e da coletiva de Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lucia Koch.

Dando sequência ao estabelecimento de um território de relações institucionais sustentando sua programação expositiva, a FIC abriu, em junho de 2012, três mostras que podem ser relacionadas pela iniciativa de reunir obras a partir de acervos públicos e particulares de famílias e colecionadores brasileiros. No 2º andar, “O outro na pintura de Iberê Camargo” apresentou um número não informado de obras e documentos. Embora seja considerada pela FIC uma mostra de acervo, por contar com itens pertencentes à instituição, reuniu também obras de coleções particulares e dos acervos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Banco Itaú. A curadora Maria Alice Milliet, que é historiadora, crítica de arte e então integrava o Conselho Curador dos Acervos dos Palácios do Governo de São Paulo, foi quem concebeu a seleção das obras e as reuniu. O texto de apresentação do catálogo apresentava em detalhe uma informação relevante, a respeito do início de um novo estágio nas estratégias de abordagem das exposições de acervo da FIC, agora assumindo possibilidades de articulações com obras pertencentes a outras coleções.

A Fundação Iberê Camargo propõe, depois de 17 anos de existência, sendo quatro em sua nova sede, iniciar um novo ciclo de exposições de Iberê Camargo com a mostra “O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo”. A missão de divulgar e difundir a obra do artista se deu, em um primeiro momento, através das variadas leituras e recortes curatoriais desenvolvidos a partir da pesquisa e seleção de obras e documentos no acervo da Fundação. Agora, a ideia é permitir aos curadores apresentarem as muitas facetas do artista com a inclusão de obras de outras coleções. Desse modo, o público tem a oportunidade de conhecer o trabalho de Iberê de forma mais ampla.¹⁸²

Em entrevista para esta pesquisa, Fábio Coutinho, superintendente cultural da FIC, comentou a respeito dessa nova fase, marcada pela ideia de reunir obras do acervo e de outras coleções. Também citou o começo do projeto de exposições criadas para itinerar pelo

¹⁸² MILLIET, Maria Alice. *O “outro” na pintura de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

interior do Rio Grande do Sul. Em 2011, uma breve retrospectiva de Iberê, com obras do acervo, passou por Caxias do Sul e Passo Fundo. Em 2012, foi a vez de Santa Maria e Pelotas. Foram as primeiras iniciativas, no histórico da FIC, de levar mostras para cidades do Estado.

Neste ano, abrimos (*as mostras de acervo*), solicitando obras emprestadas para grandes coleções. São colecionadores que não têm museu, mas cujas coleções são quase um museu, como coleções Roberto Marinho, Chateaubriand... São obras que praticamente não entrarão no mercado. Há obras de Iberê que nunca foram vistas aqui, como algumas apresentadas em Bienais. Agora, há também exposições que procuramos fazer no interior do Estado.¹⁸³

Assim como em “O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo”, a mesma tarefa de reunir obras dispersas em diferentes acervos foi assumida pelos curadores das outras duas mostras que inauguravam paralelamente. No 4º andar, Paulo Herkenhoff apresentou, em “Pinturas cegas”, 30 telas da artista Tomie Ohtake intermediadas pelo instituto que leva o nome da artista em São Paulo e onde a mesma mostra foi apresentada anteriormente. Herkenhoff é curador e crítico de arte, autor de diversos livros e com experiência em gestões de institutos culturais e museus no país. No texto de apresentação do catálogo, no que diz respeito aos aspectos institucionais, consta um grande trecho em que o Instituto Tomie Ohtake agradece a acolhida da FIC.

Já no átrio e no 3º andar, a FIC inaugurava com exclusividade “Ione Saldanha: o tempo e a cor”, com 30 trabalhos da artista gaúcha morta em 2001. O curador Luiz Camilo Osório, que é crítico de arte, autor de diversos livros, atuante no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e professor do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, intermediou 30 obras com a colaboração da família da artista em diversas coleções particulares e acervos públicos. De acordo com o texto de apresentação do catálogo, entende-se que, assim como na exposição dedicada a Regina Silveira, o objetivo era mostrar a produção de uma artista gaúcha reconhecida, entretanto pouco difundida no Rio Grande do Sul.

A Fundação Iberê Camargo tem orgulho de apresentar a exposição “Ione Saldanha: o tempo e a cor”, buscando apresentar ao grande público a obra dessa artista. Nascida em Alegrete, no Rio Grande do Sul, Ione viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro e teve sua formação marcada pela sensibilidade cromática de Alfredo Volpi e pela desconstrução figurativa de Maria Helena Vieira da Silva.¹⁸⁴

¹⁸³ Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

¹⁸⁴ OSÓRIO, Luiz Camilo. *Ione Saldanha: o tempo e a cor*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

O ano de 2012 ainda destacaria duas grandes exposições internacionais na história da programação da FIC. Em 1º de setembro, o brasileiro Waltercio Caldas ganhou uma ampla retrospectiva no Átrio, 3º e 4º andares. Com 30 trabalhos, “O ar mais próximo e outras matérias” foi um projeto viabilizado a partir da parceria com o Blanton Museum of Art at the University of Texas, de Austin, nos EUA, instituição com quem a FIC já mantinha relações desde a visita do curador espanhol Gabriel Pérez-Barreiro e das residências do programa Bolsa Iberê Camargo. Depois da Fundação, a mostra seguiria para a Pinacoteca de São Paulo e para o próprio Blanton Museum.

Na pesquisa apresentada pela revista Observatório Itaú Cultural, tabulando dados de 19 mil exposições da qual participaram artistas brasileiros, no Brasil e no exterior, o que mais teve visibilidade entre 1987 e 2012 foi Waltercio Caldas. O escultor, desenhista e artista gráfico carioca participou de 314 mostras, entre coletivas e individuais, evidenciando o prestígio adquirido no período no qual sua arte foi objeto de grandes mostras em museus importantes como a Tate Modern (Londres) e o The Museum of Fine Arts de Houston (EUA). No ranking, Waltercio é seguido por Regina Silveira (300 exposições), Vik Muniz (296), Cildo Meireles (291) e Antonio Dias (274).¹⁸⁵

Dedicada a um dos principais nomes da arte contemporânea brasileira, “O ar mais próximo e outras matérias” foi curada por dois estrangeiros. Já apresentado anteriormente, Pérez-Barreiro é crítico, historiador, curador e diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros, em Nova York e Caracas¹⁸⁶. Também foi curador-geral da 6ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre em 2007 e, na época, era curador de arte latino-americana no Blanton Museum of Art. Entretanto, quando da exposição, Gabriel já era integrante do Comitê Curatorial da própria FIC. Já Ursula Davila-Villa era curadora-adjunta do Blanton Museum of Art. O texto de apresentação do catálogo fornecia elementos sobre a política de exposições da FIC, especialmente no que diz respeito às relações institucionais, em um âmbito global.

Esta parceria com o Blanton Museum na organização do projeto - e com a Pinacoteca do Estado de São Paulo na produção da itinerância brasileira da exposição - marca o compromisso da Fundação Iberê Camargo com sua visão de excelência em programas culturais, educacionais e de pesquisa em arte moderna e contemporânea e em Iberê Camargo. Parte dessa excelência está fundamentada na convicção de que a promoção e a ampliação das relações entre instituições devem

¹⁸⁵ REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL: OIC. São Paulo: Itaú Cultural, n. 13 (set. 2012). Semestral.

¹⁸⁶ Como comentamos, Gabriel Pérez-Barreiro ministrou palestra em Porto Alegre, em 2006, como curador de arte latino-americana do Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin, nos EUA.

acontecer não apenas em nível local, mas regional e internacional com o objetivo de incentivar o intercâmbio de informações, conhecimentos e experiências no campo das artes visuais.¹⁸⁷

Com perfil semelhante à mostra dedicada a De Chirico, outra grande exposição apresentada pela FIC em 2012 indica as relações estabelecidas novamente com a Europa, desta vez, com uma instituição italiana. Ocupando 3º e 4º andares, “Giorgio Morandi no Brasil” apresentou, a partir de 30 de novembro, 40 pinturas e 11 gravuras por meio de uma parceria com o Museo Morandi, de Bolonha, na Itália. As curadoras também eram italianas e ligadas à instituição dedicada a Morandi. Alessia Masi era então responsável pela coordenação das iniciativas culturais da Galeria de Arte Moderna (GAM), em Bolonha, que tem a gestão de espaços como o Museo Morandi e a Casa Morandi, enquanto Lorenza Selleri trabalhava no Arquivo e Centro de Estudos Giorgio Morandi da GAM de Bolonha e no Museu Morandi, onde atuava no setor de arquivo e de conservação das obras. No texto de apresentação do catálogo, a FIC sinaliza para o objetivo de divulgar a obra de um grande artista, destacando o envolvimento de uma série de coleções e instituições. Também cita o interesse em colaborar para o registro da história da arte no Brasil, resgatando as participações de Morandi na Bienal de São Paulo.

Com obras provenientes do Museo Morandi e de renomadas instituições, como Pinacoteca di Brera, Fondazione Longhi, Fondazione Magnani Rocca, Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, a mostra conta com 40 pinturas e 15 gravuras do artista. Integram esta seleção sete pinturas exibidas na IV Bienal de São Paulo e três obras que o artista havia selecionado para a ocasião, mas cujo empréstimo, na época, não foi possível. Cumpre-se, assim, 55 anos depois, o desejo de Morandi, apresentando um conjunto que contribui para o entendimento da coerência pictórica com a qual abordou seus temas ao longo do tempo. A presença de seus trabalhos na IV Bienal de São Paulo, bem como sua participação em Bienais anteriores, contribuiu para que sua obra exercesse importante influência sobre muitos artistas brasileiros, entre eles Iberê Camargo, tema abordado em ensaio de Aracy Amaral para este catálogo, que ainda conta com contribuições científicas das curadoras e da diretora da Fondazione Longhi, Maria Cristina Bandera.¹⁸⁸

Ao contrário da maioria das mostras realizadas em parceria com instituições, “Giorgio Morandi no Brasil” foi concebida para ser apresentada com exclusividade na FIC, sem itinerar por outros espaços expositivos, seja no Brasil ou no exterior.

¹⁸⁷ PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; DAVILA-VILLA, Úrsula. *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

¹⁸⁸ MASI, Alessia; SELLERI, Lorenza; BANDEIRA, Maria Cristina; AMARAL, Aracy. *Giorgio Morandi no Brasil*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Essa análise descritiva, a partir das exposições apresentadas no museu/sede da FIC, demonstra um esboço da geopolítica de exposições curatoriais da FIC, a partir dos vínculos institucionais estabelecidos entre 2008 e 2012, tempo de operação do espaço expositivo da instituição. Além de articular pontos de contato no campo artístico do país (especialmente Rio de Janeiro e São Paulo), a FIC claramente buscou estratégias de inserção no campo internacional, convidando curadores estrangeiros ou trazendo mostras de instituições sediadas nos EUA, na França, na Itália, no Uruguai, na Argentina, na Venezuela e na Colômbia. Entretanto, ambos os trânsitos, em nível nacional ou internacional, se deram, em maior parte, de fora para dentro, como procuraremos tratar no próximo capítulo.

3 EXPOSIÇÕES CURATORIAIS

A situação de complexidade atual do campo das artes e sua relação com outros campos demonstra o quão complexo é o papel de instituições museológicas como a Fundação Iberê Camargo (FIC). Ao mesmo tempo em que se tornam instituições culturais referenciais, também refletem desigualdades da globalização cultural, especialmente nas relações de poder entre centro e periferia.

No capítulo anterior, discutimos o estatuto do museu na contemporaneidade e as estratégias de atuação geopolítica da FIC no campo artístico em relação aos contextos global/local. Agora, buscaremos aprofundar a análise da geopolítica da FIC a partir dos conceitos de campo e entendendo a exposição curatorial como estratégia institucional que envolve relações com curadores, museus, acervos, entre outros agentes. As teorias serão articuladas dando ênfase às entrevistas realizadas na pesquisa de campo e à análise comparativa de dados e informações coletados nos levantamentos e apurações realizadas ao longo do estudo.

Depois da análise panorâmica do projeto curatorial da instituição no capítulo 2, agora o estudo se deterá às escolhas, estratégias e o capital simbólico investido nas exposições para gerar atuação e visibilidade e capital simbólico no campo artístico. Serão mobilizadas teorias do pós-colonialismo e do multiculturalismo que dão conta das hierarquias centro e periferia nos modos de visibilidade e representação. Por fim, novamente reunindo teoria e entrevistas da pesquisa de campo, o capítulo especulará questões entre história da arte, curadoria e crítica diante da diversidade artística contemporânea.

Para isso, é necessário discutir o que envolve a atividade do curador, que cria exposições e, assim, também se torna uma espécie de autor. Ele assina um trabalho teórico e conceitual com diversas ramificações no campo da arte. Sua proposta de exposição é apresentada ao público, que a visita, geralmente, em um espaço museológico abrigado por uma instituição. Criada pelo curador, por especialistas ou em conjunto, a expografia é concebida de forma a criar um modo de comunicação das obras dispostas no espaço expositivo com o público. O texto crítico do curador consta no catálogo da exposição, que,

em alguns casos, como na Fundação Iberê Camargo, apresenta-se atualmente como um desejável e muito bem-acabado livro de arte, que se encontra à venda na loja que o visitante encontra ao final de seu passeio pelo museu.

O curador também fala. Sua voz circula pela mídia, como um discurso que apresenta, defende e sustenta seu conceito de exposição. Assim, o curador se movimenta no campo artístico como um personagem de destaque e reconhecimento, muitas vezes levantando questionamentos, seja por parte de outros curadores, críticos e especialistas, seja especialmente por uma disputa de poder autoral em relação ao artista. Grandes museus, como o de Iberê, convidam curadores reconhecidos e com reputação na área, considerando o capital simbólico e as relações de troca, para apresentar suas exposições - por sua vez, cada vez mais tratadas como espetáculos voltados a oferecer uma experiência a um grande público.

3.1 Campo, agentes, hierarquias e representações

3.1.1 Esfera pública da arte e configuração do campo artístico: a Fundação Iberê Camargo no cenário do Rio Grande do Sul

Para os propósitos desta pesquisa, é importante considerar que a operação realizada pela Fundação Iberê Camargo (FIC) articula-se na esfera pública da arte do Rio Grande do Sul, um campo formado por outros agentes como museus, instituições e espaços expositivos. No processo de institucionalização, a criação do museu deve ser considerada em relação às transformações pelas quais a cultura vem passando desde que ganhou papel de destaque na economia capitalista global e passou a ser gerida por políticas culturais que associam as esferas pública e privada. Financiada por grupos empresariais, como vimos, o museu é uma referência em termos de arquitetura museológica, cujo projeto deu a Porto Alegre uma visibilidade internacional.

O Brasil não contempla muitos exemplos semelhantes e recentes de espaços criados especialmente com o propósito de trabalhar com arte. No país, ainda teríamos como exemplares recentes de espaços projetados para servir de áreas museológicas e abrigar obras de arte o Museu Oscar Niemeyer (2002), em Curitiba (PR), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996), em Niterói (RJ), e o Instituto Inhotim (2002), em Brumadinho (MG). No Rio Grande do Sul, com poucas exceções como a FIC em Porto Alegre e o espaço construído pela Fundação Vera Chaves Barcellos em Viamão, a realidade é de instituições e museus operados em espaços adaptados, como prédios que abrigaram repartições públicas ou instituições bancárias.

Cabe ressaltar que a origem das instituições artísticas do Rio Grande do Sul foi precedida por um movimento de crescente criação de espaços relacionados com as práticas de mecenato no país, como o do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), em 1947, pelo jornalista Assis Chateaubriand, e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948, pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) foi criado em 1954 por iniciativa de Ado Malagoli, então diretor da Divisão de Cultura de Porto Alegre, e ocupou diversos espaços. A transferência definitiva para o prédio da Praça da Alfândega¹⁸⁹ só ocorreu em 1978, apesar o decreto datar de 1974. Outro exemplo é o Santander Cultural¹⁹⁰, reinaugurado como centro cultural em 2001 após revitalização do prédio e gerido pela instituição bancária que lhe dá nome. Fundado em 1992, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS)¹⁹¹ funciona, ainda sem sede própria e definitiva, na Casa de Cultura Mario Quintana, tendo sob gestão galerias Xico Stockinger, Sotero Cosme e Espaço Vasco Prado no prédio que originalmente hospedou o antigo Hotel Majestic¹⁹². Em 2013, o MAC-RS deverá ganhar uma sede definitiva, com a transferência

¹⁸⁹ Construído em 1913 para abrigar a Delegacia Fiscal, o imponente prédio da Praça da Alfândega, de quase cinco mil metros quadrados, foi encomendado à firma do engenheiro Rodolfo Arhons, sob o projeto do arquiteto alemão Theo Wiederspahn, que na época também executou o prédio gêmeo dos Correios e Telégrafos - que atualmente abriga o Memorial do Rio Grande Sul, ao lado do MARGS - da Cervejaria Brahma, do Hotel Majestic (hoje Casa de Cultura Mario Quintana) e da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹⁹⁰ Construído pelo Banco Nacional do Comércio entre 1927 e 1932, com a participação do engenheiro civil Hipólito Fabre, do escultor Fernando Corona e do arquiteto polonês Stephan Sobczack, o prédio serviu como sede de várias instituições bancárias. Em 1987, foi tombado como patrimônio histórico e artístico do Estado e se tornou um marco do centro histórico da capital.

¹⁹¹ Criado pelo Decreto 34.205 do Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

¹⁹² A Casa de Cultura Mario Quintana é uma instituição ligada à Secretaria de Estado da Cultura/Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Sua história tem início em julho de 1980, com a compra do antigo prédio do Hotel Majestic, pelo Banrisul. Em 29 de dezembro de 1982, o governo do Estado adquiriu o Majestic do Banrisul e,

para o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRS), no antigo prédio da Mesbla, no Centro de Porto Alegre, onde funciona o campus da instituição de ensino.

A ideia da constituição de uma esfera pública da arte em Porto Alegre – e, por extensão, no Rio Grande do Sul, dada a representatividade enquanto capital do estado – só é possível se pensarmos em espaços além dos museus citados, considerando galerias e salas de exposições. Entre os espaços geridos pela prefeitura da cidade, pode-se citar as pinacotecas Rubens Bert e Aldo Locatelli e o Paço Municipal, que compreende (1) Porão do Paço Municipal, (2) Sala da Fonte, (3) Sala da Escada, (4) Sala da Escada e (5) Sala Aldo Locatelli. Já a Usina do Gasômetro conta com as galerias Lunara e Arcos. O Instituto de Artes da UFRGS mantém a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, responsável pela conservação, restauração, ampliação e divulgação do patrimônio artístico e documental do Instituto de Artes da UFRGS, bem como pela pesquisa e intercâmbio com a produção contemporânea. Em comum, todos são igualmente espaços que não foram projetados para a finalidade expositiva, mas adaptados para receber exposições.

O histórico artístico de Porto Alegre também tem como legado iniciativas do cenário alternativo, como o Espaço N.O. , que existiu entre 1979 e 1982. Batizado com uma referência ao grupo Nervo Óptico, que o antecedeu, dinamizou o circuito não comercial apresentando artistas como Paulo Bruscky e Hélio Oiticica, além de promover nomes locais da arte contemporânea. O Espaço N.O. foi constituído e mantido por um grupo formado por Ana Torrano, Vera Chaves Barcellos, Telmo Lanes, Mário Röhne, Milton Kurtz, Carlos Wladimirsky, Heloisa Schneiders, Karin Lambrecht, Cris Vigiano, Regina Coeli, Simone Basso, Ricardo Argemi e Sergio Sakakibara.¹⁹³

Nos anos 1990, um importante espaço para o pensamento e a prática artística surgiu com a abertura do Torreão. Entre 1993 e 2009, os artistas Jailton Moreira e Elida Tessler mantiveram uma iniciativa com o objetivo de discutir, produzir e apresentar a produção artística. Atualmente, no momento desta pesquisa, um local independente e gerido por artistas que realizam atividades da mesma natureza é o Atelier Subterrânea, atuante desde 2006 com exposições, cursos e eventos voltados à arte contemporânea e

um ano mais tarde, o prédio foi arrolado como patrimônio histórico, tendo início, a partir de então, sua transformação em Casa de Cultura. No mesmo ano, através da Lei 7.803 de 8 de julho, recebeu a denominação de Mario Quintana, passando a fazer parte da então Subsecretaria de Cultura do Estado.

¹⁹³ Cf. CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.). *Espaço N.O. - Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

novos artistas. Um ano antes, foi criada a Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), por iniciativa da artista que dá nome à instituição, com o objetivo de pesquisar e apresentar seu acervo e obras de outros artistas, incentivando a investigação artística contemporânea e os programas educativos. Inicialmente ocupando uma sala na Galeria Chaves, no centro de Porto Alegre, a FVCB inaugurou sua sede em 2010, em Viamão, onde mantém a Sala dos Pomares, dois prédios construídos segundo especificações museográficas, um para abrigar a programação de exposições e atividades e outro para a reserva técnica que abriga o acervo da instituição, formado pela coleção Vera Chaves Barcellos, dedicada à produção da artista, e pela coleção Artistas Contemporâneos, que reúne obras de artistas novos e consagrados.

Além desses espaços aqui destacados nessa breve contextualização, é importante considerar a atividade das cerca de duas dezenas de galerias comerciais em atividades em Porto Alegre. Voltadas ao mercado de arte, algumas delas promovem periodicamente exposições abertas ao público. A fim de situar uma esfera pública da arte na cidade, deve-se destacar que, a partir de 1997, passou a ser realizada a Bienal do Mercosul. A mostra de arte contemporânea, com contornos de evento efêmero, não possuiu um espaço permanentemente aberto ao público, ainda assim, oferece um dos principais canais de acesso à arte contemporânea.¹⁹⁴

Em Santa Maria, o Museu de Arte (MASM) foi reaberto em 2011 depois de 10 anos fechado. A instituição ocupa um prédio adaptado, onde apresenta exposições temporárias, algumas delas baseadas em seu acervo, constituído por obras doadas ou reunidas com a realização de salões, incluindo nomes representativos da arte moderna gaúcha como Iberê Camargo, Carlos Scliar, Eduardo Trevisan, Vagner Dotto, Xico Stockinger e Vasco Prado. A prefeitura ainda dispõe de outros espaços expositivos, como a Sala Iberê Camargo. Na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), a Sala Cláudio Carriconde, no Centro de Artes e Letras (CAL), passou por uma reforma recente que a habilitou como principal espaço para exposições no campus. Outra iniciativa artística de destaque em Santa Maria é a Sala Dobradiça, coletivo de artistas que não conta com sede própria, definindo-se a partir de ações realizadas em espaços alternativos, públicos e institucionais. Em 2008 e 2011, a Sala

¹⁹⁴ Para uma maior contextualização e análise dos espaços expositivos de Porto Alegre, uma fonte é a pesquisa de DÂNIA, Moreira. *Sobre o lugar expositivo: um olhar crítico sobre os espaços de exposição de arte contemporânea em Porto Alegre*. 142 f. Monografia (Curso de Bacharelado em Artes Visuais – História, teoria e crítica de arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br>.

Dobradiça foi a responsável por realizar na cidade as atividades pelas respectivas edições da Bienal do Mercosul. Seus membros fundadores são os artistas e pesquisadores Alessandra Giovanela e Elias Maroso.

Ao situar brevemente a esfera pública da arte de Porto Alegre, a partir da descrição de alguns dos importantes espaços de apresentação no campo artístico local, o objetivo foi contextualizar o cenário e os agentes do campo artístico a partir do qual a Fundação Iberê Camargo estabelece relações com outros campos artísticos. A ideia da constituição de uma geopolítica de atuação institucional remete à contribuição do conceito de *campo* de Pierre Bourdieu, que o compreende como um espaço estruturado de posições formado por agentes que atuam e se posicionam conforme a ideia de autonomia relativa. Inicialmente, o sociólogo adverte que a ideia de campo não diz respeito ao conteúdo textual de determinada produção, nem ao contexto social, diferenciando-se das abordagens que estabelecem uma relação direta entre o texto e o contexto.

(...) existe um universo intermediário que chamo de campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. Se, como o macrocosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada. E uma das grandes questões que surgirão a propósito dos campos (ou dos subcampos) científicos será precisamente acerca do grau de autonomia que eles usufruem.¹⁹⁵

O conceito de campo também é desenvolvido por Nathalie Heinich, que o entende como um espaço de relações em posições que são definidas conforme sua existência e nas determinações que estas relações são capazes de impor aos agentes ou instituições, de acordo com as diferentes espécies de poder. A socióloga ainda comentará que a consistência da mediação depende do grau de autonomia do campo, esta, por sua vez, condicionada a uma rede estruturada de posições.¹⁹⁶

A origem da *teoria do campo* parte da constatação de Bourdieu de que a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias está relacionada com a história das

¹⁹⁵ BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 20-21.

¹⁹⁶ HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. São Paulo: Edusc, 2008, p. 102.

transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens. Nesse processo de alterações, constitui-se um campo intelectual e artístico com potencial para almejar a autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos.¹⁹⁷ O encaminhamento para a autonomização só foi possível após a Idade Média e o Renascimento, quando a vida artística deixou de estar sob a tutela da aristocracia e da Igreja, passando a se orientar por demandas éticas e estéticas. A autonomização se deu pela progressiva libertação das antigas instâncias econômica e social, dando origem a uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais. A noção de tal autonomia está diretamente vinculada a quem tem legitimidade – reconhecimento diante do conjunto da sociedade – para legislar o que é legítimo em arte, em ciência ou outros campos.

Iniciada em termos históricos na Florença do século XV, a afirmação de uma legitimidade a respeito da definição da função artística se deu por um processo de diferenciação. Diante dos novos modos de relação que os artistas passaram a estabelecer com os não-artistas, foi-lhes concedido o direito de legislar com exclusividade em seu próprio campo: o campo da forma e do estilo.¹⁹⁸ Surgem assim profundas mudanças das concepções sobre a arte, o artista e o lugar de ambos na sociedade.

Ao mesmo tempo em que o artista se afasta de seu público na posição de gênio autônomo e criador independente, nasce um público anônimo de burgueses em conjunto com a aparição de métodos e técnicas tomados de empréstimo da ordem econômica e ligados à comercialização da arte. Institui-se então um mercado sustentado pelo desenvolvimento do *sistema de produção de bens simbólicos*, valorizados como mercadoria e carregados de significações. A configuração da obra de arte como mercadoria será acompanhada pela aparição de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos destinados ao mercado. Entretanto, é o próprio surgimento desse mercado da obra de arte que permite aos artistas a possibilidade de afirmar a *irreducibilidade da obra* ao estatuto de simples mercadoria como também a singularidade da condição intelectual e artística.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Cf. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁹⁸ Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

¹⁹⁹ Cf. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

A constituição do *campo de produção de bens simbólicos* se dará pelas tensões entre o *campo de produção erudita* e o *campo da indústria cultural*, diferenciados por a quem se destinam os bens culturais produzidos. O campo de produção erudita destina a produção de seus bens a um público de produtores de bens culturais, enquanto o campo da indústria cultural os destina aos não produtores de bens culturais, ou seja, o público em geral.²⁰⁰ Dito de outro modo, o campo da produção erudita está inserido em um espaço delimitado e institucionalizado de legitimação, no qual os agentes dominam as regras e os códigos; já o campo da indústria cultural organiza suas regras a partir do público consumidor e das diretrizes do mercado.

Segundo Bourdieu, os campos erudito e da indústria cultural são voltados a objetivos distintos, entretanto, na contemporaneidade, a questão é que as fronteiras se tornaram porosas e instáveis. Por outro lado, a ideia de autonomia, conforme desenvolvida por Bourdieu, possibilita compreender que nem todos os espaços sociais de produção e circulação de bens simbólicos se constituem como campo. Entre as condições necessárias, um campo precisa ser configurado por uma *autonomia relativa* em relação aos outros campos, sendo também dotado de uma dinâmica singular em relação às fronteiras simbólicas que determinam seu território, seus agentes, suas regras e seus mecanismos de inclusão e exclusão.

Considerando sua atuação em Porto Alegre e as relações estabelecidas com instituições e curadores, a Fundação Iberê Camargo atua em um campo artístico formado por diversos agentes, que são definidos por suas posições relativas e estruturantes no espaço social. É preciso pensar que, dentro desse campo artístico, a FIC está inserida em um conjunto de relações demarcadas por posições de poder simbólico. Essas relações, por sua vez, definem-se objetivamente, independentemente da consciência humana. A estrutura objetiva do campo posicionará as hierarquias, e os agentes irão agir conforme pressões existentes no exterior (outros campos) e no próprio interior dessa estrutura. Nessa tensão interna, Bourdieu identificou o que chama de *habitus*, uma espécie de força mantenedora e conservadora no interior da ordem social e que deve ser apropriada pelos agentes dispostos a entrar em dado campo. Uma vez que opera por um conjunto de posições como estruturas estruturantes, tem a capacidade de gerar práticas e representações, bem como naturalizá-

²⁰⁰ Id., ib.

las. O habitus configura-se como formas de disposições adquiridas, isto é, modos de ser permanentes, duráveis, resistentes e até opostos a novas forças que possam surgir no campo. A partir da noção de habitus conforme Bourdieu, chega-se à ideia de *capital simbólico* como o acúmulo de uma riqueza simbólica dentro de cada campo.²⁰¹

Nas relações estruturantes e objetivas entre os agentes, a FIC tem sua movimentação decorrente da inserção no campo e da apropriação do habitus, entendido como um conjunto de pensamentos, crenças e estratégias capazes de propiciar e fazer a manutenção de sua existência na estrutura. Como o capital simbólico – no caso, o cultural – tem condições de conservar relações sociais dentro da lógica do campo, é preciso, segundo Bourdieu, situar o lugar social em que está inserido cada agente (curadores e instituições), com quais grupos ele se relaciona e qual seria sua influência na produção. Como diz o sociólogo:

É a estrutura das relações objetivas entre os agentes que determina o que eles podem e não podem fazer. Ou, mais precisamente, é a posição que eles ocupam nessa estrutura que determina ou orienta, pelo menos negativamente, suas tomadas de posição. Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista etc.) se estamos em condições de nos referirmos à posição que ele ocupa nesse campo, se sabemos "de onde ele fala" (...). Cada agente age sob a pressão da estrutura do espaço que se impõe a ele tanto mais brutalmente quanto seu peso relativo seja mais frágil. Essa pressão estrutural não assume, necessariamente, a forma de uma imposição direta que se exerceria na interação²⁰²

Pode-se, assim, considerar se a FIC atua no campo aceitando as regras estabelecidas ou, então, questionando tais regras e reivindicando alterações. É interesse de nosso estudo especular em que medida as exposições e os curadores estão sendo decididos por iniciativas que partem da FIC, considerando que tais escolhas podem estar condicionadas ao jogo de forças no campo artístico, a partir de uma oferta que disponibiliza o que está hierarquizado pelas relações de poder simbólico. Do mesmo modo, interroga-se em que medida o capital simbólico gera modos de representação para a FIC, os curadores e as outras instituições envolvidas nas exposições. Antes disso, é necessário é investigar o projeto curatorial da Fundação.

²⁰¹ Id., ib., p. 161.

²⁰² BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 23-24.

3.1.2 O projeto curatorial da Fundação Iberê Camargo: estratégias, escolhas, dinâmicas e tensões

Com sua sede inaugurada em 2008, a FIC transformou-se em uma relevante instituição na esfera pública da arte do Rio Grande do Sul, tradicionalmente marcada por uma condição periférica ao longo dos séculos XIX e XX. Localizando-se a partir de Porto Alegre com um museu arquitetonicamente premiado, que se transforma em referência internacional e se torna ele próprio uma obra de arte no espaço urbano, a FIC estabelece, com suas exposições curatoriais, uma série de conexões dentro e fora do país. Como vimos na segunda parte do capítulo 2, a instituição faz seus principais investimentos em relação às exposições, que, por sua vez, revelam conexões nem sempre visíveis estabelecidas com outros agentes do campo, como as instituições parceiras e os curadores convidados. Também no capítulo anterior procurou-se mostrar que a sede/museu opera no momento em que se assiste à chamada *segunda era dos museus*, marcada por uma profunda revisão das funções e papéis da museologia contemporânea.

O processo de passagem do museu antigo para o museu contemporâneo é acompanhado por uma valorização do acesso ao público. Nessa abertura e aproximação, as instituições passam a encarar as exposições de arte como uma forma de estratégia de comunicação. O advento da exposição como a entendemos hoje, a partir dos primeiros salões do século XVIII, estabeleceu uma nova noção de experiência da arte ao levar as obras dos domínios individual e privado para uma esfera artística pública e ampla.²⁰³ O desenvolvimento verificado nas mudanças de organização expositiva também acompanha a transformação das funções dos museus e os paradigmas dos procedimentos artísticos em relação ao espaço, conforme vimos anteriormente. Voltando-se à comunicação, a exposição funciona como estratégia para atrair segmentos diferenciados e ampliados do público visitante, ao mesmo tempo em que são resultado de ações de marketing. E, ademais, exposições temporárias trazem mais agilidade aos museus e maior visibilidade na mídia do que mostras permanentes ou de longa duração.

²⁰³ Cf. OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

A definição geral de exposição de arte dá conta da ideia de uma *apresentação* que se faz com uma *finalidade*, estabelecendo uma transmissão de mensagem entre um emissor e um receptor.²⁰⁴ Também deve ser considerada como um espaço social de contato de um determinado saber²⁰⁵ e como um espaço público de saber.²⁰⁶ E, ao mesmo tempo, como um fenômeno cultural que se manifesta como instrumento de poder.²⁰⁷ A museologia contemporânea, como já dito, entende as exposições como um meio de comunicação que tem o público como maior objetivo.²⁰⁸ Ángela García Blanco, ao considerar o objeto artístico um sistema de comunicação não verbal, define a exposição como um ciclo de mediação ou comunicação com o público.²⁰⁹ Decorre que, no cenário mundial, os processos de comunicação da arte encontram lugar privilegiado nos museus, estabelecendo-se como um processo de mediação por meio das exposições.²¹⁰

No espaço expositivo da FIC, observa-se uma prática de comunicação artística impactada pelo processo de globalização cultural e pelas conseqüentes relações entre política e cultura, articuladas, por sua vez, pela atividade das curadorias por meio das exposições (entendidas como linguagem visual de apresentação artística por meio de obras expostas segundo estratégias no espaço expositivo) e discurso crítico (entendido como a teorização em forma de texto crítico que sustenta a defesa da concepção curatorial e consta nos catálogos). Assim, emprestamos a definição de Lisbeth Rebollo Gonçalves sobre o fato de a exposição ser, além de uma forma de *apresentação* que se faz com uma *finalidade*, um *lugar estratégico de comunicação* por meio de um *discurso autorizado*, sem neutralidade de conteúdos.

A exposição é, portanto, um lugar de comunicação e acaba sendo um espaço público para o conhecimento sobre a arte. Lugar onde as pessoas podem ver arte, ver o que é produzido nesse campo; um lugar de ativação estética, de exercício de

²⁰⁴ Cf. GONCALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004.

²⁰⁵ Nesse sentido, são recorrentemente citados com destaque os estudos de Jean Davallon.

²⁰⁶ Jacques Leenhardt costuma fazer essa defesa em suas palestras.

²⁰⁷ CARVALHO, Ana Maria Albani de. *A Exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico*, p. 48. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.1, n. 2, jul/dez de 2012, p. 47-58.

²⁰⁸ Cf. MOTTA, Gabriela. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

²⁰⁹ BLANCO, Ángela García. *La exposición: un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999, p. 5.

²¹⁰ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. "Exposição e crítica – um enfoque em duas direções", p. 45. In: BERTOLI, Mariza; e STIGGER, Verônica (Org.). *Arte, crítica e mundialização*, p. 45. São Paulo: ABPA – Imprensa oficial, 2008, p. 45-56.

um conhecimento sensível. A exposição é compreendida como lugar onde se põe a arte para uso social.²¹¹

Na contemporaneidade, as exposições oferecem um ponto de encontro privilegiado para o contato entre a arte e o público, cumprindo também o que solicitam as instituições que as promovem. A exposição é uma operação que corresponde a uma dada situação social e, ao articular um corpo de informações, segue o objetivo de curadores e instituições. Sustentada, então, por um discurso autorizado pelo contexto institucional e atendendo a uma finalidade do mesmo, a exposição constituiu valores no campo artístico. Assim, pode ser entendida como uma complexa mídia estruturadora de significados que são produzidos e transmitidos à apreciação na esfera pública. Nesse jogo de legitimação, o poder simbólico transita entre curadores, instituições e exposições, ora sendo emprestado ora sendo solicitado.

Na entrevista realizada para esta pesquisa, ao responder sobre uma pergunta relativa à preocupação com os visitantes, Fábio Coutinho comentou, na ótica da instituição, a importância das exposições apresentadas pela FIC dentro da estratégia de comunicação com o público. Em especial, ele destacou mostras com apelo e potencial de atração de público, especialmente as que apresentam nomes reconhecidos no cenário artístico internacional. Sua fala também indicou que tais estratégias são conscientes e desejadas com o objetivo de oferecer algo singular e diferenciado.

Todas as exposições são muito importantes. E a cidade tem a oportunidade rara de ver obras que pertencem a coleções privadas ou institucionais. Waltercio Caldas, Torres García e de De Chirico ganharam retrospectivas que começaram aqui na Fundação, por exemplo, e depois foram para outros lugares. Temos a preocupação de gerir nossos projetos, e isso nem sempre é observado pelas pessoas. Isso coloca Porto Alegre em outro patamar, distinto completamente de receber exposições sempre prontas. Leonilson foi a única exposição que recebemos aqui, ainda assim tivemos inclusão de aproximadamente 1/3 a mais de obras. Em São Paulo, por exemplo, não houve catálogo. Nós, sempre temos o catálogo pronto na abertura da exposição, assim como o material de formação para professores. Isso coloca Porto Alegre em outro patamar de criação e não só de recebimento de pacotes de exposições prontas.²¹²

²¹¹ Id., ib., p. 47.

²¹² Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

Na continuação de sua fala, Coutinho também comentou sobre a intenção de situar Porto Alegre em um contexto maior e mais amplo, citando os esforços envolvidos nas redes de relações institucionais no campo artístico:

Isso faz uma diferença. Não estamos trabalhando no circuito de Porto Alegre, mas trabalhando para o circuito de Porto Alegre, naturalmente. A comunidade tem a chance de contato e conhecimento de curadores que fazem exposições mundo afora.²¹³

O entrevistado ainda citou aspectos que permitem esboçar um perfil expositivo pretendido pela instituição:

Além de trabalharmos com a obra de Iberê, trabalhamos exclusivamente com moderno e contemporâneo, não vamos para trás do moderno, antes do século 20, até para pegar um período em que Iberê viveu e também a contemporaneidade, o que faz com que a obra dele esteja sempre conversando com a atualidade. Hoje, com todas as atividades realizadas, começa-se a perceber que há uma coerência no projeto, alguns links se estabelecem. Por exemplo, na medida do possível, todo o ano a gente procura mostrar um artista gaúcho importante, a gente traz a exposição de um artista consagrado, a gente traz artistas de grupos jovens, traz um artista contemporâneo de importância.²¹⁴

Em comum, todos os tipos de mostras da FIC se caracterizariam por não seguir ordenação linear ou cronológica, filiando-se assim à tendência ao temático das curadorias contemporâneas. Reflexo dos atuais tempos plurais e híbridos, o espaço institucional estabeleceu, nos últimos quatro anos, uma dinâmica maleável de exposições curatoriais que demonstra como a arte moderna e a arte contemporânea podem se relacionar no período pós-vanguardas e pós-histórico.²¹⁵ Mostras com obras de Iberê são apresentadas em um espaço museológico que também hospeda arte contemporânea – às vezes, em mostras simultâneas, outras vezes, em mostras intercaladas. Tal contexto nos aproxima de interpretações de teóricos como Anne Cauquelin:

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação.²¹⁶

²¹³ Id., ib.

²¹⁴ Id., ib.

²¹⁵ Tais referenciais teóricos partem dos trabalhos de Hans Belting e Arthur Danto.

²¹⁶ CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005a, p. 127.

Com as exposições consideradas temporárias, a FIC se transformou em um museu que extrapola o modelo voltado exclusivamente à preservação, pesquisa e apresentação do próprio acervo. O próprio modo de exibi-lo se dá por meio de mostras temporárias. Assim, filia-se a tendências da museologia contemporânea que valorizam estratégias dinâmicas e provisórias de comunicação e aproximação do público. Como vimos anteriormente, a instituição apresenta exposições que têm origem em outras instituições, algumas delas estrangeiras, e viabilizadas graças à rede de relações institucionais no campo artístico. Por isso, no contexto dos museus contemporâneos, a exposição também deve ser entendida como um produto da indústria cultural e que revela elementos da identidade e das estratégias da instituição que a apresenta. É uma espécie de mídia complexa, que articula valores políticos e culturais, satisfazendo hábitos de consumo. Ao estabelecer significados e tornar a instituição visível socialmente, a exposição é também um objeto cultural, ao mesmo tempo em que se torna um ponto de debate a respeito da crítica e da revisão da compreensão historiográfica.²¹⁷ Por se configurar nessa complexidade, a exposição pode ser vista como uma mídia comunicativa complexa, de acordo com a ideia de dispositivo conforme desenvolvida por Ana Maria Albani de Carvalho:

(...) além da riqueza semântica do termo, ou de seu potencial metafórico, a noção de dispositivo aplicada ao campo das exposições permite ir além da dicotomia técnico-simbólica que permeia parte significativa dos estudos sobre o tema, assim como relativiza a tendência a depositar excessiva ênfase na observação de um único componente do conjunto, seja ele o curador, o artista, a obra, a expografia ou a instituição, entre outros desdobramentos possíveis. Dito de outra forma, considerar a exposição a partir de uma concepção de dispositivo representa uma tentativa de compreendê-la enquanto fenômeno complexo, como “um conjunto multilinear”, cujas linhas estabelecem trajetórias em múltiplas direções, tanto se aproximam, quanto se afastam, configurando um circuito em rede.²¹⁸

A ideia de exposição como *dispositivo complexo*, conforme a autora, também permite compreender que desempenha funções além da comunicação e da mediação, pois, especificamente por se tratar do campo da arte, a exposição pode determinar o momento de instauração de “um objeto, procedimento ou prática na instituição arte”.

Diferentemente de outros campos, como no caso das ciências naturais ou mesmo da história, no sistema das artes visuais, a exposição não desempenha apenas uma função comunicativa ou de “mediação”. O que se define como arte - no caso das

²¹⁷ Cf. FERGUSON, Bruce. “Exhibitions rhetorics: material speech and utter sense”. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996, p. 175-190.

²¹⁸ CARVALHO, Ana Maria Albani de. *A Exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico*, p. 57. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.1, n. 2, jul/dez de 2012, p. 47-58.

visuais, especialmente - é resultado de uma relação de reciprocidade entre o trabalho de arte, o lugar onde este trabalho se espacializa e o observador/interagente, em um tipo de inscrição espaço-temporal. A exposição - aqui considerada no sentido das diferentes configurações através das quais uma obra pode instalar-se no espaço e também como evento -, é de ordem constitutiva para o campo das artes visuais, tanto no que concerne à produção artística, quanto a teórico-crítica.²¹⁹

Com o aumento de exposições itinerantes, ao estilo *blockbuster*, e feiras internacionais de arte contemporânea, como as bienais, revela-se uma maior complexidade na lógica das relações envolvidas entre os agentes do campo, como instituições museológicas, academia, crítica, colecionadores e mídia. Com maior demanda por pacotes expositivos, necessariamente desencadeou-se um processo de profissionalização que encontra no curador uma figura-chave. Assim, são diversas as dimensões implicadas em uma exposição curatorial como as apresentadas na sede da FIC. Ao ser materializado, o projeto de exposição torna-se um eficaz mecanismo de comunicação com os diferentes segmentos do público, funcionando como sistema estratégico de representação. Na contemporaneidade, a exposição não se volta apenas aos pares ou a um círculo de especialistas e apreciadores, mas almeja alcançar os diferentes segmentos do grande público.

Para entender o funcionamento da exposição como dispositivo complexo capaz de transmitir significações culturais autorizadas, deve-se considerar os agentes atuantes, as relações entre si e quais instituições e sujeitos estão representados. A partir dessa investigação, pode-se clarear aspectos não imediatamente visíveis no discurso expositivo. Esse é o nosso objetivo a partir de agora.

Para definir a programação de exposições, a FIC possui dois grupos.²²⁰ Um deles é o Conselho de Curadores, uma espécie de órgão consultivo e diretivo cujos integrantes têm perfis administrativos e de destaque no meio empresarial gaúcho, sendo que alguns deles já fizeram ou fazem parte dos quadros institucionais da Bienal do Mercosul. Ou seja, conforme Bourdieu, trata-se de um grupo dotado de alto capital econômico, político e social, cuja aliança fornece os meios de financiamento e sustentação da FIC, imprimindo um padrão de

²¹⁹ Id., ib., p. 48.

²²⁰ A instituição tem um Conselho de Curadores, formado por empresários e gestores, e um Comitê Curatorial, formado por críticos, historiadores e pesquisadores.

gestão.²²¹ A instituição também mantém o Comitê de Curadoria, este, sim, responsável por planejar exposições e escolher curadores. Constituído antes da inauguração da sede, o comitê já contou com diversos integrantes, todos costumeiramente figuras de destaque e reconhecimento nas áreas em que atuam. Em 2012, estava formado por Fábio Coutinho, que é superintendente cultural da FIC, Icleia Borsa Cattani, crítica, curadora, pesquisadora e professora do Instituto de Artes da UFRGS, Jacques Leenhardt, professor, crítico e curador francês, e José Roca, crítico e curador colombiano. Esses três últimos nomes já curaram exposições no museu, conforme vimos no capítulo anterior.

Em entrevista realizada para esta pesquisa, Fábio Coutinho comentou a respeito das escolhas das exposições, situando as atribuições do conselho e do comitê.

Esse grupo, em sua primeira versão, começou a pensar as exposições antes da criação da Fundação, em 2008. Eu vim para a Fundação em 2007, justamente para haver um tempo de preparação. O conselho traça as diretrizes e nós, do comitê, somos propositores dos projetos para as discussões. Temos sempre aprovados um leque muito grande de possibilidades de exposições considerando alternativas e possibilidades para trabalharmos. Há exposições que são mais fáceis, mas há outras, internacionais, por exemplo, que são mais trabalhosas, não se faz com menos de quatro anos, envolvendo uma complexidade maior. Até porque essas instituições grandes de fora também têm outras demandas e solicitações, sendo muito cuidadosas com tudo o que cerca seus acervos.²²²

Coutinho também forneceu informações sobre como se dão os convites aos curadores, enumerando alguns critérios.

A Fundação é que convida, indo atrás de grandes especialistas e estudiosos altamente conhecedores. Mas da mesma forma que o conselho e o comitê discutem o que vamos mostrar, também se discute o curador. O mesmo vale para artistas que convidamos. É a Fundação que tem o projeto. Até hoje, não repetimos obras, artistas ou curadores, e isso é um dos pilares do nosso trabalho. Para as mostras de Iberê, sempre temos convidado curadores brasileiros e não brasileiros. Importa serem entendidos a respeito do que vão trabalhar. Já tivemos brasileiros, espanhóis, franceses, argentinos e teremos inglês. Isso diferencia. É impressionante a visão que têm da obra do Iberê, fazem conexões extremamente poéticas, distintas, que é o trabalho do curador. Se a instituição fica sempre com o mesmo curador, corre o risco de não variar o ângulo. O curador, quando é convidado, recebe todo o material do que já foi feito sobre Iberê, justamente para não repetir.²²³

²²¹ Em 2012, no momento de redação desta pesquisa, o grupo era formado por Beatriz Johannpeter, Bolivar Charneski, Carlos Cesar Pilla, Christóvão de Moura, Cristiano Jacó Renner, Domingos Matias Lopes, Felipe Dreyer de Avila Pozzebon, Jayme Sirotsky, Jorge Gerdau Johannpeter, José Paulo Soares Martins, Justo Werlang, Lia Dulce Lunardi Raffainer, Maria Coussirat Camargo, Renato Malcon, Rodrigo Vontobel, Sergio Silveira Saraiva e William Ling.

²²² Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

²²³ Id., ib.

Perguntado sobre outros detalhes relativos aos curadores convidados, Coutinho comentou sobre algumas das escolhas realizadas.

(...) trabalhamos com curadores internacionais e nacionais os mais importantes possíveis. O curador da atual Bienal de São Paulo, Luis Pérez-Oramas, curou na Fundação exposição com León Ferrari e Mira Schendel. É nada mais nada menos que o curador de arte latina do MoMA, de Nova York. Trazer curadores de fora para fazer trabalhos novos, específicos, é o que também buscamos, como foi (*com as exposições de*) Ione Saldanha, Tomie Ohtake e Waltercio Caldas, que foram fruto de exposições concebidas por nós.²²⁴

Em outro momento da entrevista, Coutinho voltou a comentar sobre as estratégias e o planejamento para a definição de exposições e curadores, destacando seu papel em específico como agente no campo da arte na condição de superintendente cultural da FIC.

Até hoje, não houve um artista ou um curador que tenha pensado na nossa proposta, o convite é aceito na hora. Trabalhamos com antecedência muito grande, e isso ajuda. As exposições costumam ser planejadas anos antes, envolvendo contatos, viagens, idas e vindas minhas e de curadores e artistas. Um dos meus papéis é articular os contatos todos, naturalmente com a equipe que temos. A programação de 2014 e 2015 está pronta. Temos um intervalo de dois a seis anos envolvendo a produção de cada exposição.²²⁵

A respeito da fala “Até hoje, não houve um artista ou um curador que tenha pensado na nossa proposta, o convite é aceito na hora”, é interessante analisar o que isso representa em relação às falas dos curadores que já trabalharam na FIC e para quem observa de fora. Ao longo da pesquisa, todos os curadores entrevistados manifestaram terem sido convidados a apresentar um projeto de curadoria à FIC. A iniciativa de conceber um projeto curatorial não parte dos curadores. Ou seja, as exposições são resultado de convites aos curadores e não de contatos ou propostas anteriores realizados com a instituição. Os depoimentos convergem sobre este aspecto:

A Fundação me convidou para curar uma mostra de gravuras de Iberê, Goeldi e Segall. Pelo que sei, fui indicada pelo Paulo Sergio Duarte, que, na época, estava no conselho curador. Demorou um tanto até tudo se acertar (patrocínio, calendário), mas acabou saindo, o que foi ótimo.

Vera Beatriz Siqueira

Partiu da Fundação, especialmente de Fábio Coutinho, que entrou em contato comigo para me convidar.

²²⁴ Id., ib.

²²⁵ Id., ib.

Fernando Cocchiarale

No mesmo mês em que me desliguei da Zero Hora, em fevereiro de 2010, recebi o convite. Segundo me informaram, meu nome vinha sendo cogitado há algum tempo para uma curadoria, mas a Fundação entendia que, em razão da minha atuação em ZH, seria incompatível. Acredito que faz sentido.

Eduardo Veras

Eu fazia parte, desde 2001, do conselho curador da Fundação. Então, acompanhei a construção da instituição, houve várias reuniões sobre objetivos e metas, o envolvimento dos setores e tudo o mais. Eu possuía um olhar de dentro, mas, ao mesmo tempo, sou professora fora da Fundação e estudo as questões da arte. E o convite veio para assumir o trabalho de catalogação da obra de Iberê e, posteriormente, para integrar o conselho curador, do qual fazia parte Justo Werlang, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein e, posteriormente, a partir de 2007, o Fábio Coutinho. Tratou-se de um convite institucional.

Mônica Zielinsky

Ao longo das entrevistas realizadas para a pesquisa, também se procurou interrogar os curadores a respeito do trabalho condicionado às demandas institucionais, especialmente no que diz respeito objetivamente a regras, condições ou pré-determinações para a realização de exposições na FIC. Todos os entrevistados afirmaram que, uma vez confirmado o início do projeto, houve liberdade de pesquisa e criação ao longo da elaboração da curadoria. Foi o caso de Mônica Zielinsky, co-curadora de “Moderno no limite” e curadora de “Lugares desdobrados”, na qual ainda envolveu os artistas.

A mostra inaugural reuniu Paulo Sergio Duarte, Sônia Salzstein e a mim como curadores. Fizemos uma curadoria conjunta para esta mostra inaugural. Um pouco depois, fiquei responsável pela primeira exposição de arte contemporânea, após a inaugural, reunindo Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lucia Koch. O convite foi feito pela instituição, mas a proposta curatorial foi inteiramente de minha autoria e escolhas. (...) Não havia nada previamente determinado, tivemos absoluta liberdade. E este fato torna-se fundamental para um trabalho de cunho mais reflexivo e aprofundado. Na primeira mostra, participei da curadoria de forma coletiva, com outros curadores. O mesmo aconteceu na segunda, a de arte contemporânea, quando dividi a curadoria com as próprias artistas. Penso que o artista vivo deve buscar, sempre que possível, compor com o curador.²²⁶

Eduardo Veras comentou que houve apenas um critério colocado pela instituição, relativo à natureza do próprio convite para que ele trabalhasse com o acervo. Ainda assim, propostas e ideias eram discutidas e negociadas “em um clima de liberdade”.

²²⁶ Da entrevista concedida em 14 de setembro de 2012.

O único critério determinado pela instituição era que eu trabalhasse sobre o acervo (embora eu tenha incluído uma pintura da coleção da Aplub, o que foi até bem acolhido pela instituição). Pediram também que eu selecionasse algumas pinturas, como forma de colaborar com o projeto pedagógico. Isso não foi problema, porque, embora meu foco estivesse no desenho, me interessava a comparação com pinturas e até com uma determinada gravura. Tenho impressão que a direção da FIC desejava mais pinturas, mas nunca fui cobrado por isso. Ao contrário. O trabalho se deu em um clima de bastante liberdade e entusiasmo. A expografia foi feita em parceria com Ceres Storchi. Pedi que fosse ela a profissional responsável e fui atendido. Ceres é uma museógrafa bastante experiente e de bom gosto; juntos, chegamos a soluções que me pareceram bastante ricas, desde a construção de um gaveteiro à escolha das molduras. Tudo foi muito pensado e muito discutido, com serenidade e empolgação. Todas as conversas pesaram muito nas minhas definições, fosse com os fotógrafos (Fábio Del Re e Carlos Stein), fosse com o Eduardo Haesbaert, a Ceres ou a equipe da Fundação (em particular, com Laura Cogo). Não houve nenhuma pré-determinação quanto à seleção, à expografia ou ao texto. Apenas prazos, o que julgo normal.²²⁷

Eduardo Veras também detalhou o procedimento que envolveu a apresentação da sua proposta curatorial para a instituição, contando que lhe foi solicitado mais de um projeto de exposição. O entrevistado ainda comentou um pouco sobre seu processo de pesquisa e de elaboração da proposta curatorial:

No momento do convite, me pediram que apresentasse um ou mais projetos para uma exposição. Poderia ser bastante breve (um parágrafo), mas teria que ser em torno do acervo da Fundação (obras de Iberê). Apresentei dois projetos: o primeiro previa a colocação no vão livre, a partir do térreo, dos grandes carretéis de madeira do artista contemporâneo cearense Eduardo Frota (peças enormes que ele criara para a Fundação Vale, no Espírito Santo), que seriam combinados com uma exposição, no terceiro andar, apenas de carretéis de Iberê (pinturas, desenhos e gravuras). O segundo projeto, que foi aprovado pelo conselho curatorial, enfatizava o desenho de Iberê, tanto guaches quanto esboços, anotações e rascunhos. Definido isso, fiz uma série de visitas ao acervo e conversei com Eduardo Haesbaert, responsável pela guarda dessa coleção. Examinei os mais de 3 mil desenhos, um por um, valendo-me de imagens digitalizadas e de exames *in loco*.²²⁸

Mais adiante, na mesma entrevista, Eduardo Veras falou sobre a elaboração da proposta curatorial de “Linha incontornável – desenhos de Iberê Camargo”:

Procurei identificar naquilo que eu tinha visto questões motivadoras, que me permitissem constituir aproximações e contrapontos. Seleccionei uma material bem grande e depois fui selecionando e resseleccionando novamente, procurando diminuir a quantidade. O que eu tinha como norte, meu esforço maior, era encontrar nas próprias imagens ou no estatuto delas (suas origens, sua validação pelo artista, sua validação por mim) os vetores que pudessem me servir de guias.²²⁹

²²⁷ Da entrevista concedida em 1 de novembro de 2012.

²²⁸ Id., ib.

²²⁹ Id., ib.

Jailton Moreira também diz ter tido liberdade para conduzir sua curadoria: “Não posso reclamar de nada e não estou sendo chapa-branca. Desde os detalhes mínimos”.

Vera Beatriz Siqueira comentou que o limite colocado pela instituição, na mostra “Cálculo de expressão”, era uma mostra com gravuras de Iberê, Goeldi e Segall.

Na realização das entrevistas durante a pesquisa de campo, também foi perguntado aos curadores se houve diferenças no modo de realizar curadoria na FIC em relação a outras instituições e espaços expositivos. Os comentários foram elogiosos ao profissionalismo que encontraram na Fundação:

Sim, em termos de estrutura, organização e recursos financeiros, tudo correu muito bem. É difícil, ao menos em Porto Alegre, contar com um amparo similar.

Eduardo Veras

Na Fundação, existe uma diferença extraordinária com relação à organização de outras instituições: isso ocorre em relação ao cronograma, ao apoio de montagem, ao acompanhamento gráfico etc. Realmente, é outra coisa. Sempre são produzidos catálogos, com qualidade e cuidadosos por parte da Fundação. São elaborados com previsão de tempo, com possibilidade de excelentes imagens, com auxílio à pesquisa. Um trabalho cuidadoso. Esses catálogos tornam-se vitais, uma vez que a história da arte brasileira é construída em grande parte por eles. São elementos fundamentais de registro e de desdobramentos para a pesquisa, isto é, se o curador for dotado de visão crítica, os catálogos vão gerar pesquisas e interrogações; se ele não apresentar essa perspectiva, os materiais poderão ser descritivos e oferecerão fatos apenas.

Mônica Zielinsky

O trabalho na FIC transcorreu muito bem, sem grandes problemas. Acho que essa é uma diferença essencial: todos trabalham para que a exposição aconteça e seja um sucesso.

Vera Beatriz Siqueira

Ainda que tenha um conselho e um comitê de curadores, o modelo adotado pela FIC não envolve a figura de um curador-chefe ou permanente, como comentado em fala anterior de Fábio Coutinho. A instituição convida curadores independentes ou ligados a outras instituições, mas nunca divulgou uma política que conduza a linha curatorial e apresente perfil, objetivos e linhas de ação.

Vera Beatriz Siqueira problematizou o modelo curatorial da FIC, sinalizando as vantagens e as dificuldades ao se optar por curadores temporários.

Como em todo lugar, tem as curadorias que funcionam e as que não funcionam de jeito algum. A FIC tem chamado curadores variados, o que é bom, por um lado, pois multiplica os olhares, mas nem tão bom assim, por outro, já que nem sempre se aprofunda a pesquisa do artista. Mas de forma geral, acho que vem fazendo um bom trabalho.²³⁰

Em entrevista para esta pesquisa, o artista e historiador de arte José Francisco Alves, atual curador-chefe do MARGS, comentou a dificuldade de se compreender externamente o programa desenvolvido pelo museu. Ele questionou a denominação “fundação”, que, na realidade, tem seu uso amparado pela ordem legal e pode ser definida uma como organização de interesse público sem fins lucrativos. Ou seja, uma instituição que pode extrapolar a operação de um museu. O entrevistado também debateu sobre as forças econômicas envolvidas na gestão, considerando que a diversidade de parcerias é um problema, enquanto, para o gestor Fábio Coutinho, é vista como benefício institucional.

A condução da construção da FIC fez consultar de tal forma a uma gama tão diversa de pessoas e instituições pelo Brasil e pelo mundo que sua constituição acabou por ter uma cara de complicada percepção e sua gestão mais difícil ainda de ser entendida, objetivos que não foram casuais, mas intencionais. (...) Ao contrário de levar a denominação museu, pois o correto seria Museu Iberê Camargo, a instituição adotou a denominação Fundação, que não carrega em si nenhuma pista do que se trata, numa denominação em desuso mundialmente, para instituições artísticas. A FIC, isto sim, se trata de uma instituição museológica, cujo acervo é uma coleção monográfica de obras [Iberê Camargo] e cujo museu procura levar uma programação tipicamente museológica, ao expor o acervo e realizar exposições temporárias individuais e coletivas de outros artistas e coleções. Também sua gestão é algo como complexa, na falta de uma palavra melhor.²³¹

Na mesma entrevista, ele também colocou em discussão o fato de a FIC não ter um curador fixo e preferir a rotatividade de nomes reconhecidos do campo artístico e que emprestem projeção à instituição. O argumento sobre a necessidade de curadores permanentes testemunha a favor da posição do entrevistado no MARGS.²³²

Não tem diretor, não tem curador/curadores, como um museu normal teria. A FIC não tem “dinâmica curatorial” definida. Essa foi uma questão mal resolvida, de forma intencional, para que a escolha de curadores se dê conforme o andar dos interesses de quem está na condução do poder na instituição. (...) É por demais óbvio que a FIC tivesse curadores de coleções, ou um curador para a coleção. Curador da coleção de pinturas, desenho, gravura etc. O curador (ou curadores) de

²³⁰ Da entrevista concedida em 24 de novembro de 2012.

²³¹ Da entrevista concedida em 10 de setembro de 2012.

²³² O cargo de curador-chefe do Margs foi criado na gestão do diretor Gaudêncio Fidelis, iniciada em 2011, e teve como primeiro ocupante José Francisco Alves. Desde a inauguração do museu, em 1954, a instituição nunca havia tido um curador permanente em seu quadro funcional.

um museu desse porte deveria estar em trabalho de sintonia com o diretor do museu, este também responsável pela política cultural da instituição. Mas não tem uma coisa, nem outra. Isso se dá com o objetivo de que a FIC não tenha a sua cara moldada por profissionais da arte, mas por seus gestores (empresários).²³³

O atual modelo curatorial da FIC também foi problematizado pelo entrevistado Justo Werlang, que fez parte dos quadros administrativos, inclusive do Conselho de Curadores, e no momento desta pesquisa encontrava-se desligado das funções que exercia na operação da FIC:

O modelo de curadorias, que funcionou muito bem nos primeiros anos, deveria ter sido revisado. Pois a distância física dos conselheiros curadores pode ter gerado um distanciamento do chão das coisas que acontecem aqui. Caso se mantivesse uma atenção ao princípio ... de como servir o público e de que público é esse ... , seria possível oferecer aos conselheiros curadores elementos para a formulação de estratégias mais adequadas. Deixou-se de estabelecer esse nexos entre uma coisa e outra, salvo melhor juízo, afastando instituição e sociedade.²³⁴

Werlang se refere à preponderância em relação a exposições e curadores de fora em detrimento ao estímulo que poderia ser realizado com o desenvolvimento de pesquisas, estudos e curadorias a partir do material humano situado no Rio Grande do Sul. É como se os profissionais de fora não tivessem comprometimento com o desenvolvimento do pensamento artístico local e um projeto a coerente a longo prazo.

Nesse sentido, o entrevistado ainda criticou a ênfase expositiva dada pela instituição ao se voltar para o funcionamento museológico, considerando que tal modelo não cumpriria de forma ampla e eficaz o objetivo inicial de divulgar e preservar a obra de Iberê. Por fim, percebe-se que sua fala se aproxima das concepções do papel social do museu na contemporaneidade, conforme comentamos no capítulo anterior, além de apontar para uma série de caminhos a serem, ao menos, discutidos.

A preocupação era – e deveria ser – a de manter viva a obra de Iberê onde nasce ou onde se discute e produz conhecimento na área, ou seja, nas escolas, nas faculdades, nas universidades. Junto aos artistas em formação, aos jovens artistas, aos artistas em início de carreira. Junto aos jovens curadores, críticos, historiadores. Pensou-se em um projeto que incentivasse pesquisas sobre a obra de Iberê. Como fazer com que se reflita mais, e com mais cuidado, promovendo pesquisas sobre a obra de Iberê? Criou-se um prêmio editorial para a publicação do melhor, ou dos melhores, textos. O prêmio teve apenas uma edição, e acho que não fomos muito felizes na hora de avaliar o resultado, que na primeira edição não nos pareceu adequado as expectativas. Talvez nós, de uma forma apressada,

²³³ Id., ib.

²³⁴ Do depoimento concedido em 22 de novembro.

chegamos à conclusão que não iria funcionar, avaliando os primeiros resultados, e esse programa terminou. Hoje, eu repensaria. Não há como manter Iberê vivo se ele não estiver no imaginário dos jovens artistas, dos jovens pesquisadores, dos jovens curadores. (...) Hoje, a Iberê virou quase que exclusivamente um espaço expositivo, e também um espaço que é alugado para eventos de terceiros. Absolutamente, afastou-se de seu objeto, da visão que construímos, da missão que concluímos devesse ser a sua.²³⁵

A entrevista de Werlang lança diversas questões sobre as funções da FIC que podem render outros estudos, envolvendo o papel de cursos, seminários, programa educativo e suas relações com as exposições curatoriais e o capital simbólico em circulação no campo artístico. Estabelece também uma crítica nítida aos rumos tomados pela FIC em sua atuação institucional, demonstrando o quão complexo é, para o museu, operar entre o local e o global de maneira efetiva e coordenada, no que diz respeito à formação, instrução e alcance de um público diversificado e qualificado. Nas investigações sobre as práticas de relacionamento dos públicos com as ofertas culturais na América, em especial as que consideram que o papel de *público* é gerado no encontro com as ofertas culturais, não preexistindo a elas, o consumo cultural é visto como produto da negociação desigual de *pactos de consumo* condicionados pelos campos cultural e econômico. Nesta perspectiva, as críticas colocadas pelo entrevistado podem ser analisadas na complexidade envolvida na formação de público. Para Ana Rosas Mantecón, o público não é formado pela simples oferta de produtos e eventos culturais:

O papel de público não é só produto de uma oferta cultural que convoca. Os sujeitos podem responder ou não a esse chamado, dependendo de sua condição social (renda, escolaridade, ocupação), idade, gênero e área onde vivem. Igualmente relevante é a ação de um conjunto de agentes que cultivam e desenvolvem o desejo e a necessidade de se relacionarem com as ofertas culturais. Os públicos não nascem como tais, formam-se e transformam-se permanentemente pela ação da família, amigos, escola, comunidade circundante, meios de comunicação, ofertas culturais, intermediários culturais, entre outros agentes que influem – com diferentes capacidades e recursos - nas maneiras como se aproximam ou se afastam das experiências de consumo cultural.²³⁶

²³⁵ Do depoimento concedido em 22 de novembro.

²³⁶ MANTECÓN, Ana Rosas. "O que é público?" In: *Poiésis*. Publicação do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense. Niterói, n.14, 2009, p. 10.

Depois de investigar o projeto curatorial da FIC a partir da teoria de campo artístico e de entrevistas com agentes, considerando a importância da exposição enquanto estratégia institucional, este estudo se deterá agora a problematizar os modos de representação envolvendo instituições e curadores, discutindo a seguir o discurso democratizante e igualitário da globalização cultural.

3.1.3 Visibilidade e modos de representação: pós-colonialismo e hierarquias centro-periferia

O conceito de campo, conforme Bourdieu, permanece contribuindo como um recurso válido e elucidativo para problemáticas envolvendo a arte na contemporaneidade, especialmente considerando que uma exposição é fruto de uma estrutura formada por diversos agentes como instituições e curadores. Quanto às ações desses agentes, o sociólogo argumenta que elas tendem a estratégias que:

(...) orientam-se seja para a conservação da estrutura seja para a sua transformação, e pode-se genericamente verificar que, quanto mais as pessoas ocupam uma posição favorecida na estrutura, mais elas tendem a conservar ao mesmo tempo a estrutura e sua posição, nos limites, no entanto, de suas disposições (isto é, de sua trajetória social, de sua origem social) que são mais ou menos apropriadas a sua posição.²³⁷

As reflexões sobre um museu que promove exposições de arte integradas a um circuito global, por meio de curadores e outras instituições, remetem à ideia de *capital cultural*, conforme Bourdieu, entendido como um tipo de capital simbólico fundado em atos de reconhecimento atribuídos pelo conjunto de pares-concorrentes no interior do campo artístico. Esse capital pode assumir diferentes formas e proporcionar poderes a seus detentores.

Esse capital, de um tipo inteiramente particular, repousa, por sua vez, sobre o reconhecimento de uma competência que, para além dos efeitos que ela produz e em parte mediante esses efeitos, proporciona autoridade e contribui para definir não somente as regras do jogo, mas também suas regularidades, as leis segundo as

²³⁷ BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 29.

quais vão se distribuir os lucros nesse jogo, as leis que fazem que seja ou não importante.²³⁸

Carlos Basualdo fala em *campo simbólico* responsável por determinar a valoração dos objetos artísticos em um mercado que determina valores e que, por sua vez, está condicionado a papéis, práticas e regulações pelas instituições que constituem a esfera pública da arte.²³⁹

Ao longo das entrevistas realizadas com curadores para esta pesquisa, buscou-se perguntar a respeito da visibilidade e da repercussão envolvidas na atividade curatorial em relação às exposições para a FIC.

Sim, houve uma maior divulgação, e fui solicitado a conceder uma série de entrevistas. Não sei precisar o quanto ou como isso repercutiu em minha carreira.

Eduardo Veras

As exposições que eu curei na Fundação foram muito bem divulgadas. Fala-se em Iberê, e as portas se abrem. A Fundação realiza, neste aspecto, um trabalho muito bem feito e cuidadoso. O que eu não sei, honestamente, é se as pessoas lembram-se das exposições. Não sei se as pessoas retêm na memória o que viram, ainda acho que esta memória, no caso do Brasil, é muito frágil.

Mônica Zielinsky

Como não moro em Porto Alegre, não posso avaliar com precisão a repercussão da mostra. Creio que foi boa. Mas, como experiência, foi muito positiva tanto do ponto de vista técnico (recursos infra-estruturais), quanto humano (todos com quem eu convivi foram solícitos e profissionais). É sem dúvida um momento importante de minha experiência e de minha trajetória curatorial, já que possui perfil semelhante ao de outras curadorias que fiz sobre artistas referenciais da arte brasileira, como Anna Bella Geiger, Hélio Oiticica (com César Oiticica Filho) e Vera Chaves Barcellos (com Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos).

Fernando Cocchiarale

Acho que a divulgação foi muito boa. Não me preocupo muito em ter uma carreira como curadora. Claro que ter feito essa curadoria foi importante, mas não uso isso para abrir portas. O trabalho de curadoria, para mim, é um desdobramento de minha atuação como crítica e historiadora da arte.

Vera Beatriz Siqueira

²³⁸ BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 27.

²³⁹ BASUALDO, Carlos. "The unstable institution". In: MJ-Manifesta Journal, n.2, winter 2003-spring 2004, p. 50-62. Disponível em www.globalartmuseum.de.

Isso é Porto Alegre, e a gente sabe do que se trata a boa e a má divulgação. É a pobreza não da instituição, mas da imprensa local, do contexto disso. A divulgação é saber quantas páginas entrou na Zero Hora, se teremos contracapa. É muito tacanha a coisa. Então, a divulgação foi o que é. Sobre a questão da repercussão, não vejo esse tipo de perspectiva. A curadoria é uma das coisas que eu faço. Mesmo assim, tanto o professor quanto o artista, não vejo como trajetórias. Sempre acho que é a última vez que vão me chamar. Mas acho que ficou uma exposição exatamente como se queria e acho que os artistas e o público gostaram e se sentiram confortáveis.

Jailton Moreira

Todos os entrevistados convergiram em respostas curtas, relatando a dificuldade de medir tal aspecto ou o desinteresse em algum tipo de projeção como benefício ou recompensa pelo trabalho realizado. Por outro lado, não comentaram se consideram que seus nomes emprestam algum tipo de visibilidade à instituição, considerando que os curadores entrevistados se encontram em diferentes estágios de carreira, ou seja, alguns possuem capital simbólico a emprestar à instituição e outros encontram maior possibilidade de agregar capital simbólico emprestado da instituição.

Além da ideia de reconhecimento que uma exposição possa gerar aos curadores – e, da mesma forma, o reconhecimento que os curadores podem gerar a tal exposição –, também é necessário discutir de que modo e em que medida o modelo expositivo curatorial como um todo gera visibilidade (ou distinção, conforme Bourdieu) para a instituição e para a figura de Iberê Camargo no campo artístico. Se as exposições curatoriais sustentam-se em estratégias para uma geopolítica institucional, pode-se especular sobre como se dá essa constituição. Considerando que há uma tentativa de construção de visibilidade externa por parte da FIC, ela dificilmente pode ser medida tanto pelos agentes daqui quanto pelos de fora. Ainda assim, esta pesquisa procurou investigar esse aspecto, como questão colocada para os entrevistados.

Para Mônica Zielinsky, a Fundação Iberê Camargo ajuda a determinar o lugar do artista na contemporaneidade a partir dos curadores e da força institucional.

Iberê era conhecido, mas de uma forma mais restrita, mesmo que tenha participado de tantas Bienais, com sala especial, títulos e prêmios. Mas, no momento em que foi construída a instituição, estabelecem-se conexões e fluxos nacionais e internacionais muito mais intensos. Estamos em tempos de globalização. Por isso, não há dúvidas sobre a força institucional. Ao mesmo tempo, Iberê está sendo reestudado através de todas essas diferentes exposições, que

mostram o lugar de Iberê não apenas para a comunidade local, mas internacionalmente. Temos curadores de fora do país no interior da Fundação.²⁴⁰

Eduardo Veras concordou com a contribuição que a FIC tem dado na divulgação mais ampla da obra do artista ao propor novas leituras e interpretações.

O artista, que já tinha peso relevante na história da arte no Brasil, parece que vai, pouco a pouco, ganhando maior projeção. Iberê já é, sem dúvida e sem favor, parte da história da arte moderna no país. Talvez merecesse um reconhecimento internacional maior.²⁴¹

Jailton Moreira também problematizou a questão de divulgação internacional, trazendo uma questão anterior, que é a falta de uma discussão maior sobre a própria dimensão de Iberê em relação à arte brasileira.

Sinceramente, não sei (*como está a visibilidade da FIC*). Mas lembro de, no começo da Fundação, pegar um táxi, e o taxista achar que era a fundação da Hebe Camargo. É claro que ganhou uma visibilidade diferente - em termos da cidade, absolutamente. Fora daqui, tem um problema, que é da instituição. A Fundação está a fim de discutir qual é o tamanho de Iberê? E isso nem sempre é tão claro. Esse pode ser o grande problema a médio e longo prazo, que é não checar o tamanho de Iberê. E, nesse sentido, a coisa pode ficar anacrônica. Iberê tem um tamanho fora daqui, especialmente no Brasil. E isso é algo que poderia ser um programa um pouco mais claro. A Fundação insiste em uma parte disso, fazendo um trabalho de leitura dentro da obra do Iberê e criando algumas aproximações, mas de forma um pouco tangente.²⁴²

O curador da exposição “Convivências” acredita que esse aspecto deveria ser encaminhado com uma política curatorial melhor definida.

Grosso modo, poder-se-ia estipular três medidas para isso. Uma delas é Iberê dentro de Iberê, e isso a instituição faz. Outra é Iberê com os pares, o que eu acho que ainda é pobre. A outra é saber se alguém ainda escuta Iberê, discutindo Iberê como uma possibilidade de contemporaneidade. Isso tudo é medir tamanho e pode ser um programa anual. O que a Fundação faz é o contrário. Faz uma série de exposições sobre Iberê, sobre Iberê... Para termos uma prateleira de catálogos. É claro que a Fundação tem que mostrar Iberê, mas ele poderia ser mais medido. Só Iberê com Iberê pode enfraquecer. Nenhum artista é decente no sentido histórico, ele só é decente se é contemporâneo, se me interessa agora, se eu consigo ver a pertinência agora. Essa é a história que interessa, de contemporaneidade constante. Se a gente não estabelecer isso, acho que tende a ficar complicado. E nisso a Fundação avançou pouco. Sem as conexões, vira uma sala de exposições. Por isso, é importante essa reflexão. Não que tudo passe pelo filtro de Iberê, mas as coisas devem ser pesadas e medidas. E isso eu acho difícil de acontecer. Iberê

²⁴⁰ Da entrevista concedida em 14 de setembro de 2012.

²⁴¹ Da entrevista concedida em 1 de novembro de 2012.

²⁴² Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

tem um tamanho e, às vezes, não é tão grande como se gostaria que fosse. Tem fases da obra do Iberê que talvez sejam do tamanho do prédio, mas tem obras que são bem menores.²⁴³

Do ponto de vista de quem atua fora da FIC, mas no contexto do campo artístico do Rio Grande do Sul, José Francisco Alves considera difícil avaliar como a FIC é realmente percebida no Brasil. Para ele, a reputação e a repercussão baseiam-se na excelência do projeto arquitetônico e não em sua atividade como instituição museológica, “a qual ainda é uma incógnita”.

A obra de Iberê Camargo tem a mesma inserção que tinha antes da criação da FIC, sem dúvida, visto que nacionalmente a programação da FIC não parece intervir em não influencia absolutamente nada. Aliás, Iberê Camargo continua com sua inserção muito significativa, como um dos principais pintores modernos brasileiros, e essa avaliação mantêm-se ainda unânime.²⁴⁴

A pesquisa apresentada pela revista Observatório Itaú Cultural trouxe um dado revelador sobre a visibilidade de Iberê Camargo. Em uma tabulação de 19 mil exposições da qual participaram artistas brasileiros, no Brasil e no exterior, entre 1987 e 2012, foi obtido um ranking dos 75 nomes com maior número de mostras no período. Entre os 10 primeiros, liderados por Waltercio Caldas (314 exposições), só dois artistas não estão mais em atividade: Iberê Camargo (1914-1994), em sexto, e Hélio Oiticica (1937-1980), o oitavo, sendo o gaúcho o único moderno entre outros nove contemporâneos. Em detalhe, a mesma pesquisa mostra que Iberê apresentou uma trajetória regular nos dois períodos selecionados: 135 exposições no primeiro (1987-1997), em grande parte quando estava ainda vivo, e 128 exposições no segundo (1998-2012), ultrapassando outros ícones do modernismo brasileiro, como Tarsila do Amaral, na 28ª posição, e Di Cavalcanti, na 16ª. Uma possível explicação para o desempenho, segundo afirma o estudo do Itaú Cultural, é a visibilidade creditada à criação da Fundação Iberê Camargo, em 1995, em Porto Alegre, considerando a reduzida expressão internacional do artista em comparação aos pares.

Essa iniciativa institucional de caráter privado representa, de fato, um esforço ímpar no país. Camargo, apesar de seu valor crescente no mercado brasileiro, não é um artista com amplo reconhecimento internacional, como ocorre com Tarsila do Amaral (1886-1973), ou mesmo com visibilidade crescente, como os artistas construtivos, caso de Alfredo Volpi (1896-1988), na 21ª posição. A criação da Fundação, no entanto, fez com que Camargo, diferentemente de outros artistas

²⁴³ Id., ib.

²⁴⁴ Da entrevista concedida em 10 de setembro de 2012.

com problemas de disputa pelos herdeiros, como Volpi, ou excesso de controle de suas obras, conquistasse um espaço permanente e irradiador, que agrega a seus trabalhos novas possibilidades de leitura, garantindo atualidade ao artista.²⁴⁵

De forma a verificar a constituição de uma visibilidade externa da FIC enquanto instituição, especialmente em relação ao cenário brasileiro, a pesquisa desta dissertação colocou a questão para os entrevistados de fora do Estado que, até o momento da entrevista, não havia feito curadoria na FIC. Entretanto, eles apontaram não conseguir ter uma exata ideia ou percepção, elaborando explicações relativamente breves que sugerem que essa visibilidade não tenha sido alcançada ainda. Em todos os casos, é preciso levar em conta o “lugar da fala”, pois tais entrevistados entendem a visibilidade em relação ao lugar onde estão situados, quase todos centros onde se encontram diversas instituições importantes do cenário artístico brasileiro.

Gloria Ferreira, baseada no Rio de Janeiro e com atuações em Porto Alegre, disse que Iberê tinha uma importância que a Fundação só veio a reforçar e destacou a importância do museu, ainda que acredite que sua visibilidade seja mais bem percebida em Porto Alegre.

Não tenho muito a acrescentar sobre isso em relação à Fundação Iberê Camargo, a não ser coisas gerais, algumas exposições vistas, conversas aqui e ali. (...) Pelo menos é um lugar (a FIC) onde se pode ver o trabalho, coisa rara no Brasil. Talvez tenha (na mesma situação) o Museu Lasar Segall entre outras poucas fundações (voltadas a um artista) em que você tenha constantemente obras de um mesmo artista, vistas de maneiras diferentes. Na Fundação, há exposições sobre Iberê com enfoque diferentes. Isso é muito bacana porque dinamiza a percepção da obra. Trazem mais substância, significações. Um dos grandes problemas do Brasil é a falta de acesso a coleções. E isso faz uma diferença. Talvez, sobretudo no Rio Grande do Sul, (a Fundação) deve ter feito uma importância. Tenho impressão que as ações são mais percebidas em Porto Alegre.²⁴⁶

Diante da mesma pergunta, Tadeu Chiarelli, falando de São Paulo e com passagens por Porto Alegre, respondeu também de forma não implicativa: “Eu considero uma boa estratégia para a divulgação da obra de Iberê Camargo. (...) Considero tal estratégia muito importante e significativa. (...) Não tenho críticas à atuação da Fundação. Se seu propósito é divulgar a obra do artista, ela está se saindo muito bem”.

²⁴⁵ CYPRIANO, Fábio. “O banco de dados do Itaú Cultural: sobre o passado e o futuro”, p. 18. Revista Observatório Itaú Cultural: OIC. São Paulo: Itaú Cultural, n. 13 (set. 2012). Semestral, p. 8-22.

²⁴⁶ Da entrevista concebida em 11 de setembro de 2002.

De forma semelhante, respondeu Vera Beatriz Siqueira: “Iberê é um grande artista, com lugar garantido na arte brasileira. Creio que a Fundação vem ajudando a estruturar sua figura pública”.

Quem desenvolveu a questão foi Fernando Cocchiarale, do Rio de Janeiro, e já tendo sido curador da FIC. O autor da mostra “Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra” destacou a importância para Porto Alegre e fez comparações com outros exemplos e contextos, tecendo elogios à operação da FIC. Também comentou a respeito de um estereótipo do gaúcho e criticou qualquer tendência de orientação que procure atingir o consenso do centro do país, representado pelo eixo RJ-SP.

Eu acho que a Fundação é um esforço absolutamente louvável porque Iberê foi um grande artista. Ao mesmo tempo, é uma maneira de Porto Alegre se inscrever em questões nacionais da produção artística, por meio de um artista que se tornou desde muito cedo um artista nacional. Acho que, no momento em que o país está se descentralizando, isso é ótimo, assim como Pernambuco estar reavaliando a importância de Cícero Dias ou Paulo Bruscky. Acho que é um novo momento de um país que, enfim, está emplacando, dando certo. A Fundação tem qualidades que poucas instituições brasileiras têm. É um museu que foi projetado desde o começo como museu, por um grande arquiteto internacional. Fico imaginando que, sei lá, se fosse nos anos 1970, isso teria que ter envolvido um arquiteto gaúcho, entende? E acho que a Bienal do Mercosul e Fundação Iberê Camargo demonstram uma atitude não regionalista, mas cosmopolita. Um equívoco está, às vezes, em se pensar que a estratégia em atingir o centro do país é ser regional, quando na verdade o regionalismo é uma coisa excludente.²⁴⁷

A FIC se dedica a de tornar visível, acessível e atraente a obra de Iberê em sua sede, mas não revela, na mesma medida, um projeto de itinerância de suas exposições, de modo a fazer com que a obra de Iberê circule por outros museus no circuito global. No começo das atividades da sede em 2008, a mostra inaugural do artista, “Moderno no Limite”, foi apresentada depois no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Foi só mais recentemente, nos últimos dois anos, que algumas mostras de acervo foram criadas para serem apresentadas no interior do Estado, passando por cidades como Pelotas, Caxias do Sul, Santa Maria e Passo Fundo. Perguntado a respeito da possibilidade de um projeto de itinerância por parte da FIC envolvendo obras de Iberê, especialmente do acervo, Fábio Coutinho comentou que há intenções, mas existem dificuldades:

Sim, temos. Ocorre que, antes da Fundação inaugurar, houve uma grande exposição de Iberê que passou por São Paulo, Rio, Salvador. Depois que inauguramos, fomos para Curitiba. Mas é muito difícil os museus repetirem o

²⁴⁷ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

mesmo artista em um pequeno espaço de tempo, mesmo sendo uma nova exposição. Em 2014, centenário de nascimento de Iberê, vamos itinerar novamente pelo Brasil e possivelmente fora do país.²⁴⁸

Se acredita no reconhecimento da obra de Iberê, José Francisco Alves tem dúvidas sobre o almejado alcance internacional, trazendo uma discussão maior que envolve o silêncio dos pares em relação a questões que envolvem prováveis interesses.

A inserção de Iberê Camargo internacionalmente continua inexistente e esta condição não foi até hoje tratada devidamente, eis que não é matéria de fácil abordagem. Lembremos que a maior exposição de arte latino-americana até hoje realizada, a 1ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (1997), não incluiu Iberê Camargo e tal ausência até hoje jamais foi avaliada, considerada, criticada.²⁴⁹ As ações da FIC não são totalmente percebidas ainda no contexto local. Essa questão é complexa e insere-se dentro da perspectiva maior: quais foram e como foram conduzidos os processos que resultaram na forma a qual tal instituição foi constituída e quais os seus objetivos mais pragmáticos. Ou seja: por que ela é uma instituição voltada aos interesses mais diretos dos seus mentores? Nesse sentido, não há crítica, porque o meio artístico local, em especial os profissionais do campo da teoria da arte, nutrem a possibilidade de participar de algo na FIC, em troca do silêncio crítico.²⁵⁰

Entretanto, José Francisco Alves destacou a qualidade de algumas das mostras apresentadas pela FIC e, por outro lado, problematizou a dificuldade de visibilidade nacional a partir de uma interpretação que remete às tensões entre centro e periferia no que diz respeito a instituições e curadores do campo artístico brasileiro.

(...) há que se considerar que a FIC não realizou somente mostras anódinas, mas também realizou exposições importantes. Há que se ponderar que mesmo que a FIC realizasse uma programação extraordinária, lançando novos e reveladores olhares sobre a obra de Iberê Camargo (o que ainda não fez), há uma política tácita por parte da inteligência artística do “centro” do país de que nada relevante em arte no Brasil pode ser empreendido fora do eixo SP-RJ, muito menos um novo patamar da obra desse importante artista. Isso vale também para a Bienal do Mercosul.²⁵¹

Ao longo desta pesquisa, a ideia de uma globalização cultural homogênea e igualitária vem sendo confrontada. Essa discussão envolve a tensão entre permanência e

²⁴⁸ Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

²⁴⁹ Realizada em 1997, a 1ª Bienal do Mercosul teve Frederico Morais como curador. Entre artistas de diversos países, havia 50 brasileiros, sendo pelo menos 4 os representantes gaúchos: Francisco Stockinger, Gisela Waetge, Carlos Vergara (com trajetória no RJ) e Ione Saldanha (também com trajetória fora do RS).

²⁵⁰ Da entrevista concedida em 10 de setembro de 2012.

²⁵¹ Id., ib.

dissolução das fronteiras entre centro e periferia que sempre organizaram o campo artístico brasileiro em relação ao internacional. É interesse deste estudo verificar se tais limites teriam de fato desaparecido ou apenas disfarçados com um discurso inclusivo de efeito democratizante, acarretando em imposições hierárquicas que favorecem o prestígio e o poder econômico de alguns agentes do campo artístico em detrimento de outros.

De fato, o processo de globalização cultural não se dá de forma igual e homogênea. A análise das exposições curatoriais da FIC realizada no segundo capítulo, com o objetivo de verificar a constituição de uma geopolítica institucional, demonstrou que os trânsitos se dão prioritariamente de fora para dentro. Se o museu recebe exposições com acervos de outras coleções e instituições, assinadas por curadores de fora do Estado e até do país, não consegue “exportar” exposições e curadores na mesma medida e intensidade. Ao se confrontar a dinâmica curatorial da FIC em relação aos discursos sobre globalização, compreende-se que a reordenação das relações de poder entre centro e periferia permanece em hierarquia, com seu ápice ocupado por quem está em posição central e privilegiada no cenário artístico internacional.

De forma a verificar essa hipótese, a seguir serão realizadas algumas análises comparativas envolvendo as dinâmicas dos agentes – curadores e instituições – na geopolítica que constituiu o campo de atuação da FIC²⁵².

Tabela 1 - Exposições de Iberê Camargo entre 2008 e 2012 na FIC

Foram realizadas 11 mostras:

- * **8** com obras de acervo da instituição e exclusivamente do artista
- * **3** com obras externas, sendo **1** individual (“Moderno no limite) e **2** coletivas (“Cálculo da expressão, Camargo, Goeldi, Segall” e “O ambiente cultural brasileiro do pós-guerra”)

Dessas 11 exposições:

- ***3** foram levadas para outras instituições

²⁵² Nos apêndices, constam tabelas com as exposições realizadas pela Fundação Iberê Camargo entre 2008 e 2012, bem como algumas informações e detalhamentos que formaram um quadro de análise para esta pesquisa. Em tais tabelas, foram usadas análises, pesquisas bibliográficas e outras fontes, como catálogos e informações coletadas diretamente na FIC.

* **“Moderno no limite”**, obras de acervos diversos, mostra inaugural da FIC em 2008 e apresentada depois no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (PR), com curadoria de Mônica Zielinsky (RS), Paulo Sergio Duarte (RJ) e Sônia Salzstein (SP)

* **“Uma experiência da pintura”**, com acervo da FIC, ganhou apresentação anteriormente, em 2009, no Centro Cultural da Universidade de Fortaleza, no Ceará, em parceria com a Fundação Queiroz, com curadoria de Virginia H. A. Aita (RS)

* **“Cálculo da expressão (Camargo, Goeldi, Segall)”**, obras de diversos acervos e FIC, ganhou apresentação posteriormente, em 2010, no Museu Lasar Segall (SP), com curadoria de Vera Beatriz Siqueira (RJ)

Tabela 2 - Curadores das exposições de Iberê Camargo entre 2008 e 2012 na FIC

Nas 11 mostras com obras do gaúcho, trabalharam 11 curadores independentes:

* **11 curadores brasileiros:** Mônica Zielinsky (RS), Paulo Sergio Duarte (RJ), Sônia Salzstein (SP), Ana Maria Albani de Carvalho (RS), Blanca Brites (RS), Virginia H. A. Aita (RS), Icleia Borsa Cattani (RS), Eduardo Veras (RS), Maria Alice Milliet (SP), Vera Beatriz Siqueira (RJ) e Fernando Cocchiarale (RJ)

* **3 curadores estrangeiros:** María José Herrera (Argentina), Jacques Leenhardt (França/Brasil) e Adolfo Montejo Navas (Espanha/Brasil)

Com relação a tais grupos, a pesquisa não conseguiu averiguar se houve alguma intenção em oferecer algum tipo de retorno ou contrapartida no sentido de levar a exposição que curou para outro espaço ou instituição com os quais tenham relações conforme suas atuações como agentes no campo artístico. Ainda que tenha interrogado sobre esse aspecto ao longo da pesquisa e das entrevistas, este estudo também não conseguiu obter aprofundamentos ou esclarecimentos objetivos no sentido de confirmar que existisse esse objetivo de forma clara também por parte da FIC.

Em um momento da entrevista a propósito da pesquisa, José Francisco Alves abordou tal questão, especulando a possibilidade de haver interesses de alguns dos agentes.

No sistema brasileiro, a FIC é vista como um mercado para que os curadores do eixo SP-RJ tenham oportunidade de trabalho, apenas isso. A fixação na escolha de curadores desse mesmo eixo se dá pela intenção de legitimação dos mentores/gestores da FIC em estabelecerem aceitação cultural nesses circuitos.²⁵³

²⁵³ Da entrevista concedida em 10 de setembro de 2012.

Entretanto, não é somente com relação à FIC que se dá essa problemática, mas também no que se verifica nos históricos da Bienal do Mercosul e da própria Bienal Internacional de São Paulo. Iniciada em 1997, a mostra de arte contemporânea realizada em Porto Alegre teve desde o início curadores brasileiros atuantes no circuito artístico de São Paulo e Rio de Janeiro: Frederico Morais (1997), Fábio Magalhães e Leonor Amarante (199 e 2001), Nelson Aguilar e Franklin Pedroso (2003). A edição de 2005 teve Paulo Sergio Duarte como curador-geral, assessorado por um grupo local, formado por Gaudêncio Fidelis (curador-adjunto), José Francisco Alves (curador-assistente) e Neiva Bohns (curadora-assistente para mostras históricas). A Bienal do Mercosul passou a ter curadores internacionais somente em 2007, em sua sexta edição, com o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro, que, em 2009, passaria a integrar o Comitê Curatorial da FIC e, em 2012, seria um dos curadores da mostra de Waltercio Caldas na FIC, “O ar mais próximo e outras matérias”. Em 2009, foram escolhidos por concurso público os jovens curadores Victória Noorthoorn (baseada em Buenos Aires, Argentina) e Camilo Yáñez (de Santiago, Chile). Considerando os curadores-gerais seguintes, o evento ainda teve, em 2011, o colombiano José Roca (que em 2006 integrou a Bienal de SP e no mesmo 2011 curou a mostra de Regina Silveira na FIC, “Mil e um dias e outros enigmas”) e, em 2013, terá a mexicana Sofía Chong Cuy, ambos latino-americanos com trânsito de atuação no circuito internacional da arte. Já a Bienal de São Paulo, para efeitos de comparação, foi criada em 1951 e somente em 1981 deu o nome de curador ao organizador geral da mostra, com a história atuação de Walter Zanini (1925 – 2013) nesta que foi a 16ª edição. Em 2002, houve o primeiro curador estrangeiro, o alemão Alfons Hug, que dividiu o posto com o brasileiro Agnaldo Farias. Na Bienal de SP seguinte, em 2004, Hug conduziria sozinho a curadoria-geral. Nos anos seguintes, os curadores de fora do país foram poucos, com o colombiano José Roca (co-curador, em 2006), a espanhola Rosa Martinez (co-curadora, em 2006) e o venezuelano Luis Pérez-Oramas (curador-geral, em 2012). Desses dados, constata-se que foi a partir do final da década de 1990, na chamada “virada global”, que se efetivaram os trânsitos internacionais de curadores para o campo artístico brasileiro, agentes que emprestam capital cultural, nos termos de Bourdieu.

Já se voltando às mostras temporárias da FIC, voltadas a outros artistas e apresentadas entre 2008 e 2012 na FIC, estrutura-se um quadro mais complexo que merece

ser alvo de análise comparativa, dado o grande número de agentes envolvidos entre instituições e curadores.

Tabela 3 - Exposições entre 2008 e 2012 na FIC com obras de Iberê de outros acervos

- Houve 4 mostras que apresentaram obras de Iberê do acervo da FIC e de outras instituições:

*** 2 individuais:**

* **“Moderno no Limite”**, em 2008, com empréstimos de colecionadores e acervos institucionais, como Pinacoteca Aplub de Arte Rio Grandense e Bolsa de Arte, ambos de Porto Alegre, e Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

* **“O outro na pintura de Iberê Camargo”**, entre 2012 e 2013, com acervo da FIC e empréstimos de colecionadores e acervos institucionais como Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Banco Itaú

*** 2 coletivas:**

* **“Cálculo da expressão - Camargo, Goeldi, Segall”**, em 2009 e 2010, com obras de Iberê Camargo, Lasar Segall e Oswaldo Goeldi da Fundação e outras por intermédio do Museu Lasar Segall, da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e do Projeto Oswaldo Goeldi

- **“Ambiente cultural brasileiro do pós-guerra”**, em 2011, com diversos acervos e coleções

Tabela 4 - Exposições entre 2008 e 2012 na FIC com obras de outros artistas e acervos

- Houve 16 mostras com obras de outros acervos e coleções, que não sejam de Iberê:

*** 8 foram exclusivas e não ganharam turnê:**

* **“Um mundo a perder de vista – Guignard”**, acervo de instituições e coleções diversas, entre 2008 e 2009, curadoria de José Augusto Ribeiro (SP)

* **“Lugares desdobrados”**, acervo de coleções diversas, entre 2008 e 2009, curadoria de Mônica Zielinsky (RS)

* **“Dédale: um filme-instalação de Pierre Coulibeuf”**, em 2009, curadoria de Gaudêncio Fidelis (RS)

* **“Dentro do traço”**, em 2009, voltada ao Ateliê de Gravura, curadoria Teixeira Coelho (SP)

* **“Convivências”**, entre 2010 e 2011, voltada à Bolsa Iberê Camargo, curadoria Jailton Moreira (RS)

* **“Regina Silveira - mil e um dias e outros enigmas”**, acervo de instituições e coleções diversas, 2011, curadoria de José Roca (Colômbia)

- * **“Ione Saldanha: o tempo e a cor”**, acervo de instituições e coleções diversas, em 2012, curadoria de Luiz Camilo Osório (RJ)
- * **“Giorgio Morandi no Brasil”**, acervo por meio do Fundação e o Museo Morandi, entre 2012 e 2013, curadoria de Alessia Masi e Lorenza Selleri (Itália)

* 5 mostras ganharam turnê:

- * **“Jorge Guinle – belo caos”**, em 2008, coleções diversas, curadoria de Ronaldo Brito (RJ) e Vanda Klabin (RJ), foi apresentada em 2009 no Museu de Arte Moderna de **São Paulo** (MASP)
- * **“Desenhar no espaço”**, em 2010, curadoria de Ariel Jiménez (Venezuela), obras da obras da Fundação, da Coleção Patricia Phelps de Cisneros e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi apresentada em 2011 na Pinacoteca do Estado de **São Paulo**
- * **“Joaquín Torres García: geometria, criação, proporção”**, em 2011, obras por meio do Museo Torres García (Uruguai), curadoria de Alejandro Díaz e Jimena Perera (Uruguai), foi apresentada em 2012 na Pinacoteca do Estado de **São Paulo**
- * **“De Chirico: o sentimento da arquitetura”**, em 2011 e 2012, obras por meio da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, curadoria de Maddalena D’Alfonso (Itália), foi em 2012 na Casa Fiat de Cultura, em **Belo Horizonte**, e no Museu de Arte de **São Paulo** (MASP)
- * **“Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias”**, em 2012, acervo da instituição e coleções diversas, curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro e Ursula Davila-Villa (EUA), iria em 2013 para Pinacoteca de **São Paulo** e Blanton Museum of Art at the University of Texas, Austin, **EUA**

* 3 mostras foram promovidas em parceria com as instituições que mantêm os respectivos acervos e coleções das obras e foram apresentadas depois da estréia oficial na FIC.

- * **“O alfabeto enfurecido (Leon Ferrari e Mira Schendel)”**, em 2010 na FIC, exibida pela primeira vez entre abril e junho de 2009 no Museu de Arte Moderna (MoMA) de **Nova York**, com passagem também pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, na **Espanha**, curadoria do venezuelano Luis Pérez-Oramas (MoMA)
- * **“Leonilson – sob o peso dos meus amores”**, em 2012 na FIC, tendo sido apresentada anteriormente no Itaú Cultural, em **São Paulo**, curadoria de Bitu Cassundé e Ricardo Resende (SP)
- * **“Pinturas cegas de Tomie Ohtake”**, em 2012 na FIC, tendo sido apresentada anteriormente no Instituto Tomie Ohtake, em **São Paulo**, curadoria de Paulo Herkenhoff (SP)

Se os curadores convidados para criar projetos de mostras temporárias a partir de outros acervos não têm suas exposições levadas para demais espaços, algo semelhante acontece com as mostras realizadas pelas instituições com as quais a FIC estabelece relações. São exposições que foram trazidas a Porto Alegre por instituições que, antes ou

depois, não apresentaram mostras realizadas pela FIC. Esse caso específico²⁵⁴, que envolve agentes nacionais e internacionais, pode ser verificado a partir de 2010, com os exemplos de instituições que só fizeram o caminho de ida e não o de volta. Ou seja, apenas enviaram peças de seus acervos para exposições montadas na FIC, mas não receberam nenhum projeto expositivo que tenha partido de Porto Alegre.

Tabela 5 – Instituições que apresentaram exposições entre 2008 e 2012 na FIC

- A FIC realizou **10** mostras em parceria com instituições que, antes ou depois, não apresentaram em suas sedes ou espaços expositivos mostras com obras do acervo da FIC ou organizadas pela mesma

- **Museum of Modern Art (MoMA)**, Nova York (EUA)
- **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**, Madri (Espanha)
- **Coleção Patricia Phelps de Cisneros**, Nova York (EUA) e Caracas (Venezuela)
- **Museo Torres García**, Montevideú (Uruguai)
- **Fondazione Giorgio e Isa de Chirico**, Roma (Itália)
- **Centro Cultural São Paulo**
- **Projeto Leonilson**, São Paulo
- **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo
- **Blanton Museum of Art at the University of Texas**, (EUA)
- **Museo Morandi**, Bolonha (Itália)

A questão de divulgação internacional da obra de Iberê ainda é um desafio, conforme comentaram entrevistados como Jailton Moreira, Justo Werlang, Eduardo Veras e José Francisco Alves. Em 2005, quando foi criada a FIC, houve a já comentada exposição na França, que foi seguida por tentativas de inserir Iberê no mercado da arte internacional. Marcantônio Vilaça, conhecido galerista e marchand brasileiro, disponibilizou obras do artista fora do país. Justo Werlang lembra que a experiência não obteve sucesso.

Buscávamos também divulgar a obra de Iberê no exterior. Mas a experiência do galerista Marcantônio Vilaça que, depois de representá-lo, falava que ninguém conhecia/reconhecia Iberê lá fora, era um elemento importante a considerar. Para

²⁵⁴ Os casos da Pinacoteca de São Paulo, da Casa Fiat de Cultura, em Belo Horizonte, e do Museu de Arte de São Paulo (MASP) parecem ser específicos, na medida em que essas instituições apenas receberam exposições concebidas por outras instituições e também apresentadas na Fundação Iberê Camargo. Ou seja, não tinham mostras próprias e baseadas em seus acervos para exportar para Porto Alegre.

Marcantônio, foi uma frustração ter trabalhado com obras de Iberê. No primeiro momento, pensamos nos melhores lugares do mundo para mostrar Iberê, e como mostrar Iberê. Com o tempo ficou claro que não iríamos conseguir exposição de Iberê nos melhores museus da Europa ou dos Estados Unidos, ou então, que esse seria um percurso bastante mais longo.²⁵⁵

Essa antiga dificuldade em inserir Iberê no circuito internacional pode ser sintomática em relação à balança de poder entre centro e periferia no campo artístico. Em suas pesquisas sobre exposições internacionais de arte brasileira, Ana Letícia Fialho partiu do aumento da presença de brasileiros na cena estrangeira para problematizar o que chamou de “discurso politicamente correto” dos agentes internacionais:

(...) o discurso hegemônico sustenta que a globalização teria finalmente aberto as portas do mercado e das instituições ocidentais à produção artística “não ocidental”. Os mais otimistas vêem uma nova geografia artística em formação, na qual o mapa da arte contemporânea seria bem mais diversificado e rico. Contudo, há uma grande diferença entre os discursos e as práticas dos agentes internacionais. O mundo das artes visuais permanece um mundo fechado, fortemente hierarquizado, onde os países mais fortes afirmam sua superioridade e onde os países periféricos só são chamados para participar a fim de aumentar o valor daqueles que já são super valorizados.²⁵⁶

De forma a mostrar como o Brasil permanece com um papel coadjuvante assim como outros países no cenário internacional, a pesquisadora desconstrói certo ufanismo na difusão e recepção da arte brasileira. Para tratar desse reconhecimento, ela analisou quatro exposições organizadas em torno da arte brasileira no exterior: “Brazil Body and Soul” (Guggenheim Museum, New York); “Hélio Oiticica Quasi-Cinemas” (New Museum, New York); “Un art populaire” (Fondation Cartier, Paris); “Tunga/Mira Schendel” (Galerie Jeu de Paume, Paris). Ana Letícia Fialho demonstrou a problemática envolvendo a divulgada valorização da arte de países periféricos pelas instituições mais prestigiosas dos países centrais. Ao refletir os efeitos perversos da globalização, a pesquisadora afirma que a maioria dos eventos da atual onda em torno da arte brasileira serve mais para agregar prestígio e poder econômico de instituições e agentes estrangeiros do que para promover a democratização do campo artístico ou a difusão da cultura brasileira no exterior. A conclusão é que a cultura brasileira está sendo vítima da reprodução de seus próprios estereótipos. A propósito da problemática envolvendo as exposições e os curadores da FIC,

²⁵⁵ Do depoimento concedido em 22 de novembro de 2002.

²⁵⁶ FIALHO, Ana Letícia. “As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo”. In: Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005, p. 692.

cabe perguntar também o contrário, ou seja, quais estereótipos externos estão sendo reproduzidos localmente.

O discurso que destina esse lugar para a arte brasileira no cenário internacional é alimentado, segundo a pesquisadora, pela mídia, pelos atores culturais e até mesmo pelos intelectuais. E se a arte brasileira está com maior presença no exterior, não se deve a uma descentralização da hierarquia de valoração artística euro-americana, mas efeito de uma demanda de mercado. Um trecho da reflexão de Ana Letícia Fialho cabe ao nosso estudo de caso da FIC e de outras instituições brasileiras, SP e RJ incluídos, na medida em que fica evidente a dificuldade em “furar o bloqueio” para inverter o sentido na movimentação hierárquica das instituições no campo da arte. Como diz a autora, ao aceitar as condições pós-colonialistas, não se elabora um posicionamento próprio:

Os museus buscam certa distinção num cenário no qual espaços e eventos artísticos se multiplicam, buscam recursos para completar seus orçamentos constantemente deficitários; os curadores, os críticos, os historiadores da arte buscam novas categorias a serem exploradas e novos mercados de trabalho; as galerias e os artistas se beneficiam de um mercado internacional que aumenta a cotação das obras; as empresas fazem marketing indireto com custos mínimos e assim por diante. Sempre perseguindo uma entrada no mundo internacional da arte, o sistema brasileiro das artes aceita o discurso pós-colonialista sem protestar, sem buscar construir seu próprio discurso. A fim de participar da cena internacional, os agentes brasileiros estão, em geral, sempre prontos para fazer concessões excessivas: aceitar e/ou participar na promoção de estereótipos da cultura brasileira; pagar caro, muitas vezes com dinheiro público, o ‘aluguel’ de espaços de legitimação; aprender a sua própria história com os agentes internacionais mal informados; abrir a cena nacional para agentes internacionais oportunistas, etc.²⁵⁷

As discussões que envolvem as fronteiras entre centro e periferia no campo artístico se situam após a Segunda Guerra Mundial, quando uma situação pós-colonial e uma determinada leitura do modernismo ocidental dialogou com as chamadas regiões periféricas de forma a reconhecer valores de produções artísticas realizadas fora dos centros de reconhecimento em termos excludentes. Isso significa que houve uma forte tendência a se dirigir um olhar exótico, configurando uma falsa aceitação por parte daqueles que definem simbólica e economicamente os critérios de validação da produção artística internacional. Diante da precária condição de construção de representações nos contextos periféricos de

²⁵⁷ FIALHO, Ana Letícia. “As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo”. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005, p. 706.

forma a reverberar nos centros hegemônicos, é como se fosse estabelecida uma relação monológica no fluxo de caminho único entre centro e periferia.

Se a pós-modernidade contesta as grandes narrativas da modernidade, o pós-colonialismo busca interpretações históricas que considerem outras modernidades, verificadas nos contextos periféricos. Ao se colocar em transitoriedade as antigas fronteiras de estado-nação, as relações sociais e as trocas culturais são pautadas por novas formas desterritorializadas de soberania e dominação. Se o colonialismo marginalizou as culturas ditas periféricas com uma visão antropológica que enxerga o não euro-americano como primitivo e exótico, cabe ao pós-colonialismo negar os cânones ocidentais e seu pretenso universalismo. Ao entender a globalização como um sistema descentralizado, ao contrário do internacionalismo, Renato Ortiz chama atenção para a desterritorialização como fenômeno fundamental para entender a instituição de fenômenos culturais híbridos, nos quais distinções dualistas entre centro/periferia, global/local, moderno/arcaico perdem validade.²⁵⁸

Moacir dos Anjos argumenta que, ainda que possa ter havido em parte uma virada global a partir dos anos 1980, a redefinição das fronteiras e relações entre centro e periferia não significou o fim de hierarquias na geopolítica de exposições no campo artístico contemporâneo.²⁵⁹ Segundo o economista, pesquisador e curador, “global e local” são termos relacionais como centro e periferia, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos definidos e isolados. Uma polarização estabelece as relações entre essas instâncias, por meio de uma rede comunicativa voltada “à negociação da diversidade”, composta por uma série de agentes. O caráter multicultural da contemporaneidade seria fruto desses constantes contatos entre o diferente. Assim, segundo o autor, o que está em jogo são posicionamentos em relação ao outro:

Ainda que os espaços de vida permaneçam fixos, os locais vividos, nos quais se articulam e se criam os produtos culturais que registram a individualidade de um grupo, sofrem um processo de permanente desterritorialização e estranhamento, de desmanche de geografia e da distensão temporal específicas em que se fundam e se afirmam sistemas de representação. A ideia de culturas locais deixa de se referir, portanto, a circunscrições espaciais definidas e finitas onde comunidades se assentam, estendendo suas bordas para os espaços com os quais distintos grupos mantêm e ampliam contato, quer por meio do comércio de bens, da migração de seus habitantes (e pelo acolhimento de imigrantes) ou do fluxo de informações que

²⁵⁸ Cf. ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁵⁹ ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

enviam e recebem por via eletrônica. O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro.²⁶⁰

O autor segue refletindo que, diante de identidades afirmadas nesse contexto, é preciso “qualificar e distinguir os mecanismos pelos quais respostas à globalização são articuladas”.²⁶¹ Considerando o caráter assimétrico dos fluxos de informação, por terem maior intensidade e volume no sentido das regiões centrais para as periféricas, existe uma hegemonia no processo de globalização que se difunde, afirma e legitima. Esses contatos assimétricos e radiais se dão nas *zonas de silêncio*, conforme Gerardo Mosquera.²⁶² Em lugar de termos como aculturação, transculturação e sincretismo, o uso de *hibridismo*, pois sugere a impossibilidade da completa fusão entre componentes diferentes de uma relação.

As teorias e discursos provenientes do pós-colonialismo também envolvem o pensamento de Néstor García Canclini, que se dedica aos papéis dos agentes sociais envolvidos na construção dos produtos culturais ditos *cultos*, *populares* ou *massivos* (aqueles ligados à produção da indústria cultural). O autor parte das estratégias de diversos setores, como os artistas, os literatos, os museus, as disciplinas sociais (especialmente a Antropologia e a Sociologia), a mídia e as classes políticas, para tratar do que é *tradicional* e do que é *moderno* e, assim, desenvolver a idéia de que, na América Latina, há uma longa história de construção de uma *cultura híbrida*, em que a modernidade é sinônimo de *pluralidade*, mesclando relações entre hegemônicos e subalternos, tradicional e moderno, culto e popular.²⁶³ A respeito da internacionalização do mercado artístico, Canclini avalia estar cada vez mais associada à transnacionalização e concentração geral do capital, fazendo com que a autonomia dos campos culturais não se dissolva nas leis globais do capitalismo, mas se subordine a elas com laços inéditos. O exemplo é o mercado da arte, que valoriza obras de “mestres” inviabilizando a permanência desse tipo de objeto nos museus, ao

²⁶⁰ Id., ib., p. 13-14.

²⁶¹ Id., ib., p. 15.

²⁶² Cf. MOSQUERA, Gerardo. *Zones of silence*. Amsterdam: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 2001.

²⁶³ Cf. CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

mesmo tempo em que o “poder” sobre as exposições se desloca para a elite, formada por grandes instituições dos EUA, Alemanha, França e Japão.²⁶⁴

Homi K. Bhabha é outro nome conhecido a respeito dos estudos sobre hibridação cultural. Para o autor, o termo dá conta de aproximações entre diferentes que nunca se completam efetivamente. Assim, constitui-se em um conceito flexível para dar conta da natureza inconclusa do processo de articulação de diferenças do local no contexto da globalização em um processo dado a noções de dissenso, alteridade e outridade.²⁶⁵ Aos países periféricos e pós-coloniais, caberá a tarefa de adaptar a modernidade imposta pelo centro, ressignificando em seu contexto cultural.

Parte da literatura a respeito do pós-colonialismo foi produzida na América Latina, com nomes ainda como Jesús-Martín Barbero, e também em outros países periféricos, dando conta das especificidades do encaminhamento do modernismo por meio dos processos de hibridação cultural. Mas a maior parte desses estudos, situados também nas esferas dos estudos culturais e do multiculturalismo, ainda se situa nos EUA e na Europa, países que exerceram o chamado colonialismo. Nesse grupo, a crítica e curadora Jean Fischer defende que qualquer análise sobre a modernidade solicita considerar os efeitos e as conseqüências do colonialismo, no sentido de um “trauma cultural” que leva à revisão das leituras universalizantes. Afinal, a criação de territórios nacionais nos países colonizados se deu por meio de processos de aculturação, gerando uma história marcada por confrontos entre diferenças culturais.²⁶⁶

Partindo dessa discussão teórica a respeito das tensões da distribuição de poderes entre o centro e a periferia, uma fala de José Francisco Alves na entrevista realizada para esta pesquisa remete, especialmente retirando-se o componente passional e objetivando o argumento, à problemática na distribuição de forças entre agentes situados nas zonas de contato entre o centro e a periferia.

O que nos deixa tristes é a maneira com que os gestores e mantenedores culturais gaúchos, e aí vale tanto para a FIC quanto para a Bienal do Mercosul, vêem os

²⁶⁴ Id., *ib.*, p. 62.

²⁶⁵ Cf. BHABHA, Homi K. “O local da cultura”. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

²⁶⁶ Cf. FISCHER, Jean. “The syncretic turn: cross-cultural practices in the age of multiculturalism”. In: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in contemporary art since 1985*. Australia: Blackwell, 2008, p. 233 – 241.

profissionais locais e como eles se deslumbram com as *vedetes* de fora. Temos visto o investimento (pagando bem) em trazer e manter por perto curadores de fora, como Gabriel Pérez-Barreiro, José Roca e outros. **Mas o que eles têm dado em retorno ao Rio Grande do Sul, em suas atividades?** Pelo contrário, quando em curadorias aqui procuram é dar vazão às suas demandas. Que artista do Rio Grande do Sul (vivo ou morto), mesmo a memória de Iberê Camargo, tem sido projetado, descoberto, incentivado por um deles? Nenhum, nada, sem retorno nesse sentido. Somos um mercado de uma via só. Quando Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias foram curadores recentes da Bienal de São Paulo, realizaram a maior bienal brasileira de todos os tempos, e foi justamente nessa que não houve nenhum artista gaúcho participante. Por que será? E qual retorno deram tantos outros curadores da FIC ou Bienal Mercosul? Nenhum. Pelo contrário, continuam a ocupar espaço e a influenciar para que pessoas de seus circuitos continuem os ocupando, num sistema de clube e troca-troca. E talvez essa política, que é intencional, seja uma das condições para que uma instituição como a FIC cumpra o seu papel da maneira como o faz atualmente.²⁶⁷

A Bienal de São Paulo a que José Francisco Alves se refere é a 29ª edição, de 2010. Entretanto, na edição de 2012, o curador-geral, o venezuelano Luis Pérez-Oramas como curador (e, como vimos, responsável por mostras da FIC), convidou um gaúcho para curador-assistente, André Severo. Não por acaso, considerando o conceito de campo conforme Bourdieu, esta Bienal de SP teve dois gaúchos, Alexandre Moreira e Hélio Ferverza, sendo que este último foi escolhido pelos mesmos curadores para representar a comitiva brasileira na Bienal de Veneza em 2013.²⁶⁸

Além de oferecer um ponto de vista crítico para o discurso democratizante e homogeneizador da globalização cultural, as teorias a respeito do pós-colonialismo, a partir das ideias de hibridação cultural e multiculturalismo, permitem identificar a permanência de dinâmicas de forças desiguais e hierarquizadas entre centro e periferia. A respeito da preponderância de curadores e de instituições de fora que exercem poder simbólico como agentes do campo artístico, interroga-se de que forma a importação desses profissionais e exposições oferece possibilidade de desenvolvimento do campo artístico local e dos atores e instituições que o compõem, considerando também que o uso de recursos conforme leis de incentivo e políticas culturais, que financiam a FIC e seus projetos, prevêem contrapartidas sociais.

²⁶⁷ Da entrevista concedida em 10 de setembro de 2012.

²⁶⁸ Desde 1995, a Bienal de São Paulo é incumbida pelo Ministério da Cultura de organizar a representação do Brasil para a Bienal de Veneza, criada em 1895. O Brasil, que passou a participar da mostra em 1950, já enviou pelo menos quatro gaúchos: Iberê Camargo (1962), Glauco Rodrigues (1964), Vera Chaves Barcellos (1976) e Carlos Vergara (1980). Elaine Tedesco participou da edição de 2007 não pela representação brasileira, mas por convite dos próprios curadores de Veneza.

3.2 Zonas em interlocução

3.2.1 Arte global, curadoria e mediação artística

Os efeitos e os condicionamentos da geopolítica do projeto curatorial da Fundação Iberê Camargo causados pela condição desigual e hierárquica com que se apresenta a globalização cultural foram demonstrados e discutidos nas seções anteriores a partir da análise da atuação de curadores e instituições no campo artístico contemporâneo. Aspectos da abordagem pós-colonial que discutem a manutenção de pontos de maior força entre centro e periferia também levam ao debate sobre a ampliação dos limites da história da arte e da teoria da arte considerando fenômenos contemporâneos como novas tecnologias e formas de subjetivação artísticas e políticas. Tais teorias exercem revisões e questionamentos a respeito da história da arte como disciplina ocidental pautada pela leitura linear e universalizante do entendimento artístico como desenvolvimento histórico euro-americano.

A discussão conduz à tese de “fim da história da arte”, conforme desenvolvida por Hans Belting. Segundo o historiador alemão, trata-se do fim de um modelo com a qual a arte vem sendo compreendida e historicizada desde, pelo menos, o século XVIII e o advento da modernidade. Belting argumenta que os acontecimentos artísticos decorridos a partir desse período formaram uma imagem cuja moldura que os permitiriam ser compreendidos era fornecida pela história da arte. Tal modelo se orientava por uma lógica interna “que se descrevia a partir do estilo de uma época e de suas transformações”.²⁶⁹ Ao fornecer um enquadramento para situar a arte em perspectiva, a história da arte construiu uma narrativa histórica – e o fim dela seria, assim, o fim da história da arte a que Belting se refere.

A visão universalizante à qual o autor se contrapõe teria guiado o mundo da arte até o século XX, tornando anacrônica a tentativa de manter a história da arte conforme vinha sendo contada. A principal causa, segundo Belting, seria um grande “equivoco ocidental” em considerar a arte a partir da lógica do desenvolvimento de um modelo de padrão único e universalmente válido. O ataque do autor é duplo: (1) contra as noções ideais

²⁶⁹ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 23.

(e reguladoras) de arte que informam a história da arte desde Hegel e remontam a Vasari e (2) às concepções vanguardistas de progresso contínuo na arte moderna. Para Belting, a insustentabilidade da narrativa modernista se demonstra diante da diversidade contemporânea. Se as definições tradicionais não poderiam mais abarcar as novas práticas artísticas, significa que arte escapou à moldura então fornecida pela história da arte. Entretanto, o abandono das definições não levaria a arte a um fechamento, mas, ao contrário, a uma grande abertura. Entre elas, estariam as transformações causadas pelas artes populares (art brut e pop art, em detalhe).²⁷⁰

Na segunda metade do século XX, o destino da arte na modernidade não estaria mais envolto pela autonomia estética, mas pela adoção de novos estilos do cotidiano (e das mídias), que rompiam a lógica interna da história da arte.²⁷¹ Belting sugere que a cultura de consumo das mídias forneceria algo com a mesma função da antiga moldura nos termos da história da arte. Afinal, a ideia de uma arte universal ajustada em um enquadramento inventado para uma cultura absoluta só pode ser adequada para uma cultura com história em comum. O autor também se dedica a desconstruir tal ideia de arte universal, destacando que as minorias, inseridas no interior de uma cultura, não se sentem representadas. Ao mesmo tempo, a cultura não reconhecida das minorias também não seria percebida no interior da cultura hegemônica.

O ataque ao modelo de história da arte vigente é baseado na história da arte ocidental, euro-americana. Para Belting, que é alemão, esse foi o primeiro protesto contra o monopólio europeu da história da arte, uma *história oficial da arte* que teria sido *inventada* e *imposta*, inicialmente pelos europeus, como lembra Giulio Carlo Argan²⁷² ao tratar da história da arte como disciplina, e posteriormente como os norte-americanos, por meio de nomes como Clement Greenberg²⁷³, que estabeleceram uma linearidade contínua entre modernidade artística e vanguarda. A arte do pós-guerra (expressionismo abstrato e pop art), por exemplo, constituiria o primeiro momento em que os Estados Unidos reivindicaram seu lugar e protagonismo na história da arte.

²⁷⁰ Id., ib., p. 105 – 115.

²⁷¹ Id., ib., p. 105.

²⁷² Cf. ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

²⁷³ Cf. GREENBERG, Clement. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Com as teorias da pós-modernidade, a expressão *minorias* popularizou-se no campo do multiculturalismo. É em busca do reconhecimento de identidade que minorias promovem disputas em torno da *verdadeira* história da arte universal, que relegou espaços periféricos para as manifestações não europeias ou norte-americanas. Afinal, onde não havia história da arte, a simples aplicação do modelo europeu não poderia cumprir a expectativa de que se configurasse como algo semelhante e de mesma natureza. Segundo Belting, “onde falta semelhante tradição, não é possível simplesmente inventar uma história da arte de estilo europeu”.²⁷⁴

Belting passa então a discutir questões que envolvem inserção, incorporação e representação cultural de minorias. Em sua tentativa de abrangência universal, o projeto ocidental da modernidade não contemplaria a diversidade cultural. É por isso que o universalismo deve ser problematizado, como uma ideia abstrata que tenta nivelar culturas diversas em sínteses que pretensamente lhes aproximem e relacionem. A visão da modernização global é que os conflitos decorrentes da tentativa de nivelação de culturas diferentes seriam “crises de adaptação”. A chamada arte universal, insiste Belting, é caracterizada pela ausência ou por não instituir nenhuma identidade, pois as identidades nasceriam somente sob a condição do sentimento de pertencimento e de origem comum. Por isso, a história da arte universal tem de lidar com o fato de, por exemplo, não conseguir dar conta de “povos primitivos” e também de civilizações dotadas de alteridade em relação à tradição não europeia.

A questão da arte e do fenômeno estético presente no conceito atual sempre foi colocada aqui de maneira equivocada. Nossos métodos de lidar com arte não podem ser aplicados a um material pré-histórico, para o qual não foram inventados. A assim chamada história da arte é, portanto, uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte.²⁷⁵

Porém, o discurso vinculado a uma concepção de arte universal faz uso do argumento transcultural para dar conta de artistas não ocidentais que usam sua cultura própria como matéria-prima artística e a veiculam em mídias e gêneros artísticos ocidentais. Belting vê nisso um diálogo instituído como discurso crítico: “É possível que surjam aí obras e ideias de obras extraordinárias, mas não são mérito da cultura ocidental e somente poderão

²⁷⁴ Id., ib., p. 97.

²⁷⁵ Id., ib., p. 101.

desempenhar um papel nela se a arte ocidental reagir criativamente”.²⁷⁶ Belting também reconhece que a arte universal hoje se manifesta pelo multiculturalismo, em uma aliança com a cultura midiática. Aqui se incluem os artistas contemporâneos que só são reconhecidos por ideias não ocidentais e que se tornam aceitáveis pelas formas ocidentais de expressão.

Em relação à Iberê Camargo, é possível relacionar a teoria de Belting com o que envolveria estratégias voltadas a divulgar o artista no circuito internacional. As dificuldades existentes, conforme destacadas nas entrevistas Justo Werlang, José Francisco Alves e Jailton Moreira, envolvem o fato de a obra do Iberê possuir parâmetros de formalidade típicos da arte moderna ocidental. Talvez o grande problema envolvendo o reconhecimento da obra de Iberê fora do Brasil resida no fato de ela não cumprir uma expectativa desejada pelos agentes do campo no exterior, que diz respeito à busca por artistas latino-americanos que não sejam formalmente tão próximos aos mestres modernos. Nos termos de Belting, é como se abertura da moldura que confere à arte inevitavelmente levasse a incluir nessa nova história da arte somente o que for diverso e diferente do sentido histórico da arte ocidental.

Com o livro “O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois” (1995), que reúne uma série de ensaios, Belting se consagrou como um dos principais pensadores das artes visuais na atualidade. Na obra, ele retoma a teoria apresentada em “O fim da história da arte?” (1983), tirando o ponto de interrogação e, assim, transformando em certeza uma ideia que ainda se apresentava como dúvida uma década antes. Ao atualizar seu texto, Belting também elaborou um aporte instrumental para análises que considerem aspectos como diferenças culturais, contradições entre Ocidente/não-Ocidente e centro/periferia, profusão de imagens virtuais, novas mídias e museus contemporâneos.

Em suas pesquisas mais recentes, Belting tem se dedicado a uma perspectiva geopolítica para analisar as transformações nas instituições artísticas. O historiador se volta a uma nova dinâmica na mediação da arte, que abre mão de genealogias e cronologias

²⁷⁶ Id., ib., p. 102.

estabelecidas pela história da arte ocidental, em um contexto de trânsito entre curadores, artistas, público e instituições por meio de exposições temporárias de “arte global”.²⁷⁷

Tal revisão sobre a história da arte imprime maior importância aos processos de mediação artística no contexto da globalização cultural, alcançando o curador a uma figura de importante papel no campo artístico institucional. Além de trabalhar com repertório baseado no entendimento sobre a história da arte, o curador é um agente inserido e atuante em um contexto diverso culturalmente e marcado por novas práticas. Diante de estratégias teóricas e críticas (como retrospectivas, tematizações, recortes, analogias, relações, aproximações, diferenças, recorrências, serializações, continuidades, especulações etc.), as abordagens curatoriais sobre a obra de Iberê, por exemplo, investigam questões que procuram propor questões, interrogações e novos olhares. Além da interioridade do objeto artístico, o olhar contemporâneo das curadorias também se volta à exterioridade de obra, destacando relações contextuais entre épocas, movimentos e artistas, além da própria vida de Iberê como fonte de interesse para a compreensão do percurso artístico.

O curador também pode ser um criador, responsável por um trabalho autoral, e tal caráter será definido pela singularidade do resultado. Essa característica foi proporcionada pelo aumento da demanda de exposições temporárias criadas pela figura do curador independente vindo das mais diversas áreas do conhecimento. No entendimento de Nathalie Heinich, o curador como autor de exposição é uma concepção contemporânea a partir da proposição de temas e tudo o que envolve a museografia e a expografia. E, se não estiver lidando com arte do passado, exercerá sua atividade ao lado dos artistas. Em tese, a curadoria contemporânea se caracteriza por três aspectos: capacidade de legitimação, possibilidade de criação e abordagem temática.²⁷⁸

Na medida em que o curador que vier a trabalhar em mostras de acervo na FIC alcançar a dimensão de autoria em seu projeto, as obras podem ser expostas segundo critérios e arranjos muito distintos daqueles pensados por Iberê quando em vida e nos momentos de concepção das obras. É possível questionar se o artista não discordasse

²⁷⁷ Cf. BELTING, Hans. “Contemporary art as global art”. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *The global art world: audiences, market and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

²⁷⁸ Cf. HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. “From museum curator to exhibition author: inventing a singular position”. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996, p. 231-250.

radicalmente de algumas aproximações feitas por curadorias, na medida em que mesclam obras de períodos de formação (mais figurativas, desenhos, estudos, esboços) com, por exemplo, obras dos anos 1960/1970, considerado o período de produção de maior reconhecimento do artista. Tais abordagens não-lineares e sem cronologia colocam questões contemporâneas, que se relacionam com a crítica realizada por Belting sobre o fim da história da arte.

Com relação às entrevistas realizadas por esta pesquisa, foram colocadas em discussão questões envolvendo curadoria, especialmente no que diz respeito a suas características enquanto mediação artística e sua dimensão crítica no campo artístico contemporâneo.

Gloria Ferreira foi quem mais desenvolveu a questão, lembrando que o curador surgiu mais ou menos nos anos 1960, no contexto de questionamentos de ideias historiográficas, mas também da própria arte e da crítica. Sua fala traz informações históricas sobre o desenvolvimento da atividade, destaca sua contribuição e, especialmente, aponta para sua atual orientação.

Surge digamos e vem ocupar um lugar que estava meio vago pelo tipo de crítica que então era feita, sobretudo a crítica norte-americana que tinha hegemonia, Clement Greenberg etc. A circunstância é também de reconstrução da Europa, sobretudo da Alemanha. Não é à toa que vamos ter a fundação da Documenta de Kassel em 1955. De certa maneira, é quando começa a surgir, na Alemanha e Suíça, a ideia de curador, desse agente que vai agregar obras por um momento para explicitar alguma coisa, para criar sentido de alguma coisa. Uma das primeiras pessoas que tem que se pensar sobre curadoria é o suíço Harald Szeemann (*curador da Documenta de 1972*), que começa a querer criar exposições temporárias com outras visões sobre arte. Esse é um dado fundamental: trazer elementos com que possam se repensar determinada obra de maneira diferente, com sentido individual ou coletivo, criando situações importantes. Isso foi um divisor de águas – águas, digamos, não mais regidas pela forma, mas muito mais regidas conceitualmente, buscando o processo. Hoje, fala-se demais em curadoria, tem curador de tudo, que fica meio difícil situar que tipo de curador pode trazer elementos novos na percepção daquelas obras. Acelerou-se a possibilidade de ver a obra sob diferentes ângulos e situações. Ao mesmo tempo, com o curador vieram os catálogos, sendo que alguns são referências historiográficas, onde vamos buscar elementos, na medida em que a própria história da arte entra em crise, sendo questionada em suas postulações. Outro dado mais recente tem sido esses programas de museus como Louvre e outros que convidam artistas contemporâneos para dialogar com momentos os mais diferentes momentos da arte. Outro dado é “desorganizar” a maneira de apresentação das obras, que é uma questão de curadoria. Você entrava no MoMA, e as salas apresentavam uma história da arte. Acho que os museus têm procurado projetos para amenizar ou relativizar com outra ideia dessa coisa.²⁷⁹

²⁷⁹ Da entrevista concedida em 11 de setembro de 2012.

Repleto de informações e articulado com marcos históricos, o depoimento de Gloria Ferreira reforça o que foi dito no primeiro segmento deste capítulo, a respeito da importância das exposições na constituição geopolítica no campo artístico institucional, bem como a noção de abertura para uma nova história arte, nos termos de Belting.

Vera Beatriz Siqueira comentou o aspecto de subjetividade, diferenciando a dimensão autoral e artística, pois entende a curadoria como um desdobramento da crítica, das teorias e da história da arte.

Evidentemente é um trabalho autoral, que comporta uma boa dose não apenas de sensibilidade estética, mas também de capacidade de lidar com obras de arte. Mas eu não chamaria de produção artística, já que, para mim, é um desdobramento do processo criativo da crítica e da história da arte. Tampouco diria que é apenas técnica, já que não se trata somente de enfrentar problemas de exposição, iluminação e distribuição espacial, entre outros, e sim de dar forma a determinados conceitos.²⁸⁰

Mônica Zielinsky destacou o sentido epistemológico da prática, o qual considera uma possibilidade enriquecedora para quem estuda questões de arte. Também destacou o aspecto comunicacional, ao comentar a aproximação com a comunidade. Por fim, sinalizou para o perigo da cultura do espetáculo.

Considero a curadoria um dos trabalhos mais estimulantes da carreira de quem se dedica a pensar a arte. Eu o defino como um ponto a ser discutido com a comunidade sobre a arte. Traz um aspecto a mais a ser estudado, a gerar interrogações, comparações, quando é feito com esse sentido epistemológico. Mas é um trabalho que deve ser cuidadoso para não se mostrar com vocação espetacular e que omita o aspecto investigativo do curador junto ao artista e à obra.²⁸¹

Também considerando a problemática sobre a curadoria, Tadeu Chiarelli chamou atenção para os cuidados que devem ser levados em conta para que a prática não se sobreponha ao objeto artístico ou ao próprio público:

Creio que o trabalho de curadoria reúne necessariamente os três quesitos (*autoral, técnico e criativo*), sempre sem esquecer que, numa exposição de arte, em primeiro lugar estão a obra e o público. Depois o resto.²⁸²

²⁸⁰ Da entrevista concedida em 24 de novembro de 2012.

²⁸¹ Da entrevista concedida em 14 de setembro de 2012.

²⁸² Da entrevista concedida em 23 de outubro de 2012.

Fábio Coutinho comentou a respeito da importância do papel do curador para a FIC e, conforme os entrevistados anteriores, demonstrou a mesma preocupação com a condução da atividade. Sua fala converge para o cenário de liberdade que os curadores comentaram ter encontrado ao executar projetos de exposições na FIC.

(...) é um trabalho intelectual, de autoria, de criação, naturalmente respeitando a obra de arte. O curador não pode se colocar acima da obra ou do artista. O trabalho da curadoria é fundamental para a fundação. Todo o curador nos apresenta um texto novo e exclusivo sobre o artista e a mostra e aí é desenvolvido o projeto dentro da instituição. Trabalhamos como se fosse uma orquestra.²⁸³

Os aspectos relacionados à autoria nas práticas curatoriais também foram comentados por Fernando Cocchiarale, no sentido de imprimirem identidade.

Não acho que seja um trabalho autoral que rivalize com o trabalho do artista, que é o fundamento de qualquer atividade teórico- reflexiva e curatorial, mas é claro que há uma marca autoral. Vemos curadores diferentes, com programas, estilos, projetos diferentes. Nesse sentido, as curatorias têm identidade.²⁸⁴

Jailton Moreira demonstrou preocupação com o atual uso da expressão curadoria, verificado nos mais diferentes campos de atividade. O curador também explicou um pouco sobre como procede enquanto curador em relação aos artistas como quem vai trabalhar, apresentando a noção de escuta e prospecção.

A palavra apareceu há pouco tempo e tem aparecido com todos os sentidos possíveis, com usos de qualquer maneira. Isso não é questão de deter um conceito, mas, no meu caso, saber quais as curatorias que eu posso ou sei fazer. Acho que sei fazer ou gosto de fazer uma curadoria de escuta, um trabalho de prospecção em que vou escutar um contexto e tentar traçar uma resposta. Tenho dificuldade de ser um curador que tenha um conceito/ideia para desenvolver porque, como sou artista plástico, acho que esse é um trabalho que faço como artista plástico. Quando tenho ideias e quero discutir, de alguma forma aprendi a fazer dando aula ou na produção plástica. Talvez seja uma limitação minha. Gosto muito de ver trabalhos, falar com colegas e pensar uma proposta a partir de um contexto. A curadoria da Fundação era a que eu podia fazer.²⁸⁵

Problematização semelhante em relação à atividade do curador foi levantada por José Francisco Alves, destacando que é importante ter-se em mente o que é, quem é, quem

²⁸³ Da entrevista concedida em 12 de setembro de 2012.

²⁸⁴ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

²⁸⁵ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

pode ser um e qual o seu papel anterior e atual no sistema de arte. Ou seja, o trajeto existente entre os curadores de museus ou acervos e os curadores temporários.

Trata-se, sim, de um trabalho intelectual, criativo, e, principalmente, autoral. O papel de um curador sempre houve, com outros nomes, mas é importante entender o contexto de evolução do trabalho e a missão dos curadores de coleção (antigos conservadores) e dos ditos curadores “independentes”, tarefas muito distintas. Mais do que nunca a atividade do curador se configura como um dos pilares do sistema de poder no sistema de arte. No plano local e nacional, antes, é preciso discernir o que é realmente um curador e quais as características de uma atividade curatorial (a curadoria em si), dado a profusão do uso incorreto e absurdo dos termos, que extrapolou até mesmo o sistema de arte. Hoje, tudo pode ser “curado”. De mostras em bares, centros culturais, museus, galerias de arte, simpósios, mesas-redondas, espetáculos etc. Até o Festival de Cinema de Gramado já tem seus “curadores”. Há curador de tudo, até “curador editorial”, “curador de conteúdo”... Não há mais editores, coordenadores, diretores, administradores, organizadores; só “curadores”. Essa confusão tende a piorar, porque no sistema não há mais crítica, opinião.²⁸⁶

Se até os anos 1960 o curador era ligado a uma atividade puramente museológica, nas décadas seguintes ele ampliou seu ofício para um profissional independente, ligado aos campos da história e crítica de arte, que concebe exposições sem estar necessariamente vinculado a uma instituição. A partir do processo de espetacularização das mostras de arte, a figura do curador foi ganhando gradual destaque. Essa ascensão do curador independente ou convidado, lembra Tadeu Chiarelli, “coincidiu com um momento histórico em que várias convenções do campo artístico (...) vinham sendo questionadas por artistas, historiadores e teóricos”²⁸⁷, incluindo aí as novas solicitações da museologia contemporânea, conforme vimos anteriormente. Na medida em que os museus passaram a buscar novos recursos de comunicação e envolvimento do público, houve a necessidade de idealizadores de exposições voltados à apreciação estética por meio da mediação do produto cultural.

Nas entrevistas realizadas pela pesquisa, este estudo buscou verificar de que maneira os curadores se colocam nessa posição de articuladores de conhecimentos no espaço expositivo. Nesse sentido, foi perguntado se, ao fazer um projeto de curadoria, pensa-se primeiro em montar uma exposição que dê conta do modo como vê pessoalmente determinadas obras ou artista(s) ou se o objetivo é se relacionar com sentidos mais

²⁸⁶ Da entrevista concedida em 10 de setembro de 2012.

²⁸⁷ CHIARELLI, Tadeu. “As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM”, p. 14. In: CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2 ed. São Paulo: MAM, 2008, p. 13 – 19.

difundidos. Também foi perguntado se os curadores buscam interlocução com seus pares ou com um público mais amplo.

Mônica Zielinsky chama atenção para a necessidade de uma postura crítica, que problematize e apresente questões. Também considera importante se dirigir ao público.

O consenso sobre um artista muitas vezes pode obliterar a visão que se tenha sobre sua obra. Então, a visão crítica é isso: o que se fala, o que se escreve e como a gente pode pensar isso. Nesse sentido, entra a criação do curador, sem dúvida com um caráter autoral, fato que é até muito criticado pelos artistas. (...) Eu acho muito importante pensar na comunidade. Um trabalho só entre pares pode ser muito ótimo, mas deve se abrir também para a comunidade. Penso que o curador precisa pensar no sentido social, mas sem perder a qualidade de suas escolhas.²⁸⁸

Fernando Cocchiarale explicou que evita abordagens que nasçam de teses pré-estabelecidas, preferindo partir dos objetos artísticos para articular questões e conceitos. E sobre o texto crítico que consta no catálogo, considera ser não um guia explicativo da exposição, mas um resultado de uma pesquisa possível em forma de texto.

Eu particularmente evito pensar minhas curadorias não como ilustração de questões elaboradas no campo verbo/discursivo. Penso que as curadorias feitas em função de questões teórico/intelectuais fazem com que a exposição acabe se tornando a ilustração de um texto. Ao contrário, tendo a pensar como um roteirista de cinema. Na verdade, a inscrição de textos em mostras não é, para mim, necessariamente problemática. Sua falta tampouco me incomoda a priori. Mas o texto não pode concentrar somente nele o sentido da curadoria, tornando-se imprescindível para a experiência e fruição do conjunto mostrado. O texto não deve, portanto, funcionar como núcleo semântico do trabalho curatorial (nem como justificativa da escolha dos artistas selecionados para o integrarem), ou ser tomado como chave de ignição da leitura do público, mas qual um balizador textual daquilo que se vê (ainda que o que se veja inclua a contribuição da palavra, como ocorre com a produção conceitual, a poesia concreta, em muitas performances, vídeos etc.). Eu não vejo sentido na apropriação de grandes questões, extraídas de discursos filosóficos ou literários, como fundamentos de sentido e valor temático das questões e escolhas curatoriais. Sou mais modesto e penso que a potência semântica de uma exposição ainda reside na experiência que ela diretamente proporciona e que é irredutível à palavra (ainda quando a palavra é, como eu já disse, matéria expositiva).²⁸⁹

Ponto de vista semelhante foi apresentado por Tadeu Chiarelli, que disse partir primeiramente das obras em seus projetos de exposição e buscar encontrar um ponto de contato com o público geral. Também comentou que só aceita curadorias com as quais vê possíveis contribuições a serem dadas.

²⁸⁸ Da entrevista concedida em 14 de setembro de 2012.

²⁸⁹ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

Eu parto da minha relação com as obras. É claro, no entanto, que hoje em dia essa minha relação está profundamente marcada pela difusão que a obra de determinado artista já possui no campo da crítica e da história da arte. Somente aceito uma curadoria se percebo que posso contribuir para trazer outras possibilidades de sentido para aquilo que pretendo exhibir. (...) Embora eu parta sempre da interlocução com meus pares, meu foco nunca é apenas o público especializado, mas o público em geral: de preferência, um jovem ou uma jovem de mais ou menos vinte anos, interessado em arte, mas sem uma intimidade maior com o universo da arte. Meu papel, assim, é levá-lo a pensar a partir da exposição sobre determinada obra ou obras.²⁹⁰

Em relação ao trabalho ser voltado aos pares ou ao público, Eduardo Veras disse que acredita ser possível alcançar ambos os níveis de acesso.

Em termos de pesquisa, procurei dialogar com alguns textos sobre Iberê (em particular, o catálogo de gravuras preparado por Mônica Zielinsky, alguns artigos de Sônia Salzstein e Ronaldo Brito, a tese do Vinicius Godoy). Tinha em mente que a exposição poderia funcionar como um chamamento para se pensar o desenho de Iberê, levando em conta, sim, por que não?, a aproximação com um público mais amplo.²⁹¹

Vera Beatriz Siqueira destacou a importância do projeto educativo ser conduzido paralelamente ao trabalho do curador. A curadora comentou sobre o nível didático nas exposições e que o diálogo com os pares se efetiva no texto do catálogo. Mas reconheceu uma falta de trabalho conjunto entre curador e programa educativo.

Achei uma pena não ter tido encontro com o setor educativo da FIC antes da montagem. Quando, após a inauguração, tivemos uma reunião, achei que poderíamos ter avançado muitas outras questões. Tive a preocupação de montar uma sala mais didática, na medida do possível, em que fossem apresentados diferentes métodos de gravação. Sei que isso não apenas agrada muito ao público (que frequentemente ignora o que é uma gravura), mas também ajuda nas atividades educativas. Quanto aos pares, acho que a discussão do texto do catálogo e a proposta conceitual da curadoria, expressa no título "Cálculo da Expressão", já abririam o diálogo.²⁹²

Jailton Moreira disse que, mesmo como curador, coloca-se na posição de artista quando está na condição de curador, e que o esforço de oferecer uma compreensão total ao público não é tarefa dessa atividade, mas que cabe ao programa educativo propor didáticas em arte e educação.

²⁹⁰ Da entrevista concedida em 23 de outubro de 2012.

²⁹¹ Da entrevista concedida em 1 de novembro de 2012.

²⁹² Da entrevista concedida em 24 de novembro de 2012.

Nesse sentido, eu parto da minha experiência como artista, que começa como de autista. E talvez eu seja difícil nesse trato. Público é algo que vem atrás e faz o que tem que fazer. Na montagem da exposição, a ideia era não criar vínculos, como falei, ou uma leitura. E isso complicou até na divulgação para a imprensa. Ao montar a exposição, tive o cuidado de apartar os primeiros sentidos que poderiam aparecer. Mas por mais que a gente aparte sentidos, eles transbordam. Por mais que eu tenha tentado apartar, surgiram vários links. As coisas se comunicam e se contaminam, quer queiramos ou não. Logo, me parece, às vezes, primário demais querer conduzir isso em uma linha reta. Eu tentei fazer o contrário e deu tudo errado porque as coisas geravam sentido (risos). Quando fomos olhar o educativo, fizemos um trabalho muito legal. Pensou-se em um tabuleiro de jogo, em que as relações eram estabelecidas com conexões e discussões possíveis. Então, não era aquela obra com manual, mas que permite criar discussões sem uma linearidade didática, que é pobre e redutora das poéticas dos artistas.²⁹³

A partir das falas dos curadores entrevistados, conclui-se que a atividade de curador é cercada por uma série de dissensos e complexidades. Em comum, todos que se dedicam à curadoria estão colocando em prática uma atividade que revisa significações de forma provisória e as coloca em constante reconstrução. Tomando para si a consciência de uma tarefa crítica, o curador articula ideias sobre a arte que não cabem mais na moldura normativa, evolutiva e universalista conforme atacou Belting.

Ao colocar em discussão o conceito e a atividade da curadoria, bem como a dimensão de seu papel comunicativo no ambiente dos museus contemporâneos, é necessário também investigar as relações que se estabelecem não só com o discurso da história da arte, mas com a atividade crítica, como examinaremos a seguir.

3.2.2 Articulações entre curadoria, crítica e história da arte

Na situação artística contemporânea, a tarefa de mediação entre obra e público se evidencia na atividade do curador de exposições, que parece se situar no espaço antes ocupado pela crítica tradicional. Nesse sentido, o enfraquecimento da difusão da reflexão crítica no espaço público mais amplo é acompanhado pela ascensão da atividade dos curadores, que fazem das exposições o lugar por excelência da mediação artística.²⁹⁴ Ao deixar de lado as tradicionais formas estilísticas, cronológicas e temáticas que eram

²⁹³ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

²⁹⁴ GONÇALVES, Listeth Rebollo. "La exposición como lugar de la crítica". International Association of Art Critics (AICA), Paris, outubro de 2006. Disponível em: <http://www.aica-int.org/IMG/pdf/13.060919_Rebollo.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2011.

parâmetros da história da arte, o curador se lança em uma atividade criadora e conceitual. Sua exposição preferencialmente partirá de uma abordagem até então inédita. Se for solicitado a executar um trabalho para determinada instituição, o curador necessariamente percorrerá as exposições já realizadas, buscando se diferenciar delas para apresentar uma mostra nova e inédita.

Essa orientação do curador pode ser compreendida com as alterações nos círculos de reconhecimento que têm reconfigurado a problemática do sucesso artístico. Nathalie Heinich considera que houve uma inversão dos círculos que definem o estatuto da arte. Se o primeiro círculo continua sendo ocupado pelos artistas e seus pares, o segundo passa a ser ocupado por quem se situava no terceiro: críticos e curadores. E o terceiro círculo, por sua vez, passa a comportar quem estava no segundo círculo - colecionadores e galeristas. Assim, os críticos e curadores “se tornaram – após o primeiro círculo – os principais atores do reconhecimento em arte contemporânea, colocando em primeiro plano as instituições públicas (...)”²⁹⁵. O público continuaria ocupando o quarto círculo. Essa inversão entre o segundo e terceiro círculos de reconhecimento se deu, segundo a autora, na passagem da arte moderna para a arte contemporânea.

Tais alterações também repercutem nas noções de sucesso e fracasso na carreira artística. Com as transformações nos círculos de reconhecimento, não basta ao artista vender e conquistar destaque no mercado e também pertencer a acervos importantes de museus e colecionadores. Ele também precisa ser necessariamente reconhecido pelos novos ocupantes do segundo círculo, os críticos e curadores, cuja atividade ganha importância na lógica de valoração artística contemporânea. Por outro lado, o fracasso artístico passa a ser reconhecido de forma dupla: mercadologicamente e identitário. Na arte moderna, por exemplo, reconhecia-se o mau artista, que era depreciado pela crítica. Hoje, parece não existir mais espaço para o mau artista. O profissional é ou não é artista. E, ao invés de ser alvo de julgamentos ou depreciação, se ele não for um artista profissional, ele será vítima do silêncio dos críticos e curadores enquanto ocupantes do segundo círculo de reconhecimento.

²⁹⁵ HEINICH, Natalie. “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”, p. 141. In Porto Arte. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, n. 22, 2005, p. 137-147.

Outro aspecto a ser destacado na nova configuração dos círculos de reconhecimento é a importância conferida às instituições, como museus, bienais, feiras de arte etc., que legitimam o sucesso e o reconhecimento com estratégias que incluem, entre outras, a escolha do curador. A ideia de inversão nos círculos de reconhecimento indica que as posições dos agentes foram deslocadas dentro do campo, o que remete a Bourdieu em relação às lutas internas no campo, como “entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência”.²⁹⁶ No caso do mercado de arte contemporânea, nos termos de Raymond Moulin, o curador é um dos agentes que tem a propriedade de validar a produção de um artista e inseri-la no campo do reconhecimento.²⁹⁷

O curador embasa seu trabalho na crítica, na história e na teoria, mas entendendo que seu papel não é determinar visões definitivas ou totalizantes dos trabalhos artísticos. Ele tem a possibilidade de propor um sentido possível no interior da obra, preocupado com sínteses provisórias e inacabadas que forneçam sentidos diversos e múltiplos.

O curador identifica metamorfoses, transformações e transmutações entre trabalhos que talvez pudessem ser negados pelos próprios artistas. Mas o curador não faz isso para nivelar trabalhos ou como reconciliação de sentidos distintos e opostos, mas como transitividade, como algo possível e transitório. De modo algum, ele reduz o sentido dos trabalhos, mas os amplia, mostrando que o que há de indeterminado na arte pode, a partir de uma contingência, se tornar possível e dotado de sentido.²⁹⁸

Assim, não cabe ao curador colocar obras em circulação, mas fazer disso resultado de uma atividade que envolve pensamento, estudo, pesquisa e reflexão. A partir das experiências proporcionadas pelos objetos artísticos, o curador suscita, a partir de sua própria experiência, novas possibilidades de experiências.

Nesse sentido, pode-se recorrer a Jorge Larrosa Bondía, que fala em experiência no sentido do que “nos passa, nos acontece, nos toca - e não do que se passa, se acontece ou se toca”.²⁹⁹ Seu pensamento sobre o par *experiência/sentido* pode trazer contribuições para as questões da arte que envolvam a curadoria. Inicialmente, deve-se relativizar a relação entre

²⁹⁶ BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 89.

²⁹⁷ Cf. MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre; Zouk, 2007.

²⁹⁸ Cf. ALVES, Cauê. “A curadoria como historicidade viva”, p. 47-48. In RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 43-58.

²⁹⁹ BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, p. 21.. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n° 19, jan/fev/mar/abr, 2002, p. 20-28.

palavras e pensamento, pois “pensar não é somente raciocinar ou calcular ou argumentar, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é, sobretudo, dar sentido ao que somos e ao que nos acontece”.³⁰⁰ Como território de passagem, lugar de chegada ou espaço de acontecer, se “define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade e por sua abertura”.³⁰¹ A ideia de Bondía sobre *experiência dotada de sentido* traz relações com a de Lisbeth Rebollo Gonçalves sobre *experiência efêmera*, especialmente no que diz respeito ao *sujeito da experiência*. Do sentido de experiência e do sujeito de experiência, surge também o saber de experiência, que, para Bondía, torna-se possível na relação entre o conhecimento e a vida humana. Entretanto, o saber de experiência não deve ser confundido com acúmulo de conhecimento externo, pois se estrutura a partir do que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vai dando sentido ao acontecer. Assim, fornece o sentido individual ou coletivo da finitude e da existência. Por isso, o saber de experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal.

Tais definições sobre experiência e suas relações com sujeito e saber permitem estabelecer aproximações com as práticas curatoriais contemporâneas. É importante considerar que boa parte das práticas dos curadores geralmente substitui a apresentação artística conforme a história da arte para elaborar desdobramentos a partir dela. Além disso, verdades objetivas parecem dar lugar a elucubrações subjetivas, mudança cuja origem guarda correspondência com as transformações da arte contemporânea e a crise da crítica.

Na entrevista para esta pesquisa, o curador Eduardo Veras destacou o embate em que o curador pode se colocar ao trabalhar em uma exposição, o que converge para as características autorais da atividade e especialmente para as questões sobre experiência. No caso específico dele, a condução da curadoria foi alimentada por uma questão biográfica.

Acredito que, em grande parte, a curadoria foi um ajuste de contas comigo mesmo. Embora hoje eu esteja mais interessado em arte contemporânea (no momento da curadoria da FIC, sobretudo com os desdobramentos da arte conceitual, dos anos 60 e 70, na contemporaneidade, tema da minha tese de doutorado), cheguei a esse campo graças a meu interesse pelo desenho, não como teórico, historiador ou crítico, mas como desenhista mesmo. Quando jovem, na primeira metade dos anos 1990, fui estudar no Instituto de Artes porque queria desenhar. Iberê era uma de minhas maiores referências. Aliás, não só minha, mas de pelo menos uma geração inteira no IA. Nessa curadoria, pude rever minhas próprias motivações, meus

³⁰⁰ Id., *ib.*, p. 21.

³⁰¹ Id., *ib.*, p. 24.

interesses e meu percurso. Foi nisso que pensei primeiro. Até hoje o desenho é algo muito caro para mim, e tenho particular carinho e gosto pelo desenho de Iberê. Além disso, o tema me parecia pouco explorado (...). Só isso já justificava o recorte que eu propunha.³⁰²

Em relação às curadorias que se voltam às obras de Iberê, as abordagens não mais normativas ou exclusivamente formais, como na tradição modernista, encontram possibilidades de contextualização e historicidade que permitem proporcionar uma experiência crítica, teórica e reflexiva de produção de conhecimento. É verdade que os discursos críticos e a própria voz de Iberê contribuíram para a instituição de um personagem social e artístico que se confunde com o próprio indivíduo. Seja por investimento intencional do próprio artista, pela recorrência da crítica e até, em alguma medida, pelas circunstâncias, essa representação foi construída por um personalismo e um imaginário criados a partir da ideia de um artista individual, solitário, singular, melancólico e dramático em relação às questões da arte do seu tempo e movimentando-se em contradição entre tradição e inovação. O teor ideológico dos discursos a respeito de Iberê e de sua obra, bem como as declarações e reflexões do próprio artista, permitem entender sua relação com os sistemas da arte brasileiro e internacional. Assim, os discursos da crítica e do artista Iberê formam um conjunto de conceitos que ajudaram a estruturar interpretações que influenciaram a forma como sua obra foi sendo recebida e as expectativas em torno dela.

Na pesquisa de campo deste estudo, as entrevistas aos curadores também envolveram questões sobre a possibilidade de determinadas curadorias, no caso de artistas com trajetórias já reconhecidas, como Iberê e outros, poderem ressignificar ou realocar a obra, seja na história da arte ou no âmbito do mercado.

Eduardo Veras disse acreditar nessa possibilidade, por ser própria da história da arte, considerando-se a permanência de estudos e pesquisas sobre determinados recortes artísticos.

Uma curadoria sempre pode ressignificar a obra de uma artista, seja ele consagrado ou não. Isso faz parte da própria dinâmica da história da arte, ou melhor, da historiografia. Artistas já consagrados são continuamente reavaliados, ganhando por vezes nova dimensão, novo estatuto, com mais destaque e

³⁰² Da entrevista concedida em 1 de novembro de 2012.

reverberação, ou, de outra parte, podem ser reconsiderados em um sentido inverso, parecendo, sob um exame acurado, menos ricos e menos interessantes.³⁰³

O sentido autoral é retomado por Mônica Zielinsky no sentido de entender que cabe ao curador justamente explorar aspectos ainda não tão trabalhados.

A criação do curador passa por esse viés. Ele precisa ter um profundo conhecimento da obra do artista. Mas nesse trabalho, o curador pode, no modo de expor e compor, mostrar aspectos que são inusitados na obra, às vezes até mesmo desconhecidos. Por exemplo, muitas vezes, certas anotações do artista podem trazer textos que vão apontar aspectos que podem não ter sido tratados por outros. Por isso, acho que o trabalho do curador é de fôlego e requer muita dedicação e pesquisa. Mas se for tomado como show, isso é terrível, trata-se um drama.³⁰⁴

Tal ideia de a curadoria oferecer novas possibilidades de entendimentos é compartilhada por Tadeu Chiarelli:

Creio que uma boa curadoria sobre a obra de um artista já reconhecido deve, antes de qualquer coisa, trazer outra interpretação da obra do artista dentro do campo da história da arte. Deve apontar, sempre de forma discreta, outras possibilidades de entendimento das peças exibidas.³⁰⁵

Fernando Cocchiarale comentou a respeito das escolhas e recortes que cabem à tarefa do curador, mas que devem ser feitas de forma sofisticada e não esquemática. Também usou como exemplo de nova abordagem sua curadoria da exposição que envolveu obras de Iberê e de outros artistas brasileiros de diferentes orientações abstratas. Por fim, retomou a problemática que havia comentado anteriormente sobre as curadorias baseadas em teses textuais e não nos objetos artísticos.

(...) Volto a insistir que Iberê ainda não havia sido exposto em confronto com os concretistas, os neoconcretistas e os informais. É um recorte novo, acredito eu. Em geral, não costumo recortar do ponto de vista da mídia, tipo “desenhos de fulano”, “pintura de sicrano”, ou cronologicamente, porque o curador não é um calendário. Isso varia muito dependendo das circunstâncias. Ainda que as mostras se repitam de alguma forma depois, sempre haverá um olhar novo. Não acho que a curadoria seja um saber exotérico ou lugar de defesa de uma tese. Isso se faz na academia. Acho que o olhar curatorial contemporâneo sobre a arte do passado é filtrado muito do ponto de vista de narrativas verbo/teóricas, e isso tem tornado muitas exposições como ilustrações dessas questões, fazendo com que o público já esteja habituado a buscar, antes de qualquer experiência com a obra, o plotter que lhe poupará de qualquer esforço ou dará a chave de entrada. Acho isso muito

³⁰³ Da entrevista concedida em 1 de novembro de 2012.

³⁰⁴ Da entrevista concedida em 14 de setembro de 2012.

³⁰⁵ Da entrevista concedida em 23 de outubro de 2012.

complicado. Tem algumas exposições que eu vou e penso que, se trocasse todos os artistas e mantivesse o plotter, dava na mesma.³⁰⁶

Realocar obras e trajetórias seria um dos papéis da curadoria, segundo Gloria Ferreira. A entrevistada também destacou o potencial das mostras temporárias, especialmente as que propõem novos olhares, pois enriquecem a própria história da arte, e o quanto os catálogos podem contribuir para o campo da pesquisa.

Esse é o papel das curadorias. De Iberê, particularmente, me lembro da exposição na Bienal de São Paulo sobre o expressionismo abstrato no Brasil, que foi muito interessante. Ficaram mais claras ali algumas obras dele que se encaixam e as que não se encaixariam tanto. Essas junções existem. Lembro de outra no MAM do Rio de viés expressionista, também interessante, com Iberê junto de um Ivan Serpa, que são relações que podem ser estabelecidas. Acho que é muito enriquecedor para a história da arte a abordagem da arte sob novos ângulos por meio da curadoria. As exposições temporárias têm contribuído para isso, até em termos estilísticos. Se pensarmos qualquer um dos grandes modernos, Manet, Cézanne, Monet, as exposições temporárias trazem momentos precisos, agrupando boa parte de suas obras, com catálogo e texto, que fazem você aprender de uma maneira diferente. O conhecimento dos trabalhos, mas também relações que estabeleceram. Vi recentemente uma exposição muito bacana do Picasso, com relações de coisas que se sabiam e do diálogo que ele estabelecia com certas obras (de outros artistas). Os catálogos, sobretudo bem-feitos e criteriosos, são importantes também nesse sentido. Cria um acúmulo de experiência.³⁰⁷

Vera Beatriz Siqueira problematizou as dificuldades envolvendo a educação e o nível cultural brasileiro, defendendo a importância de que as curadorias se situem na história da arte brasileira.

No caso de artistas brasileiros, mesmo os mais reconhecidos, ainda são muito distantes do público. Para mim, toda exposição deve ter esse compromisso básico de colocar a obra do artista ou dos artistas na história da arte brasileira, de fazê-lo participar de um conjunto de valores culturais.³⁰⁸

As curadorias que envolvem extensas pesquisas e que resultam em publicações devem ser estimuladas, na visão de José Francisco Alves, que, assim como Fernando Cocchiarale, deu como exemplo um próprio trabalho. Sua fala também cita o fato de os projetos curatoriais serem avaliados mais pelo potencial de evento do que pelo de pesquisa.

(...) as curadorias mais extensivas sobre um determinado artista relevante, especialmente aquelas que demandam tempo de pesquisa e que também resultam em escritos mais aprofundados (bem como os livros nesse sentido, sem que envolva uma exposição – digo isso em relação ao meu livro do Stockinger), são

³⁰⁶ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

³⁰⁷ Da entrevista concedida em 11 de setembro de 2012.

³⁰⁸ Da entrevista concedida em 24 de novembro de 2012.

determinantes para redimensionar um novo olhar sobre as produções, que influenciam do campo cultural ao mercado de arte. Recentemente a repercussão de tais esforços são avaliados como eventos em si e não como trabalho de fôlego artístico, e essa tem sido a premissa atual e a perspectiva futura. De modo geral, tais pesquisas não são mais “registradas” na mente das pessoas do campo artístico como antes, o que se dirá para o público “geral”.³⁰⁹

A entrevista de Jailton Moreira também envolveu, no caso específico da exposição “Convivências”, voltada aos artistas contemplados pela Bolsa Iberê Camargo, questões sobre como a curadoria pode atuar na visibilidade de jovens artistas que são inseridos no ambiente institucional. O curador também alertou para o excesso de didatismo que o ambiente institucional condiciona e o quanto isso pode reduzir a poética dos artistas.

Acho que a beleza do panorama contemporâneo são o ecletismo e a diversidade. Se a gente achar que a dinâmica do mercado ou das curadorias é o que vale, estamos enganados. Cada artista hoje tem a possibilidade de inventar não só a sua poética, mas o seu sistema de veiculação. E sobre isso não tem um melhor ou um pior. Achar que a curadoria “é o que há” talvez seja a mesma ingenuidade de achar que quem está nas galerias é que existe. Eu não credito às curadorias esse grau de importância, acho que são um tipo de opção, “um tipo” de formulação de interlocução de uma obra, mas muito longe de ser “o tipo”. O trabalho pode circular e funcionar de formas distintas. Há mil questões que se poderia discutir a respeito de curadoria. Mas, na questão de uma Fundação Iberê ou uma Bienal, a gente tem um valor terrível que é o do didatismo, que achata as curadorias e as poéticas dos artistas em nome de algo que não sei se funciona. Ao contrário, no fundo, me parece um alibi de empobrecimento cultural muito mais do que um instrumento de comunicação.³¹⁰

Além das possibilidades de realocar e ressignificar obras e artistas em relação à história da arte e outras disciplinas, conforme as entrevistas acima contribuíram a esclarecer, a curadoria também tem uma dimensão crítica, que merece atenção na situação artística contemporânea. Pelo menos de os anos 1960 muito tem se falado a respeito da chamada “crise da arte” e, por extensão, da “crise da crítica”. As mudanças ocorridas no estatuto da arte vêm a confirmar uma provável neutralização da crítica tradicional, aquela exercida pelos críticos de forma independente e externa aos acontecimentos artísticos e veiculada por meio da imprensa escrita (jornais, revistas etc.). Hoje, entretanto, a tarefa crítica parece ganhar nova dimensão no espaço público, porém assumindo um perfil bastante específico. Ela pode se realizar na atividade do curador de exposições, que, de certa maneira, vem assumindo a tarefa e o espaço antes ocupados pela crítica tradicional.

³⁰⁹ Da entrevista concedida em 10 de setembro de 2012.

³¹⁰ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

Assim, a chamada *era do curador* se instaura em um contexto de dupla e simultânea mudança: do esvaziamento do espaço da crítica tradicional e das transformações e redefinições da arte contemporânea. Lisbeth Rebollo Gonçalves³¹¹ considera que as mudanças verificadas tanto na arte quanto na crítica no cenário mundial conduzem ao estudo dos processos de comunicação da arte atual. Para a autora, o museu contemporâneo funciona como um dos novos e privilegiados lugares para onde se deslocou tal comunicação, fazendo das exposições um dos principais modos de mediação artística na contemporaneidade. Tal dinâmica evidencia a atividade do curador, que promove uma ação sobre a produção artística, informando, contextualizando e interpretando o conteúdo artístico para um público amplo e diversificado. Dessa forma, a mediação artística realizada pelo curador também se destaca por uma nova e significativa modalidade de discurso crítico, cujo perfil merece ser problematizado diante das transformações verificadas com a globalização cultural.

A crítica de arte que começou no século XVIII como um gênero literário com Denis Diderot sempre se encarregou de inserir e legitimar obras e artistas publicamente, tendo como espaço privilegiado a imprensa escrita. Assim, ao circular em jornais, sua tarefa de análise e interpretação cumpria o papel de mediação entre a arte e o público. Pelo menos foi assim até o século, especialmente no momento em que a arte moderna operou mudanças na linguagem artística, destituindo o sistema representativo da arte clássica em nome da afirmação da subjetividade na pesquisa artística moderna. As valorizações do novo e do experimental na linguagem formal da arte foram acompanhadas pelo trabalho de compreensão/avaliação da crítica. Essa forma de inserção de novos movimentos e artistas no sistema da arte, por meio da crítica formalista e de julgamento, permaneceu válida e adequada até as vanguardas da primeira metade do século XX.

Com a arte contemporânea, as fronteiras artísticas foram significativamente deslocadas e colocadas em transitoriedade. A ausência de identidades fixas e estáveis também deflagrou uma crise de reflexão estética que se colocou como um obstáculo para o posicionamento do crítico diante das novas circunstâncias que emergiram dessa própria

³¹¹ GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. "La exposición como lugar de la crítica". International Association of Art Critics (AICA), Paris, outubro de 2006. Disponível em www.aica-int.org/IMG/pdf/13.060919_Rebollo.pdf. Acesso em: 26 nov. 2011.

crise. As transformações e os novos direcionamentos artísticos impuseram um cenário de complexidade para a compreensão da arte, ao mesmo tempo em que evidenciaram a inviabilidade da aplicação de métodos e procedimentos que, no passado, reconheciam e designavam com precisão produções que se centravam no campo objetivo da forma. A tradicional crítica perdeu sua autoridade diante da insustentabilidade de seus critérios e pressupostos. Isso se deu também a partir do momento em que parte significativa dos artistas passou a valorizar, em diferentes graus, o papel das vivências e das experiências pessoais em suas obras. Tal grau de subjetivação parece ter operado um deslocamento do foco do objeto artístico para o sujeito-artista, ao contrário da produção tipicamente modernista, cuja ênfase na forma e na linguagem material inseria as poéticas pessoais no campo objetivo da história. Fernando Cocchiarale³¹² nos lembra que, diante de poéticas fundadas na crença de um “eu” que se expressa, a mediação crítica se torna indispensável para inserir o caráter singular das produções em um sentido coletivo. Ao entender que a importância de grande parte das produções contemporâneas não está centrada no resultado formal da obra acabada, Ane Cauquelin³¹³ destaca que parte da crítica, ao abordar tais produções, busca discorrer em torno do contexto das obras, da biografia do artista e das relações destas com determinados movimentos.

Nesse momento de indefinições, quando a crítica teria um papel ainda mais importante a exercer na compreensão e na inserção das novas práticas artísticas, assistiu-se gradativamente ao esvaziamento do espaço do discurso crítico até então existente na imprensa escrita de grande circulação. Os “motivos” da provável neutralização da crítica e da diminuição do espaço dedicado a ela nos meios de comunicação social são diversos e mereceriam uma análise em detalhe. De forma geral, observa-se que as linhas editoriais adotadas pelas empresas de comunicação mudaram suas prioridades, passando a privilegiar textos informativos a respeito do fato cultural e não mais a reflexão em si. Por outro lado, as pesquisas de opinião com os leitores colocaram os meios de comunicação diante de resultados que demonstraram desinteresse generalizado do público, que não se sente atraído pelos textos de crítica de arte como até então veiculados por meio da imprensa escrita.

³¹² COCCHIARALE, Fernando. “Crítica: a palavra em crise”. p. 217-220. In FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

³¹³ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Atualmente, a mediação entre obra e público realizada pelo curador de exposições que parece ocupar um espaço que antes era da crítica tradicional. Nesse sentido, a retirada da reflexão crítica do espaço público (com seu gradual desaparecimento dos jornais, como já sugerido) é acompanhada pela ascensão da atividade dos curadores, levando necessariamente à redefinição da crítica tradicional.

A valoração artística, a partir do objeto inserido e estabelecido por meio de relações no campo, é carregada de especificidades na contemporaneidade. Diferentemente da arte moderna, quando se podia determinar de forma objetiva o que era arte, o momento situado após fim da história da arte, segundo Arthur Danto, condiciona o reconhecimento de um objeto ou uma prática artística pelo efeito de uma interpretação que instaura valor e significado.³¹⁴ Se tal interpretação desempenha um papel fundamental ao situar o que possa ser arte no sistema contemporâneo, as curadorias passam a ter importância ainda maior, pois são realizadoras de tais interpretações por meio de suas leituras que estabelecem possíveis sentidos e articulam ligações ou afastamentos entre obras e artistas.

O curador, ao abordar obras e artistas por meio de conceitos e interpretações, convida o público não só a conhecer a arte, mas especialmente a ter uma *experiência artística vivenciada*. Ao invés de somente ler e informar-se sobre arte, o público forma sua opinião sobre a arte por meio de sua presença no espaço expositivo segundo as decisões e estratégias de mediação artística colocadas em prática pelo curador.³¹⁵ Assim, o curador empresta sentido provisório à dispersão artística produzindo, muitas vezes, questões extra-estéticas e temáticas. E assim configura-se o que Ahu Antmen chama de *era do curador*³¹⁶.

Mas a problematização da curadoria como uma nova modalidade crítica não pode ignorar o contexto em que sua atividade se exerce. Trata-se, de fato, de uma nova função. Mas, ao contrário da crítica tradicional, a crítica curatorial é articulada à lógica institucional das artes visuais na contemporaneidade. Se ambas as críticas se igualam na intenção de estabelecer discursos de mediação, a crítica curatorial, por sua vez, possui intenções pré-

³¹⁴ Cf. DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

³¹⁵ Cf. DANTO, Arthur C. "Da filosofia à crítica de arte". In: Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 16, nº 27, novembro/2009, p. 7 – 12.

³¹⁶ ANTMEN, Ahu. "The critic's role in the age of the curator". International Association of Art Critics (AICA), Paris, outubro de 2006. Disponível em: < <http://www.aica-int.org/IMG/pdf/20.061130.AAntmen.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2011.

determinadas, que cumprem uma finalidade e buscam um resultado. Como diz Mônica Zielinsky³¹⁷, trata-se de estratégias de comunicação que projetam efeitos idealizados, o que faz das exposições uma representação dos ideais do poder institucional e político que a gerou e a promoveu. O exame da passagem do crítico para o curador também evidencia uma atividade que abandona o discurso crítico original - de discernir, julgar e distinguir – e parte para os caminhos da comunicação, da pedagogia e do comentário a serviço do poder institucional que organiza o sistema da arte atual.

A contemporaneidade é também uma era de globalização cultural em que a gestão e a institucionalização de arte trouxeram novos papéis e novas identidades artísticas, as quais ampliaram o campo da arte em suas formas tradicionais de produção e exibição. Para Ahu Antmen, passamos da *arte do artista* para a *era do curador*. Em sua identidade instável e multifacetada, o curador não só passa a se destacar no sistema da arte, mas, de forma ainda mais complexa, borra as identidades do artista, do crítico e do próprio curador. Tal sobreposição, de forma idealista, legaria ao crítico o papel de tomada de uma posição ainda mais crítica na reflexão artística como um todo.

Até os *ismos* do século XX, artista e crítico tinham suas identidades estabelecidas. O primeiro criava, e o segundo se encarregava de interpretar e avaliar. A ascensão do curador veio a embaralhar tais noções. Como as práticas de exposição foram se sofisticando em conceito e montagem, o curador necessariamente passou a investir pensamento e reflexão em sua prática. Tal esforço intelectual configura um tipo de crítica em condições de propor questões e discussões por meio de obras de arte. Por outro lado, as práticas curatoriais parecem, em si, tornarem-se alvo privilegiado dos próprios críticos, que passam a investigar as exposições e não mais as obras. Tais mudanças, que refletem as zonas em trânsito e interconexão do campo artístico, criam o referido borrão na distinção de papéis do artista, do crítico e do curador.

O novo papel de destaque do curador é também possibilitado pelo fato de ele passar a ser uma espécie de autor, como referido anteriormente. Ao mesmo tempo em que os artistas deixaram de escrever seus manifestos e conteúdos programáticos, os curadores parecem exercer tarefa semelhante na escrita da arte. Afinal, seus textos, que devem

³¹⁷ Cf. ZIELINSKY, Mônica. "A arte e sua mediação na cultura contemporânea". In FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 221-226.

constar nos catálogos de exposições – cada vez mais transformados em livros de arte e objetos de desejo -, originam-se da tarefa de sustentar um conceito de abordagem e mediação artística aplicados à exposição. E é próximo da crítica que esses discursos se situam.³¹⁸

Se a crítica sempre foi responsável por identificar e analisar obras de interesse e esclarecer o público, o curador, de certa maneira, continua cumprindo tal propósito de realização da história da arte. Mas, além de opinar, o curador também se apresenta como um indivíduo criativo. As exposições são criadas de forma a gerar atração no público, que se sente estimulado por recursos promocionais de divulgação. Ahu Antmen lembra que, se no passado, o crítico de arte passava sua opinião sobre uma exposição, hoje a exposição já vem empacotada com a opinião e comercializada por relações institucionais.

A institucionalização da mediação artística seria assim uma das razões que colaboraram para a chamada “crise da crítica”. O curador pode praticar um exercício crítico em sua exposição, mas, ainda que seja independente, ele o fará dentro de um ambiente institucionalizado (pensemos em museus, bienais, salas de exposições, galerias etc.), que tem intenções de divulgação da arte e atração de público. Ahu Antmen argumenta que o antigo crítico ainda permanece em condições de exercer sua tarefa de forma mais isenta. Enquanto o curador pratica sua crítica de dentro para fora da instituição, o crítico se privilegiaria do fato de exercer sua tarefa de fora dos quadros institucionais e, por isso, em condições de oferecer uma opinião crítica mais independente e comprometida.

O distanciamento do crítico permite, ao contrário do curador, que se mantenha indiferente aos compromissos institucionais. Daí, a percepção de estar em condições de ainda oferecer uma opinião mais ética. A crítica do curador dificilmente seguirá o caminho da negação, preferindo optar pela apresentação e pela contextualização que debata determinados aspectos da obra do artista, os que ele julgar mais apropriados. Esses breves apontamentos a respeito da *era do curador*, do esvaziamento do espaço da crítica tradicional e das solicitações do cenário artístico contemporâneo mostram que as polêmicas

³¹⁸ Cf. a pesquisa de mestrado RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo de arte*. 2010. 329f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre.

relações entre curadoria, crítica, artistas, instituições, mercado e público têm fermentado profícuos debates que permanecem em aberto e interrogando na contemporaneidade.

A questão da isenção do curador é complexa e difícil de ser clareada, especialmente considerando a dificuldade que esta pesquisa encontrou em abordá-la com os entrevistados. Por outro lado, os curadores discorreram sobre as indefinições e trânsitos entre os territórios que se verificam atualmente em relação à curadoria, crítica e história da arte.

Eduardo Veras disse que há diferenças entre os ofícios, mas também traços em comum, todos investidos no campo artístico. Também destacou a dimensão interpretativa que reconhece na curadoria, desde que consciente de sua limitação diante de qualquer desejo de totalidade.

Todos eles atuam, sem dúvida, no sentido de legitimar nomes e reputações. Particularmente, gosto de imaginar que a curadoria é uma das possibilidades de crítica, pensando na atividade crítica sob um viés mais amplo, digamos hermenêutico, compreendendo diferentes possibilidades de interpretação do homem diante de uma obra de arte. Por outro lado, seria preciso admitir que, mesmo na tarefa de um historiador da arte ou de um professor (até mesmo quem sabe no exercício cotidiano de um jornalista especializado), entra em jogo uma espécie de pendor curatorial – na medida em que nem tudo pode ser abarcado. Ou seja, em qualquer narrativa, seja historiográfica, seja jornalística, seja em uma aula, escolhas são feitas. Conta-se a história possível, com as limitações próprias do humano. História total, única, que dê conta de tudo, definitivamente não existe.³¹⁹

Mônica Zielinsky entende que o curador envolve aspectos críticos no trabalho, reconhecendo questões de história não de forma linear, mas dinâmica, crítica e cultural. Isso envolve a necessidade de situar as produções artísticas em um contexto mais amplo. Por fim, a entrevistada novamente defendeu o viés crítico da curadoria.

Não é só uma história da arte, e esta é uma discussão da contemporaneidade. Para se ver a obra de um artista, não é possível vê-la separadamente de uma construção histórica e crítica, com conexões com tempos diversos, significados, inserções em contextos específicos, e esses, por sua vez, articulados a outras instâncias. Eu vejo uma ligação absolutamente estreita do bom curador com o entendimento da história hoje, a partir da discussão da história da arte não linear de objetos artísticos, em uma outra concepção. E a questão crítica se vê nisso. Se o trabalho é bom, está ligado à origem etimológica do termo, quer dizer, o que coloca algo em questão. Acredito que a boa curadoria faz isso. Se for um trabalho crítico, ele vai trazer problemas, levantar questões, interrelacionar contextos diversos, o global, o local... Todas essas questões. Curadoria não é espetáculo, ela exige ser crítica. Mas, ao mesmo tempo, não pode afastar-se do público. Se a curadoria é de qualidade, ela vai saber trabalhar isso com o público. E aí temos a questão do educativo, que necessita estar junto da curadoria, não pode ser separada. Um problema sério em relação às curadorias é a dificuldade que temos nas exposições de poder mostrar o

³¹⁹ Da entrevista concedida em 1 de novembro de 2012.

conjunto da obra de um artista. Então, Bienais e feiras blockbusters, a meu ver, são nocivas como formato expositivo para compreensão do público. Trabalha-se com nomes, pequenas amostras. Acho que esse é um grande problema que um curador deve ter em mente.³²⁰

José Francisco Alves orientou sua fala pelo caminho da negação da crítica, apontando sua inexistência hoje, pelo menos nos moldes como se desenvolveu e foi praticada. Entretanto, reconhece que a atividade crítica e intelectual se encontra no ambiente acadêmico, considerado por ele um mundo paralelo em relação à arte.

A crítica de arte praticamente não existe mais, uma vez que os meios pelos quais ela se manifesta não mais existem, no Brasil, há bastante tempo. O que temos é um campo teórico mais diversificado e passível de mutações abruptas. O campo do pesquisador acadêmico se intensificou com a profusão dos cursos de pós-graduação, para onde migraram os antigos “críticos” de arte. A tarefa teórica no sistema artístico brasileiro, assim, tem sua produção nas academias, por esses pesquisadores, grosso modo historiadores de arte, e pelos profissionais teóricos que exercem a função de curadores “independentes”. A diferença é que os pesquisadores acadêmicos pesquisam mais voltados para o sistema universitário, que não influencia mais como antes o sistema de arte do mundo real (museus, exposições, publicações, mercado de arte). Nesse sentido, há até mesmo a figura recente dos artistas-pesquisadores que produzem para o sistema universitário, cuja produção artística configura-se, antes de tudo, como “pesquisa científica”, acadêmica, para um mundo paralelo em relação ao mundo da arte. Cada vez mais se exige do curador uma formação teórica em história da arte, mas essa não é uma premissa que é sempre seguida, para o bem ou para o mal...³²¹

Vera Beatriz Siqueira reconheceu se tratar de uma grande questão o que envolve os trânsitos entre curadoria, crítica e história da arte, mas afirmou ser a curadoria um desdobramento das outras duas atividades. A entrevistada fez um alerta: “Mas sei de experiências em que a curadoria é apenas a tarefa de dispor as obras (escolhidas pelos artistas) em um espaço. Ou seja: há de tudo um pouco nesse universo”.

A ideia de curadoria como desdobramento das atividades de crítico, historiador, pesquisador e professor é compartilhada por Tadeu Chiarelli. Também problematizou os textos publicados nos jornais como se fossem crítica de arte.

Eu sou da velha escola: sou historiador da arte porque sou crítico de arte, e sou crítico de arte porque sou historiador da arte. Creio, por outro lado, que o exercício da curadoria é um exercício de crítica de arte. Hoje em dia há que distinguir a crítica de arte que se expande via curadorias, ensaios e teses, daquela matéria jornalística erroneamente chamada de crítica de arte. Ela pode, quando muito, ser

³²⁰ Da entrevista concedida em 14 de setembro de 2012.

³²¹ Da entrevista concedida em 10 de setembro de 2012.

entendida como crítica de serviço. É claro que existem exceções, mas no Brasil a regra infelizmente, nos dias atuais, tem sido releases de exposições (notadamente *previews*) fantasiadas de crítica de arte.³²²

Gloria Ferreira lembrou Walter Benjamin a respeito da tão afamada morte da crítica. Para a entrevistada, a crítica que acabou é a de tradição normatizava, que julgava as obras segundo critérios pré-estabelecidos. O crítico hoje faria parte do que ela chama de “corpo ampliado da obra”, buscando interpretar e problematizar em vez de avaliar. Ainda assim, acredita que o curador executa de fato um tipo de julgamento.

(...) Walter Benjamin, em 1928, dizia que quem fala que a crítica morreu está atrasado, porque faz muito tempo que ela morreu (*risos*). O curador é um crítico e pode ser também um historiador. É mais uma função. O crítico está passando por transformações importantes, a partir da produção de pesquisa universitária. Mas a crítica como julgamento de valor se perdeu, não que não exista esse julgamento, mas não passa mais pelas colunas de jornal, por exemplo. Minha ideia, que tenho postulado e escrito, é que o crítico, no sentido mais tradicional de relação com artista e obra, hoje de certa maneira faz parte desse corpo ampliado que é a obra, que implica que tipo de significações esse crítico vai acrescentar. Não é à toa que a crítica acompanha o catálogo. Esse crítico que está escrevendo para o catálogo foi convidado. Ele não está julgando, mas acrescentando o que pode ter entendido com a obra ou o artista. Não vejo nenhuma inferioridade desse tipo de crítico com relação ao crítico de julgamento, são funções e situações diferentes. Mas o curador acaba sendo julgador, pois acaba selecionando, escolhendo as obras por um tipo de avaliação. Tudo isso é muito complexo e uma coisa está relacionada à outra.³²³

Gloria Ferreira também comentou aspectos que envolvem desafios a respeito do pensamento e da escrita de uma história da arte brasileira que não siga modelos impostos e pretensamente universalizantes, o que retoma nossas considerações a respeito da discussão colocada por Hans Belting.

Quanto ao historiador de arte, no Brasil temos muito poucos, ainda que atualmente estejam surgindo mais cursos de história da arte. Mas a história da arte brasileira sofre de um drama que é como situar uma história da arte brasileira sem que seja um capítulo à parte, como situá-la dentro do contexto geral da história, que é um conceito ocidental e evidentemente eurocentrista. Acho que nós historiadores ainda estamos pecando com relação a isso.³²⁴

As relações entre curadoria, crítica e história da arte foram debatidas por Jailton Moreira e Fernando Cocchiarale no sentido de desconstrução. Para ambos os curadores, as

³²² Da entrevista concedida em 23 de outubro de 2012.

³²³ Da entrevista concedida em 11 de setembro de 2012.

³²⁴ Id., ib.

três atividades não podem ser vistas separadamente, mas sim em zonas de trânsito, intercâmbios, trocas e tensões.

Para Fernando Cocchiarale, a situação contemporânea exige o fim de separações.

Eu acho que essas divisões correspondem a um momento teórico fundador, lá do iluminismo, em que se estava buscando saberes especializados. Em um mundo como o nosso, em rede, de espalhamento horizontalizado, as coisas se contaminaram. Eu não saberia dizer se sou crítico, esteta, historiador. Sou formado em Filosofia. Não fico me incomodando com essa divisão. Acho que ela é moderna, mas não contemporânea.³²⁵

Jailton Moreira entende que, se os artistas já não lidam mais com divisões dessa natureza, o mesmo cabe aos críticos, curadores e historiadores.

Eu acho que essas coisas estão confusas, e querer separá-las em moldes nos quais talvez um dia existiram é uma insanidade. À medida em que essa diluição das categorias aconteceu nas artes para os artistas, eu não entendo por que esse re-categorizar na parte teórica. Isso também se fundiu e é bom que tenha se fundido. Há diferenças, há. Mas há um meio onde essas coisas são bem confusas, e é muito bom que sejam confusas. Isso é uma conquista de liberdade. E é essa área de confusão a que mais me interessa, onde isso tudo fica borrado. Acho que existem diferenças, mas não perco uma pestana em tentar fazer discussões para lá ou para cá. Não sei o que se estaria discutindo ainda ao querer criar diferenças ou cercas. Eu vivo na bagunça, nessa brincadeira onde essas coisas se contaminam e pedem emprestado algo uma da outra. É óbvio que a relação de fusão entre crítica e curadoria ficou muito mais próxima, na medida em que a crítica se esvazia ou perde espaço, e a curadoria passa a fazer um pouco desse papel, a partir de uma espécie de crítica ilustrada. Mas como história, acho mais pobre isso.³²⁶

Compreender a complexidade da situação contemporânea se faz necessário para situar o quadro igualmente complexo que se verifica no atual estatuto do campo artístico. A natureza da atividade curatorial e expositiva demanda a mesma prática intelectual que impulsiona os fundamentos da teoria e da crítica de arte, referente ao embate diante da obra. Em lugar da ênfase nos valores absolutos e nas certezas, abre-se espaço para o tempo dos questionamentos, das possibilidades, dos relativismos e das reinterpretações. Assim, parece se tornar legítima a revisão de pressupostos, com a possibilidade de se voltar à arte moderna para compreender aspectos antes não reconhecíveis e de que forma ela interroga a arte na contemporaneidade.

³²⁵ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

³²⁶ Da entrevista concedida em 23 de novembro de 2012.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao momento das considerações finais não significa que a pesquisa tenha se concluído, mas, sim, que é hora de dá-la por encerrada momentaneamente para apresentar os resultados alcançados e pontuar questões suscitadas em relação aos objetivos pretendidos e às hipóteses colocadas inicialmente. O exercício é compartilhar a experiência obtida ao longo de dois anos de aulas, trabalhos, estudos e pesquisas, entre Santa Maria e Porto Alegre, e também em conexão com pontos mais distantes da geografia artística por meio da rede mundial via Internet. As páginas anteriores refletiram o esforço de um jornalista que, da aproximação com o cenário das artes visuais, buscou aprofundar reflexões envolvendo um interesse amplo – a mediação da arte – e um interesse específico – as curadorias de exposições. O ingresso no PPGART/UFSM tornou possível o desejo de realizar pesquisa em nível acadêmico de mestrado, concentrada nas relações entre arte e cultura na contemporaneidade. A julgar pela extensão da bibliografia e da documentação reunida ao longo da pesquisa, é possível reconhecer que se chega a esta etapa final do mestrado percebendo que, mesmo em tão pouco tempo, um grande percurso foi percorrido, o que, por sua vez, aponta para uma trajetória ainda a ser trilhada.

Para oferecer uma contribuição ao pensamento artístico local, a dissertação se voltou ao cenário do Rio Grande do Sul, inserindo-se nos novos estudos a respeito das instituições artísticas, envolvendo as lógicas de funcionamento, as estratégias em vigor no campo artístico local e suas articulações com o nacional e o global. A escolha da Fundação Iberê Camargo (FIC) como estudo de caso se mostrou acertada para os estudos envolvendo mediação artística, pois sua operação se baseia em maior medida na atividade expositiva, nosso foco de análise para tratar do tema *geopolítica das instituições artísticas*. No projeto curatorial da FIC, visualizam-se estratégias de posicionamento institucional, as quais este estudo procurou examinar como responsáveis, em parte, pelo que chamamos de *constituição de um território geopolítico de atuação no campo da arte contemporâneo e global*. Essa geografia se estabelece pelas relações estabelecidas pelos agentes, nos termos de Bourdieu, por meio de processos de decisão das exposições que envolvem as escolhas dos artistas a trabalhar, as obras a apresentar, os curadores a convidar e as instituições a tomar empréstimo obras do acervo. No cenário globalizado da arte, essa rede de conexões

revela níveis de posicionamento, todos investidos de capital simbólico referente ao lugar onde os agentes se situam e se configuram ao estabelecer sua relação com os outros agentes do campo da arte. A movimentação dessas peças no tabuleiro da geografia institucional da arte é definida (e se define) por certas *hierarquias de poder*. Tal noção de geopolítica não se refere a territórios geográficos físicos, circunscritos ou estabelecidos pelo estado-nação. O termo convoca dois aspectos relevantes, relacionados entre si, o de lugar (em um sentido mais geográfico) e o de certas práticas de poder, daí a junção entre “geo” e “política”. No caso, o fato é que determinada instituição museológica esteja localizada em dado local/cidade e integrando-se (ou sendo integrada) ao mundo da arte a partir desta “determinação geográfica”. Entretanto, embora a globalização cultural tenha redefinido noções de fronteiras entre centro e periferia, local e regional, nacional e internacional, por outro lado não acabou com as hierarquias, como se verifica na geopolítica de exposições no campo artístico contemporâneo. Se o discurso democratizante existe, a realidade é diferente.

Nesse contexto da globalização cultural, a origem da FIC está assentada na existência do acervo que Iberê Camargo reuniu em vida com parte de sua obra, destacando-se a presença mais ampla de desenhos e gravuras. Ainda que tenha uma coleção, a instituição não pratica o modelo de exposições permanentes, apostando em mostras temporárias, que imprimem à programação maior agilidade e frequência na mídia. Cada nova exposição é tratada como um evento, digno de nota nas colunas sociais, de espaço amplo nos suplementos culturais da imprensa e de assunto entre os pares do meio artístico.

O caráter provisório das mostras é reforçado pela rotatividade de curadores. A FIC não possui em seus quadros a figura fixa de um curador de acervo, de curadores de segmentos do acervo ou de curadores de exposições externas. Para cada mostra, há um ou mais curadores independentes ou ligados a outras instituições. Nas exposições de Iberê que se baseiam no acervo, a instituição convida especialistas habilitados a discorrer sobre sua obra, sendo críticos, historiadores e pesquisadores situados no Rio Grande do Sul, em outros estados, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, ou fora do Brasil. Seus currículos também revelam, de acordo com as relações institucionais, uma trama de relações em âmbito local/regional e nacional/internacional. Em diferentes graus, os curadores têm ligações

institucionais, estando presentes e atuantes no campo acadêmico e/ou no cenário de grandes museus e bienais.

Do mesmo modo que nas exposições de Iberê, tal movimento se verifica nas exposições da FIC voltadas a outros artistas, que, além de contarem também com o curador convidado, apresentam obras que pertencem a outras instituições e colecionadores. Portanto, são mostras que ampliam as conexões nas geografias de poder no campo artístico. Assim, artistas, obras, curadores e instituições envolvidas nas exposições emprestam e solicitam reconhecimento e distinção simbólica de acordo com o modo como manejam o *habitus* (Bourdieu) em relação à posição que ocupam na hierarquia do campo artístico.

Nesse território de negociação institucional, é o prestígio e o reconhecimento dos agentes que funcionam como moeda. No plano curatorial, a FIC conta com um conselho, formado por gestores e empresários de destaque no Rio Grande do Sul, e um comitê, integrado atualmente pelos curadores Icleia Borsa Cattani (crítica e professora do Instituto de Artes da UFRGS), Jacques Leenhardt (francês e professor) e José Roca (colombiano e curador de grandes mostras e bienais), além do Superintendente Cultural da FIC, Fábio Coutinho. São o conselho e o comitê os responsáveis pelo programa de exposições, pelos convites aos curadores e pelas relações institucionais. Pelo que foi possível apurar a partir da pesquisa de campo, é a FIC que tem a iniciativa dos projetos de exposição, no mínimo, pela escolha do perfil dos curadores. Isto é, via de regra, a FIC não opera recebendo projetos totalmente externos, “pacotes fechados”, formulados em sua totalidade por outros produtores culturais, sejam instituições, curadores ou artistas. Também não trabalha com editais de qualquer tipo, que permitissem, por exemplo, a um artista ou curador local ou de fora apresentar um projeto de curadoria. Em tese, a FIC tem gerência sobre seus projetos, associando-se a instituições e curadores. Essa breve descrição do funcionamento das exposições curatoriais sintetiza a trama de relações que determina o que é apresentado e validado na esfera pública da arte constituída pela FIC.

No cenário institucional do Estado, não há outro museu ou espaço expositivo que estabeleça uma trama com tantos pontos de conexões no mapa globalizado da arte. O exame do campo artístico local, tendo a operação expositiva da FIC como estudo de caso, permitiu constatar diferentes graus de importância dos papéis dos agentes (instituições e curadores), indicando que a reflexão sobre a situação artística contemporânea envolve a

rede institucional e os modos de mediação da arte no contexto da globalização cultural. Nesse sentido, a teoria de campo, conforme Bourdieu, mostrou-se eficaz para esse tipo de análise, na medida em que considera o conjunto de agentes, as instituições artísticas, as instâncias políticas, o mercado e a mídia não em função de geografias e fronteiras físicas, mas em função de posicionamentos e hierarquias simbólicas de poder. Também na estruturação teórica do trabalho, novamente usando conceitos para procurar noções pertinentes às especificidades do contexto local em relação ao global, foi produtivo recorrer à sociologia da arte, conforme Nathalie Heinich, que, em lugar da ideia de obra ou artista individual e dos enfoques idealistas, formais e estilísticos, trata a arte em sua inserção no contexto social, observando sua dinâmica de mediação. Tal consideração foi levada em conta no sistema de apresentação da arte por meio das exposições curatoriais no museu da Fundação. Uma vez situado no conjunto de processos socioculturais que constituem valores e emprestam sentido, o fenômeno artístico é também definido pelas noções de globalização e consumo, segundo Néstor García Canclini. Os museus, as exposições, os curadores, os críticos, a mídia e as redes virtuais organizam de forma bastante atuante o contato entre a arte e o público em uma espécie de indústria cultural.

Em relação à forma de apresentação do estudo, o texto foi constituído de maneira a articular os referenciais teóricos com os dados, as entrevistas, as observações e as análises. Na redação dos três capítulos, o objetivo foi equilibrar e dosar teoria e pesquisa de campo, sem criar divisões estanques, mobilizando conceitos e falas de acordo com o que acreditava estar solicitando determinado momento da dissertação. Com isso, assumo não ter realizado as escolhas corretas, mas as possíveis, que, por sua vez, poderiam ter sido outras, pois acredito não haver regras totalizantes ou normativas que dêem conta da sistematização dos conhecimentos em um modelo único. O que se buscou foi um modo de apresentação de resultados que fosse adequado à natureza investigativa do que se propôs: a problemática sobre o modo como as exposições curatoriais da FIC atuam na constituição de uma geopolítica institucional no campo artístico contemporâneo.

O primeiro capítulo apresentou um fundo teórico e contextual, necessário para a aproximação do tema e fruto da bagagem trazida da área das ciências sociais e humanas. Tomar a pós-modernidade como um conjunto de teorias válidas para a situação contemporânea foi importante para entender como a globalização cultural se configura em

relação ao capitalismo tardio e às consequentes reordenações nas relações de poder entre cultura e economia e entre as esferas pública e privada. Com Fredric Jameson e Zygmunt Bauman, sustentou-se a ideia de que a pós-modernidade deve ser vista como um ponto de vista privilegiado de uma modernidade não totalmente racional e autonomizada. David Harvey acrescentou a noção de pós-modernidade como modernidade fragmentada. A globalização foi considerada a partir das teorias de sociedade em rede segundo Manuel Castells. Já Jürgen Habermas ofereceu um contraponto com sua defesa sobre o projeto de modernidade advindo do iluminismo que ainda não foi cumprindo. Quando o texto desse primeiro segmento já havia sido finalizado, vislumbrou-se a contribuição do pensamento do filósofo americano Michael J. Sandel, que faz uma diferenciação entre economia de mercado (a organização da atividade produtiva) e a sociedade de mercado (“modo de vida em que os valores de mercado permeiam cada aspecto da atividade humana”).³²⁷ Tal desdobramento teórico fica aqui como indicação para a continuidade do estudo.

De todo modo, o debate em torno da pós-modernidade e da globalização cultural trouxe certas conclusões sobre as peculiaridades do estatuto da arte na situação contemporânea. Pelo menos desde a Renascença, os campos cultural e econômico sempre se relacionaram. Se a modernidade artística estabeleceu um mercado relativamente autônomo, na contemporaneidade verifica-se que a lógica mercantil determina de um modo bastante específico os processos de decisão da esfera cultural, incluindo museus e instituições como a FIC. A exemplo do que faziam os nobres, o mundo empresarial usa as artes como instrumento para obter poder e prestígio, com a diferença de que as estratégias se dão em um processo de mediação global e midiático com vistas a atingir diversos segmentos de um grande público. Mobilizadas para as atuais relações entre os campos da cultura e da economia, as teorias da pós-modernidade forneceram um quadro teórico contextual para situar a institucionalização da FIC e a construção do museu, no período compreendido entre 1995 e 2008, bem como sua atual operação.

A criação e a manutenção do museu, o espaço em que a FIC apresenta arte, só é possível pela união de forças políticas e econômicas, nas relações estabelecidas entre o poder público e o segmento empresarial. À iniciativa, também se somaram críticos, teóricos

³²⁷ SENDEL, Michael J. *O que o dinheiro não compra: os limites morais do mercado*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012, p. 16.

e pesquisadores. Com a formação dessas primeiras redes de relações institucionais, foram iniciadas estratégias de visibilidade por meio exposições, eventos, seminários, programas, lançamentos de livros, entre outros. Quando o arquiteto Álvaro Siza foi escolhido para o projeto do prédio, sua “grife” foi usada como capital cultural na divulgação do projeto, um investimento simbólico que dá conta de um “gosto” corporativo e da apropriação material dos objetos simbólicos. Com toda essa preparação, o museu foi antecipado por uma expectativa de incentivar o fluxo turístico, seguindo a tendência de projetos de prédios museais que nascem com o potencial de transformar a vida das cidades. A visibilidade gerada pelo desenho arquitetônico que insere o prédio na urbe de Porto Alegre gera uma centralidade urbana em nível internacional que atrai visitantes movidos pelo lazer cultural.

A institucionalização e a criação do museu da FIC demonstram que o processo de globalização é complexo e atinge a arte na com novos modos de produção, distribuição e circulação. A economia se demonstra reguladora em grande medida da dinâmica artística, moldando um campo artístico bem diferente do mercado da arte moderna ou da arte antiga. Como o projeto neoliberal imprime ainda uma série de transformações nas práticas culturais, o panorama institucional, as instâncias legitimadoras e o acesso aos bens artísticos chegam ao século XXI regidos como nunca pelas forças do mercado. A FIC demonstra como a capitalização da esfera artística é empreendida por empresas e corporações, revelando que, na contemporaneidade, a diferença é que a autonomia conquistada pela modernidade se dilui, ao menos em parte, na situação contemporânea.

Uma breve panorâmica nas mudanças dos modelos e políticas de incentivo à cultura no Brasil ajuda a compor esse quadro de alterações, que encontra no culturalismo de mercado a reprodução do mundo capitalista. Com a chamada privatização da cultura, assiste-se à retração do modelo de financiamento estatal das artes em uma escala internacional e globalizada (Chin-tao Wu), tornando a economia um instrumento de análise fundamental para a situação da arte na contemporaneidade. O culturalismo de mercado significa entender a cultura no centro das relações de dinheiro e poder, em um momento em que o Estado se retira de seu papel de fomento cultural, cedendo seu espaço para os investimentos privados. Ao influir de uma nova forma no campo da cultura, o campo econômico faz a própria cultura se tornar um capital simbólico em trânsito, verificado, por exemplo, no patrocínio e financiamento da arte e da cultura pelas corporações.

Entretanto, na dinâmica atual, em que a cultura ocupa um papel de centralidade na economia capitalista global, é preciso considerar que a modificação da presença do Estado na oferta de bens culturais ao longo das décadas também apresenta peculiaridades que distinguem os cenários dos países de primeiro mundo dos considerados periféricos, como é o caso do Brasil. Esse aspecto deve ser levado em conta no estudo de instituições como a FIC, considerando as particularidades dos modelos de políticas públicas culturais criadas no país e o modo como as leis de incentivo são usadas.

Nessa primeira etapa, foram realizados os objetivos pretendidos em situar a contemporaneidade artística diante da globalização cultural, da pós-modernidade e do capitalismo tardio, compreendendo o processo de institucionalização da FIC no contexto da capitalização da arte e do culturalismo de mercado. Essa contextualização institucional foi bastante útil como passo inicial para o exame da constituição de uma geopolítica no projeto curatorial.

No segundo capítulo, buscou-se relacionar o momento e o contexto em que a FIC realiza sua operação a partir de uma possível compreensão do estatuto do museu contemporâneo. Em uma perspectiva histórica, mostrou-se que a passagem do museu entre a modernidade e a contemporaneidade fornece um quadro de transformações que resulta na revisão do papel dessas instituições. O museu modernista, assentado em valores como conquista da autonomia, clareza e ordem, é tributário ao modelo de cubo branco (O'Doherty). Entretanto, as próprias vanguardas e as mudanças das práticas artísticas ao longo do século XX imputaram um quadro de crítica e questionamento institucional a esse modelo de museu. Disso, é possível constatar que as mudanças de concepção museológica basicamente acompanham as transformações artísticas. Só que o movimento de mudanças propiciado pela arte contemporânea também encontra um museu em reconfiguração. Passada a fase mais “revolucionária” dos movimentos artísticos que promoveram a crítica institucional – em especial, os movimentos dos anos 1960 e 1970, com seus discursos de crítica aos museus e às instituições em geral – na atualidade, ou talvez mais acentuadamente de meados dos anos 1980, 1990 para cá, observa-se um processo de institucionalização da arte contemporânea.

Assim, foi possível, ainda no segundo capítulo, especular especificidades do museu contemporâneo, encarando-o como um ponto de discussão a respeito do sistema de

apresentação da arte na cultura pós-moderna. Se o antigo museu é marcado pelas práticas de colecionismo, a chamada segunda era dos museus, na qual a FIC se insere, destaca-se pelas funções sociais e vocação à recepção estética. As mudanças dessas instituições levam à aproximação com público, por meio de estratégias de mediação com as exposições curatoriais. Portanto, deve-se considerar que tal mudança também é acompanhada pela expansão do mercado de bens simbólicos, originando uma indústria cultural de exposições. O problema é que a tentativa de conciliação entre cultura e economia esbarra na difícil tarefa de constituir um modelo de museu adequado para a situação contemporânea, pois a responsabilidade delegada à iniciativa privada encaminha o estabelecimento de uma indústria de museus voltada prioritariamente ao serviço de entretenimento e turismo em detrimento aos modos de produção e distribuição da arte contemporânea.

Ao ser uma espécie de obra de arte inserida no plano urbano de Porto Alegre, a FIC também é exemplar de outro aspecto que colabora na revisão do papel dos museus contemporâneos. Trata-se da arquitetura, cujo reflexo pós-moderno se associa à ideia de monumentalismo, operando nas dicotomias forma-função, espaço-evento, público-privado e fruição-espetáculo. A estetização e o monumentalismo tornam possível a vocação dos museus para públicos estimuladas pelo consumo e pela experiência espetacular. Essa atração é também motivada pela nova relação que o museu estabelece com o passado. Configurado por uma natureza híbrida, como aponta Andreas Huyssen, o museu contemporâneo atua entre a alta cultura e a indústria cultural, diante de um consumismo contemporâneo que altera o status da memória e da percepção temporal. Sua constatação é precisa para compreender a indústria de exposições na qual a FIC se insere: a mídia e o consumo criam um *desejo permanente de experiências e acontecimentos*, com a consequência do aumento do nível de expectativa visual da sociedade pós-moderna

No segmento final do segundo capítulo, a análise das exposições curatoriais permitiu que o estudo se aproximasse da constituição de uma geopolítica institucional regulada pela distribuição dos agentes no campo artístico. Ao constituir uma espécie de ensaio da história institucional das exposições da FIC, esse procedimento analítico possibilitou identificar as relações e as geografias simbólicas estabelecidas com curadores e instituições. Baseada no quadro de informações composto pelos Apêndices A e B, a análise descritiva se voltou às 27 exposições realizadas na FIC entre 2008 e 2012. Foram

considerados, especialmente, os perfis dos curadores e a origem das obras apresentadas. A essas informações, foram articulados os discursos institucionais apresentados nos catálogos das mostras, com trechos que foram destacados de forma a evidenciar investimentos, escolhas e estratégias. Em alguns momentos, as falas dos entrevistados também foram mobilizadas para ilustrar ou acrescentar determinadas observações e análises. O mapeamento do território de presença e atuação estabelecido pelo projeto curatorial da FIC permitiu elaborar um quadro elucidativo com as relações entre acervos, coleções, instituições e curadores para as discussões que seguiram.

O terceiro e último capítulo foi acompanhado pelo entendimento de que o tema *geopolíticas das exposições* ainda é recente até mesmo na historiografia da arte internacional, apresentando relevância no debate contemporâneo. Por isso, foi necessário estruturar uma construção teórica que permitisse abordar a situação específica em que se insere um circuito de arte periférico em relação ao cenário internacional, como é o caso de Porto Alegre e até mesmo de outros centros nacionais, como São Paulo e Rio de Janeiro. A questão da globalização apresenta novos problemas que devem ser tratados em intervenções específicas que dêem conta das especificidades periféricas, como são os casos das teorias do pós-colonialismo e do multiculturalismo. Para adequar a teoria de campo (Bourdieu) a nossas necessidades, com o objetivo de contextualizar o cenário e os agentes do campo artístico no qual a Fundação Iberê Camargo estabelece relações, foi necessário situar a esfera pública da arte no Rio Grande do Sul, apresentando os principais espaços expositivos de Porto Alegre, que impacta em todo o Estado, e em Santa Maria, onde se situa a universidade de onde partiu esta pesquisa. Também foram aprofundadas noções de *habitus* e *capital simbólico*, bastante úteis para o estudo de caso.

A seguir, ao tratar das estratégias, escolhas, dinâmicas e tensões no projeto curatorial da FIC, a exposição foi problematizada como um dispositivo complexo, que envolve diversas relações entre agentes e que, como produto da indústria cultural, satisfaz hábitos de consumo. Mesmo que os curadores aleguem ter certa liberdade para executar seus projetos, a exposição responde a uma estratégia institucional, na medida em que se dirige a diferentes segmentos do público, amparada por receitas de *marketing*. Assim, a exposição, como mídia comunicativa complexa, é resultado de um discurso autorizado que revela elementos da identidade e das estratégias da instituição que a apresenta, cumprindo

uma finalidade. A análise da amplitude dessas conexões e investimentos deve considerar os agentes atuantes, as relações entre si e quais instituições e sujeitos estão representados.

Para entender como se dão os processos de convite e escolha dos curadores, as entrevistas com os curadores e outros agentes foram trabalhadas com maior ênfase. Os critérios para a escolha dos entrevistados, conforme apresentados na introdução, mostraram-se adequados. O modelo de entrevista estruturada traz a desvantagem de não permitir diálogos ou questionamentos às falas, ainda assim trouxe resultados, considerando o fato de que nem só o que é dito significa, mas também os silêncios e as evasivas que as respostas deixam em relação às perguntas. Os depoimentos dos entrevistados, que foram articulados em diferentes momentos do texto, conforme intervenções específicas, estão relacionados com a imagem que os entrevistados desejam projetar, de modo mais ou menos consciente, especialmente considerando as observações de Bourdieu a respeito da produção da crença.³²⁸ Do mesmo modo que as palavras não são inofensivas, as reticências e o que não foi dito também devem ser considerados na construção dessas representações. Um exemplo foi a dificuldade de obter esclarecimentos aprofundados sobre questões envolvendo o reconhecimento que os curadores adquirem ao curar mostras na FIC, bem como à visibilidade que a instituição e o artista Iberê Camargo obtêm no campo artístico.

Sobre os processos de decisão e escolha envolvendo o plano curatorial, evidenciou-se a estratégia da FIC em procurar ser idealizadora, proponente e executora de seus projetos. Isso se demonstra no fato de as exposições apresentadas não serem resultado do que coloquialmente chama-se “política de balcão”. Ainda que condicionada pelas relações do campo artístico, a FIC concebe e realiza seus próprios projetos. Se as mostras são de Iberê, a instituição busca curadores do Estado, do país e estrangeiros que julga competentes e adequados. Se as exposições são de outros artistas, sela parcerias com curadores e/ou as instituições que detêm as obras. Ao privilegiar o global em lugar do local, a FIC atua em um meio internacionalizado – ou “para Porto Alegre” e não “em Porto Alegre”, nas palavras do superintendente cultural, Fábio Coutinho. Além de Iberê, o projeto dá origem a exposições voltadas a novos artistas, a gaúchos consagrados ou nomes de fora representativos na história da arte moderna e contemporânea. Sempre, claro, amparadas por curadores e

³²⁸ BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

instituições. Na corda-bamba entre o global e o local, a FIC enfrenta a difícil tarefa de atender na mesma medida ambos os segmentos.

No movimento entre instituições, artistas, acervos e curadores, todos emprestam e ganham visibilidade conforme a situação e em diferentes medidas. Se a FIC é um mercado de trabalho para curadores locais e de fora, que ganham repercussão ao assinar uma exposição, os mesmos, dependendo de seu *status* no campo artístico, podem, em outra via, conceder reconhecimento a determinada exposição e também à instituição. Afinal, são todos especialistas com reputação, sendo que trazem uma espécie de insígnia ao agregarem valor pelas suas posições de origem, especialmente quando são de outros centros hegemônicos de poder no país e no exterior, como é o caso dos curadores mais recentes, alguns com passagens pelas Bienais de São Paulo e do Mercosul e atuantes em quadros de instituições estrangeiras. Ainda que possa haver uma troca de mão dupla na relação entre instituição promotora da exposição e curador convidado – da ordem de reconhecimento, distinção e ampliação da rede de relações –, o mesmo não demonstra iniciativa ou poder suficiente para levar as mostras que conceberam na FIC para outros espaços expositivos ou museus. Pode ser falta de interesse dos curadores, mas também dificuldade de exportar o “produto”. E esta é outra questão que fica para estudos a serem realizados.

Alguns resultados a pesquisa devem ser destacados. O estudo apontou que, das 11 mostras de Iberê apresentadas pela FIC entre 2008 e 2012, apenas 3 delas itineraram, sendo 2 de coleções diversas (“Moderno no limite”, em 2008, e “Cálculo da expressão - Camargo, Goeldi, Segall”, em 2010) e apenas 1 de acervo (“Uma experiência da pintura”, em 2009). Entre os curadores dessas 11 exposições, há uma estatística geográfica: houve 11 brasileiros (6 do RS, 3 do RJ e 2 de SP) e 3 estrangeiros, sendo dois com atuação no país (Argentina, França/Brasil e Espanha/Brasil). Ainda sobre as 11 mostras de Iberê, 7 delas apresentaram exclusivamente obras do acervo e 4 delas tanto do acervo da FIC como de outras instituições. A tendência a certo esgotamento do acervo, no que diz respeito ao manejo por diferentes curadores sempre visando abordagens novas e inéditas, deverá ser tratada com a gradual redução desse tipo de mostra em favor de maior abertura para exposições de Iberê com obras pertencentes a outras coleções, algo já sinalizado por “O outro na pintura de Iberê Camargo”, exibida entre junho de 2012 e março de 2013.

Nas 16 mostras do outro segmento curatorial, voltado a artistas que não Iberê, a FIC valoriza o fato de trazer para o Brasil acervos estrangeiros que demandam negociação, resultando em grandes mostras que começam a turnê em Porto Alegre e depois vão para outros lugares. São os casos de 3 mostras internacionais, dos artistas Waltercio Caldas, Torres García e de De Chirico. Houve também 2 nacionais que circularam: “Jorge Guinle – belo caos” (individual) e “Desenhar no espaço” (coletiva com obras de artistas abstratos do Brasil e da Venezuela pertencentes à Coleção Patricia Phelps de Cisneros). Essas turnês iniciadas após apresentação na FIC quase sempre se dão por força das relações institucionais que se estabeleceram anteriormente e foram necessárias para a realização do projeto. Já com as exposições inéditas e exclusivas para o museu, que constituem um total de 8 no segmento de outros artistas, o ganho de capital também se dá, mas em grau diferente. São os casos de mostras de artistas relevantes, em diferentes posições, como Guignard, Regina Silveira, Ione Saldanha e Giorgio Morandi, que atraíram atenções (e capital simbólico) para a FIC e Porto Alegre.

Como se percebe, em seu projeto curatorial, a FIC demonstra a intenção de preferencialmente atuar nesse modelo propositivo de mostras. Ainda que receba exposições prontas e apresentadas anteriormente em outros locais, elas são em menor número e costumam receber uma atualização por parte da instituição, com acréscimo de obras e confecção de catálogo. Completando o universo das 16 exposições externas, foram 3 as que seguiram esse roteiro. Apresentada em 2010 na FIC, “O alfabeto enfurecido (Leon Ferrari e Mira Schendel)” chegava na condição de ter sido criada para o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York e ter tido passagem pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, na Espanha, com curadoria do venezuelano Luis Pérez-Oramas, conhecido pelas bienais. A FIC teve exclusividade nessa mostra. Com a exposição de Leonilson, que havia sido apresentada anteriormente no Itaú Cultural, em São Paulo, a FIC recebia uma grande e significativa retrospectiva, com o diferencial de incluir mais obras e criar um catálogo conforme seu padrão. O mesmo se deu com a mostra de Tomie Ohtake, apresentada antes no instituto que leva o nome da artista.

Os dados do estudo também mostraram que a FIC realizou 10 mostras em parceria com instituições que emprestaram acervo e que, antes ou depois, não apresentaram em suas sedes ou espaços expositivos mostras com obras do acervo da FIC ou organizadas pela

mesma. São elas o Museum of Modern Art (MoMA), Nova York (EUA); o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri (Espanha); a Coleção Patricia Phelps de Cisneros, Nova York (EUA) e Caracas (Venezuela); o Museo Torres García, Montevidéo (Uruguai); a Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma (Itália); o Centro Cultural São Paulo; o Projeto Leonilson, São Paulo; o Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; o Blanton Museum of Art at the University of Texas, (EUA); e o Museo Morandi, Bolonha (Itália). Esta constatação aponta para outra possibilidade de estudo futuro, a respeito da noção de capital cultural adquirido pelas instituições estrangeiras ao (1) emprestar obras, exposições e curadores para museus como a FIC e (2) no caso de receber obras, exposições e curadores de museus como a FIC e (3) em especial o que envolveria a entrada de Iberê Camargo no exterior.

Essas breves análises apresentadas em sínteses são baseadas nas Tabelas 1, 2, 3, 4 e 5 e se consolidaram no momento em que este texto conclusivo era escrito. Os resultados mostram que não são tão visíveis as relações institucionais que determinam posicionamentos e hierarquias no campo artístico. Ainda que a FIC, na medida do possível, proponha e tenha gestão de seus próprios projetos expositivos, as possibilidades não são infinitas. Longe disso, são, na realidade, possíveis pela oferta que se disponibiliza conforme as regras do campo artístico. Sendo um museu arquitetonicamente premiado, sofisticado em questões museológicas e gerido por pessoas influentes, dispõe de capital cultural apto a negociar exposições com curadores e instituições estrangeiras. Disso resulta a série de mostras de outros artistas. Quando o assunto é Iberê, entretanto, a FIC não consegue exportar sua obra na mesma medida.

Assim, o estudo deu atenção aos modos de representação envolvendo instituições e curadores, discutindo o discurso democratizante e igualitário da globalização cultural. A análise das exposições curatoriais demonstra que, diante da constituição de uma geopolítica institucional, os trânsitos se dão prioritariamente de fora para dentro. Tal constatação afirma o confronto que foi especulado ao longo da pesquisa em relação à ideia de uma globalização cultural homogênea e igualitária, discutindo a tensão entre permanência e dissolução das fronteiras de centro e periferia que sempre organizaram o campo artístico do Rio Grande do Sul em relação ao de SP/RJ e os de ambos em relação ao internacional. Constatou-se que os limites não desapareceram por completo, estando na realidade disfarçados por um discurso inclusivo e democratizante.

Ao se confrontar a dinâmica curatorial da FIC em relação aos discursos sobre globalização, compreende-se que a reordenação das relações de poder entre centro e periferia permanece em hierarquia, com seu ápice ocupado por quem está em posição central e privilegiada no cenário artístico internacional. Constatou-se que as regras do campo cultural não são tão rígidas como de outros campos, como a economia e a política. A arte, ainda que institucionalizada, mantém aspectos que se situam na dimensão do sensível e do subjetivo. E isso faz com que o capital simbólico seja manejado por poucos. Como efeito, as exposições que a FIC apresenta são resultado de imposições hierárquicas que favorecem o prestígio e o poder econômico de alguns agentes do campo artístico em detrimento de outros. A dificuldade é “furar o bloqueio” e inverter o sentido na movimentação das instituições no campo da arte.

A respeito da preponderância de curadores e de instituições de fora que exercem poder simbólico como agentes do campo artístico, outra questão é se a importação desses profissionais e exposições oferece possibilidade de desenvolvimento do campo artístico local e dos agentes que o compõem. Não se quer aqui defender que o papel social seja a finalidade primeira dos museus, mas que os mesmos encarem tal compromisso em cooperação com uma rede conjunta, formada por outras organizações e também por iniciativas governamentais. Afinal, a contrapartida social da FIC deve se relacionar aos seus meios de sustentação, financiados pelas leis de incentivo e políticas culturais. Se existem programas educativos e estímulos artísticos, inexistem, por exemplo, um investimento no desenvolvimento de novos curadores, especialmente sediados no Rio Grande do Sul, como uma estratégia que poderia ajudar a ativar localmente o interesse e a renovação no que diz respeito à atualidade das pesquisas envolvendo Iberê Camargo. É por meio de uma rede de programas e ações que a instituição cumprirá seu objetivo de tornar o artista presente e relevante na contemporaneidade – para que sua obra seja escutada, como diz Jailton Moreira.

Quando a redação desta pesquisa se encerrava, a revista Observatório Itaú Cultural, já citada na introdução e em alguns trechos do trabalho, divulgou pesquisa sobre a visibilidade de artistas, curadores e instituições brasileiras. O levantamento quantitativo aponta alguns nomes que já passaram pela FIC. Entre 19 mil exposições da qual participaram artistas brasileiros, no Brasil e no exterior, entre 1987 e 2012, Fernando Cocchiarale (1951,

Rio de Janeiro, RJ) foi eleito o curador brasileiro que mais elaborou exposições, com o número de 68. Na lista dos 15 primeiros, ainda aparecem outros curadores que realizaram exposições na FIC: Paulo Herkenhoff (3º lugar, 50 exposições), Luiz Camillo Osório (7º lugar, 31 exposições), Maria Alice Milliet (8º lugar, 29 exposições) e Sônia Salzstein (12º, 23 exposições). Tadeu Chiarelli (2º lugar, 63 exposições) ainda não curou exposição na FIC, mas o fará em 2013, com uma individual do artista Paulo Pasta.

Já entre os 75 artistas com maior número de exposições entre 1987 e 2012, aparecem também alguns nomes que já tiveram mostras individuais na FIC: Waltercio Caldas (1º lugar, 314 exposições), Regina Silveira (2º, 300 exposições), Tomie Ohtake (10º, 234 exposições), Leonilson (27º, 178 exposições) e Guignard (37º, 157 exposições). Nessa lista, Iberê Camargo aparece em 6º lugar. Entre os 10 primeiros, ele é o único já falecido e representante da arte moderna. Com exceção de Regina Silveira, que é gaúcha de nascimento, mas fez sua carreira em SP, lecionando na USP, Iberê é dos poucos gaúchos que compõem a lista. Carlos Vergara, santa-mariense que fez trajetória no RJ, está em 29º; Carlos Scliar (1920 – 2001), outro santa-mariense, aparece em 45º; e Danúbio Gonçalves (1925), bageense, ficou em 56º. A explicação é que Iberê tenha ganhado tal visibilidade na esteira da criação de instituições voltadas à preservação da memória de artistas, como são os casos também de Amilcar de Castro (1920 – 2002, 7º lugar) e Tomie Ohtake (1913).³²⁹ No estudo apresentado pela revista Observatório Itaú Cultural, as trajetórias de Iberê e Tomie Ohtake são comparadas, apontando que ambas possuem muito mais repercussão nacional do que internacional.

Embora o estudo tenha apontado alta visibilidade Iberê, não explica totalmente a questão sobre sua divulgação externa, tanto do RS quanto do Brasil. Com relação à dificuldade de levar mostras de Iberê para outras instituições do país e exterior, a FIC vem mudando essa realidade localmente, com as exposições que, nos últimos dois anos, circularam por Caxias do Sul, Pelotas, Santa Maria e Passo Fundo. A baixa exportação de Iberê pode residir no fato de que sua arte se baseie em grande parte na tradição da pintura modernista ocidental conforme modelo de história da arte atacado por Hans Belting. É como se a abertura da arte dos centros de poder se voltasse com atenção para as manifestações

³²⁹ Em 2004, os herdeiros de Amilcar de Castro criaram o instituto que leva seu nome, na cidade de Nova Lima, próxima a Belo Horizonte, onde o artista mantinha seu ateliê. Já Tomie Ohtake ganhou um instituto que leva seu nome, em 2001, criado por seu filho, o arquiteto Ricardo Ohtake, em São Paulo.

periféricas que se apresentam de forma específica e diferente. E nesse quesito Iberê não tem como preencher a expectativa, ao contrário de nomes brasileiros hoje em evidência no cenário artístico internacional. Eis aí uma questão complexa que esta dissertação sinaliza para futuros estudos, voltados a investigar o que dificulta a entrada de Iberê no circuito das instituições internacionais.

Ao final desta dissertação, são colocadas algumas questões envolvendo curadoria, história, teoria e crítica. Nesse sentido, as entrevistas também geraram um diverso material para discussão. No caso específico das mostras de Iberê, as curadorias apresentam interpretações a respeito das obras e da vida de um artista já falecido. Sem precisar lidar com o peso da presença do autor-personagem, os curadores exercitam sua prática e estabelecem seus discursos em um momento aparentemente de liberdade criativa para elucubrações. Também se interrogou o fato de que, embora os curadores tenham provável liberdade autoral em suas escolhas, ao mesmo tempo eles concebem exposições que se inserem em planos estratégicos e institucionais de divulgação e visibilidade. No caso da FIC, as ações estão inevitavelmente ligadas à divulgação da obra e do artista que lhe dá nome, bem como ao posicionamento da instituição no campo artístico.

Por meio dos discursos provisórios criados pelas curadorias, a exposição também se torna um ponto de debate a respeito da crítica e da revisão da compreensão historiográfica. Se entendermos a exposição como um lugar privilegiado de comunicação entre arte e público, surge também um espaço de possibilidades de exercício da crítica, porém com um novo perfil. O crítico tradicional se ocupava de escrever a respeito de obras e artistas, funcionando como uma “ponte” entre a arte e o público. Hoje, o museu cumpre papel semelhante, mas de natureza bastante diferente. A exposição é o lugar onde se torna possível ver e conhecer a arte. Diante das incertezas e da ausência de critérios absolutos na arte contemporânea, o curador encara a exposição como um espaço transitório e de abordagens efêmeras sobre a arte. O discurso verbal ainda existe, mas agora é resultado de um estudo e dá sustentação à proposta do curador. A ênfase se dá na possibilidade de oferecer uma experiência estética contextualizada, a partir de exposições cujas montagens e concepções são pensadas de forma a envolver o público por meio de recursos que, em alguns casos, remetem a narrativas *texto-visuais* e até *teatrais*³³⁰. Essa dinâmica configura o

³³⁰ Cf. conceito de *caixa preta* segundo CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da Arte*. São Paulo:

curador como autor de uma nova forma de crítica de arte, que parte da história e das teorias para também ampliar seus horizontes recorrendo às ciências humanas e outras disciplinas.

Na dificuldade que a crítica tradicional encontra ao tentar situar o sentido coletivo das produções contemporâneas, o curador encaminha as questões de seu exercício crítico, assumindo-se sua subjetividade autoral. Mas há de se alertar para os perigos da prática curatorial, no sentido de que sua crítica artística está relacionada à lógica institucional das artes visuais na contemporaneidade, cumprindo determinada finalidade de quem detém os meios de poder. No caso comum a todos os curadores que atuem na FIC, operam suas escolhas dentro do *habitus*, ou seja, sempre valorizando positivamente as exposições, especialmente se forem de Iberê Camargo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, Gabriela. *O papel social dos museus*. Ciências e Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 31, p. 53-62, jan/jun, 2002.

AITA, Virgínia. *Iberê Camargo: uma experiência da pintura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

ALFONSO, Luciano. “Personalização como estratégia discursiva do jornalismo: o caso da Fundação Iberê Camargo”. 2010. 174f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br>.

ALMANDRADE. “O museu e a arte contemporânea”. As partes - revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, n. 6, p. 6-7, julho de 2012.

ALVES, Cauê. “A curadoria como historicidade viva”. In RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 43-58.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ANTMEN, Ahu. *The critic's role in the age of the curator*. International Association of Art Critics (AICA), Paris, outubro de 2006. Disponível em: <http://www.aica-int.org/IMG/pdf/20.061130.AAntmen.pdf>. Acesso em: 26/11/2011.

ARANTES, Otília. “A virada cultural do sistema das artes”. In: *São Paulo S.A. Situação #3 Estética e política*, SESC São Paulo, abril 2005. Disponível em www.sescsp.org.br. Acesso em 10/12/2012.

ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1995.

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

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BASBAUM, Ricardo. “Perspectivas para o museu no século XXI”. In: GROSSMANN, Martin; e MARIOTTI, Gilberto (orgs.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 185-192.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2001.

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BELTING, Hans. "Contemporary art as global art". In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *The global art world: audiences, market and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- BENJAMIM, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". IN: LIMA, L. C. (introdução, comentários e seleção). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA – Imprensa Oficial do Estado, 2008.
- BHABHA, Homi K. "O local da cultura". Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BLANCO, Ángela García. *La exposición: um medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência", p. 21.. Revista Brasileira de Educação, Campinas, nº 19, jan/fev/mar/abr, 2002, p. 20-28.
- BOTELHO. Isaura. "Dimensões da cultura e políticas públicas". Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lang=pt. Acesso em 10/12/2012.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O campo econômico*. Política & Sociedade, nº 6: 15-58, tradução de Suzana Cardoso e Cécile Raud-Mattedi do original *Le champ économique*. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 119: 48-66, 1997), 2005. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/1930. Acesso em 10/09/2011.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte na Europa e seu Público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 20-21.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (org.). *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes visuais*. Porto Alegre: Edufrgs, 2002.
- BRITO, Ronaldo; KLABIN, Vanda Mangia; MESQUITA, Tiago; RAMOS, Nuno. *Jorge Guinle, Belo Caos*. Porto Alegre : Fundação Iberê Camargo, 2008.

BUENO, Maria Lúcia. *Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas Artes Plásticas*. Revista Sociologia e Artes Visuais, Ceará, V. 41, n. 1, p. 27-47, 2010.

BULHÕES, Maria Amélia. "Considerações sobre o sistema das artes plásticas". Porto Arte, n° 7, p. 26-34. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. Organização Augusto Massi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. UFRJ: Rio de Janeiro, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.). *Espaço N.O. - Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. In: *A medida do gesto – um panorama do acervo do MACRS*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do RS, 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *A Exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico*, p. 48. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.1, n. 2, jul/dez de 2012, p. 47-58.

CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. *Leonilson – sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CATTANI, Icleia Borsa. "Arte contemporânea: o lugar da pesquisa". p. 35-50. In BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em arte*. Porto Alegre: Edufrgs, 2002.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005b.

CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte – filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. "As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM", p. 14. In: CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de curadoria*

- do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2 ed. São Paulo: MAM, 2008, p. 13 – 19.
- 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: Zouk, 2010, p. 15-42.
- COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1987.
- COCCHIARALE, Fernando. “Crítica: a palavra em crise”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
- COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COELHO, Teixeira, José. *Guerras culturais*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COELHO, Teixeira. *Dentro do traço, mesmo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. SP: Martins Fontes, 2006.
- CYPRIANO, Fábio. “O banco de dados do Itaú Cultural: sobre o passado e o futuro”. Revista Observatório Itaú Cultural: OIC. São Paulo: Itaú Cultural, n. 13 (set. 2012). Semestral, p. 8-22.
- D’ALFONSO, Maddalena; PONTIGGIA, Elena; NOEL-JOHNSON, Victoria. *De Chirico: o sentimento da arquitetura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
- DÂNIA, Moreira. *Sobre o lugar expositivo: um olhar crítico sobre os espaços de exposição de arte contemporânea em Porto Alegre*. 142 f. Monografia (Curso de Bacharelado em Artes Visuais – História, teoria e crítica de arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br>.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2003.
- DANTO, Arthur C. “Da filosofia à crítica de arte”. In: Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 16, nº 27, novembro/2009, p. 7 – 12
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres García: geometria, criação e proporção*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

DUARTE, Paulo Sergio; SALZSTEIN, Sônica; ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo: moderno no limite 1914 – 1994*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “A crítica de arte depois das vanguardas”. p.141-152 in BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em arte*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

FALCÃO, Fernando Antônio Ribeiro. *Uma reflexão sobre a utilização de museus como vetores de operações urbanas: os casos dos museus Iberê Camargo e Guggenheim Bilbao*. 123 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERGUSON, Bruce. “Exhibitions rhetorics: material speech and utter sense”. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996, p. 175-190.

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

FIALHO, Ana Letícia. “As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo”. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005, p. 706.

FIDELIS, Gaudêncio. *Dédale*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

FISCHER, Jean. “The syncretic turn: cross-cultural practices in the age of multiculturalism”. In: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in contemporary art since 1985*. Australia: Blackwell, 2008, p. 233 – 241.

FOCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Londres: MIT Press, 1996.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2006.

GODOY, Vinícius Oliveira. “Iberê Camargo. Influência é desenho”. 2009. 605f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br>.

GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre, Lathu Senu, 2007.

GONCALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no*

século XX. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo; FABRIS, Annateresa (organizadoras). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. "La exposición como lugar de la crítica". International Association of Art Critics (AICA), Paris, outubro de 2006. Disponível em http://www.aicaint.org/IMG/pdf/13.060919_Rebollo.pdf. Acesso: 26/11/2011.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. "Exposição e crítica – um enfoque em duas direções". In: BERTOLI, Mariza; e STIGGER, Verônica (Org.). *Arte, crítica e mundialização*, p. 45. São Paulo: ABPA – Imprensa oficial, 2008, p. 45-56

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GROSSMANN, Martin; e MARIOTTI, Gilberto (orgs.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda., 2006.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

HABERMAS, Jürgen. "Modernidad: um proyecto incompleto". In: *El debate modernidad e posmodernidad*. Org. Nicolas Casullo. Buenos Aires, Argentina: El cielo por asalto, 1993.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HEINICH, Natalie. "As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea". In Porto Arte. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, n. 22, 2005, p. 137-147.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. "From museum curator to exhibition auter: inventing a singular position". In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996, p. 231-250.

HEINICH, Nathalie. "Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea". p.179-194. In: BUENO, M. L. e CAMARGO, L. O (org.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

HERRERA, María José. *Iberê Camargo: um ensaio visual*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

JIMÉNEZ, Ariel. *Desenhar no espaço*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

- JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna – novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- LECHTE, John. *50 Pensadores contemporâneos essenciais – do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2005.
- LEENHARDT, Jacques. *As novas funções sociais do museu*. Disponível no endereço eletrônico <http://www.joycelarronda.com.br/2bienal/museupor.htm>. Acesso em 9/10/2011.
- LEENHARDT, Jacques. *Iberê Camargo: meandros da memória*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica – Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MANTECÓN, Ana Rosas. “O que é público?” In: *Poiésis*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense. Niterói, n.14, 2009, p. 10.
- MASI, Alessia; SELLERI, Lorenza; BANDEIRA, Maria Cristina; AMARAL, Aracy. *Giorgio Morandi no Brasil*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- MEYRIC-HUGHES, Henry. “A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização”. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA – Imprensa Oficial do Estado, 2008.
- MILLIET, Maria Alice. *O “outro” na pintura de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- MOREIRA, Jailton. *Convivências*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- MOSQUERA, Gerardo. *Zones of silence*. Amsterdam: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 2001.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.
- MOTTA, Gabriela. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- MOULIN, Raymonde. *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Conjuro do mundo: as figuras-cesuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
- NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo”. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 64, p. 5–21, novembro de 2002.

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

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2007.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Ione Saldanha: o tempo e a cor*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; DAVILA-VILLA, Úrsula. *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

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

REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL: OIC. São Paulo: Itaú Cultural, n. 13 (set. 2012). Semestral.

ROCA, José. *Regina Silveira – mil e um dias e outros enigmas*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

RUPP, Bettina. "Curadorias na arte contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo de arte". 2010. 329f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br>.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SENDEL, Michael J. *O que o dinheiro não compra: os limites morais do mercado*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo – origem e destino*. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo de expressão (Camargo, Goeldi, Segall)*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

SIZA, Álvaro. In: JODIDIO, Philip. *Álvaro Siza*. Itália: Taschen, 2003.

SMITHSON, Robert; KAPROW, Allan. "What is a museum". In: HOLT, Nancy. *The writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979, p. 58.

SPERLING, David Moreno. "As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte". In: GROSSMANN, Martin; e MARIOTTI, Gilberto (Orgs.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 171-184.

SPRICIGO, Vinícius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: a passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hedra, 2011.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

VALERY, Paul. "O problema dos museus". IN: *Revista do patrimônio histórico nacional*. RJ: 1996, nº 32.

VERAS, Eduardo. "Iberê vai a Bordeaux". Zero Hora, Porto Alegre, 22 de fevereiro de 1999. Segundo Caderno, p. 1.

VERAS, Eduardo. "Arte acima das fronteiras". Zero Hora, Porto Alegre, 25 de junho de 1999. Caderno Cultura, p. 7.

VERAS, Eduardo. *A linha incontornável: desenhos de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

VICENTINI, Daniela; CASTILHOS, Laura; RIBEIRO, Paulo. *Tríptico para Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WOOD, Paul; et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os quarenta*. SP: Cosac Naify, 1998.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. São Paulo: Editorial Presença, 1994.

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZANINI, Walter. *Historia geral da arte no Brasil. Vol. 2*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZIELINSKY, Mônica. "A arte e sua mediação na cultura contemporânea". In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

ZIELINSKY, Mônica. *Lugares desdobrados*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

APÊNDICES

Apêndice A – Exposições do Acervo 2008-2012

Quadro de análise das exposições curatoriais com obras do acervo da Fundação Iberê Camargo:

Exposição	Curador	Data
1 PERSISTÊNCIA DO CORPO - 2º andar - Obras exclusivamente pertencentes ao acervo da instituição (7 pinturas e 32 desenhos) - As curadoras atuam como pesquisadoras e professoras do Instituto de Artes da UFRGS - Catálogo de 88 páginas	Ana Maria Albani de Carvalho e Blanca Brites	03/09/2008 a 15/03/2009
2 UM ENSAIO VISUAL - 2º, 3º e 4º andares - Primeira curadoria de caráter internacional - Obras e documentos exclusivamente pertencentes ao acervo desta instituição (37 pinturas e 62 desenhos) - A crítica e curadora argentina era então diretora artística do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) e presidente da Associação Argentina de Críticos de Arte - Catálogo de 98 páginas	María José Herrera	21/03/2009 a 30/08/2009
3 UMA EXPERIÊNCIA DA PINTURA - 2º e 3º andares - Foi antes apresentada no Centro Cultural da Universidade de Fortaleza, em parceria entre a Fundação Queiroz e a Fundação Iberê Camargo - Obras do acervo (26 pinturas, 18 gravuras, 17 guaches e seis desenhos) - A curadora atua como curadora e tradutora, pesquisadora em estética e crítica de arte, baseada em Porto Alegre (RS) - Catálogo de 120 páginas	Virginia H. A. Aita	10/09/2009 a 29/11/2009
4 PAISAGENS DE DENTRO - 4º andar - Com número não registrado, as obras pertencem ao acervo, com a inclusão de uma pintura de coleção particular - A curadora é crítica de arte e professora do Instituto de Artes da UFRGS - Catálogo de 64 páginas	Icleia Borsa Cattani	11/12/2009 a 23/09/2010
5 OS MEANDROS DA MEMÓRIA - 4º andar - Obras exclusivamente pertencentes ao acervo da instituição (14 pinturas, 30 desenhos, sete gravuras e uma foto) - O curador francês é filósofo e sociólogo, atuando também como crítico. Na época, era diretor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais em Paris - Catálogo de 116 páginas	Jacques Leenhardt	02/10/2010 a 03/04/2011
6 A LINHA INCONTORNÁVEL - 4º andar - Obras exclusivamente pertencentes ao acervo da instituição (99 desenhos, 7 pinturas, 1 gravura e 3 cadernos de desenho) - Atuante em Porto Alegre, o curador é jornalista, professor e pesquisador. Na época, era doutorando em história, teoria e crítica de arte pela UFRGS - Catálogo de 116 páginas	Eduardo Veras	30/04/2011 a 30/10/2011

**7 CONJURO DO MUNDO:
AS FIGURAS-CESURAS DE
IBERÊ CAMARGO**

Adolfo Montejo Navas

05/11/2011 a 06/05/2012

- 4º andar
- Número não informado de obras e documentos, todos pertencentes ao acervo da instituição
- Nascido na Espanha e atuante no Brasil, o curador é poeta e crítico
- Catálogo de 140 páginas

**8 O "OUTRO" NA PINTURA DE
IBERÊ CAMARGO**

Maria Alice Milliet

15/06/2012 a 10/03/2013

- 2º andar
- Número não informado de obras e documentos, pertencentes ao acervo da instituição, a coleções particulares e ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Banco Itaú
- A curadora é historiadora e crítica de arte. Na época, integrava o Conselho Curador dos Acervos dos Palácios do Governo de São Paulo
- Catálogo de 136 páginas

Apêndice B – Exposições Temporárias 2008-2012

Quadro de análise das exposições curatoriais com obras externas do acervo da Fundação Iberê Camargo:

Exposição	Curador	Data
<p>1 MODERNO NO LIMITE</p> <ul style="list-style-type: none"> - 2º, 3º e 4º andares - 57 pinturas, 21 gravuras e 11 desenhos. - A maior parte das obras pertence ao acervo da Fundação e 27 foram emprestadas por colecionadores e acervo institucionais, como Pinacoteca Aplub de Arte Rio Grandense e Bolsa de Arte, ambos de Porto Alegre, e Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ - Os curadores são historiadores e críticos de arte, além de professores - Catálogo de 131 páginas - Posteriormente, a exposição foi apresentada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (PR) 	Mônica Zielinsky, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein	31/05/2008 a 31/08/2008
<p>2 JORGE GUINLE – BELO CAOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - 3º e 4º andares - 20 desenhos e 33 pinturas - Obras provenientes de 22 coleções particulares e públicas de São Paulo (coleccionadores e Instituto Moreira Salles), Rio de Janeiro (coleccionadores), Niterói (Museu de Arte Contemporânea) e Curitiba (Casa da Imagem). - Os curadores são historiadores e críticos de arte, atuantes no Rio de Janeiro - Mostra foi depois apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) - Catálogo de 120 páginas 	Ronaldo Brito e Vanda Klabin	09/09/2008 a 23/11/2008
<p>3 UM MUNDO A PERDER DE VISTA – GUIGNARD</p> <ul style="list-style-type: none"> - 2º e 3º andares - 43 obras entre pinturas e desenhos - Obras provenientes de 17 coleções particulares e acervos do MoMA (Nova York), Museu Municipal de Belas Artes Juan M. Blanes (Montevideú), Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Museu Chacara do Céu, Museu Casa Guignard de Ouro Preto e Museu de Arte Pampulha, de Belo Horizonte. - O curador é crítico de arte e, então, mestrando em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pesquisador do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP - Catálogo de 76 páginas 	José Augusto Ribeiro	09/12/2008 a 08/03/2009
<p>4 LUGARES DESDOBRADOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - 4º andar - Obras de três expoentes da arte contemporânea: Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lucia Koch - Crítica, curadora e historiadora. Professora do Instituto de Artes da UFRGS. Coordena a catalogação da obra completa de Iberê Camargo na Fundação Iberê Camargo, bem como o Centro de Documentação e Pesquisa em Arte contemporânea no Rio Grande do Sul - Catálogo de 80 páginas 	Mônica Zielinsky	09/12/2008 a 08/03/2009
<p>5 DÉDALE: UM FILME-INSTALAÇÃO DE PIERRE COULIBEU</p> <ul style="list-style-type: none"> - 4º andar 	Gaudêncio Fidelis	04/06/2009 a 30/08/2009

- Exposição com filme, registros e 14 pinturas do acervo da Fundação e de coleções particulares
- Crítico, curador e historiador. Já atuou como diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais do Estado e foi o primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea (MAC). Atualmente, é diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs)
- Catálogo de 348 páginas

6 DENTRO DO TRAÇO

Teixeira Coelho

10/09/2009 a 29/11/2009

- 2º e 3º andares
- Exposição com obras do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura da Fundação
- O curador é crítico e professor da USP. Foi diretor do MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e curador-coordenador do MASP – Museu de Arte de São Paulo
- Catálogo de 156 páginas

7 CÁLCULO DA EXPRESSÃO**(Camargo, Goeldi, Segall)**

Vera Beatriz Siqueira

11/12/2009 a 14/03/2010

- 2º e 3º andares
- Exposição com obras de Iberê Camargo, Lasar Segall e Oswaldo Goeldi, com obras da Fundação e outras por intermédio do Museu Lasar Segall, da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e do Projeto Oswaldo Goeldi
- Crítica, historiadora de arte e curadora. Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), professora adjunta e pró-cientista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, autora de livros como “Iberê Camargo – origem e destino” (Cosac Naify, 2009). Atuou como curadora de exposições na Fundação Iberê Camargo (mostra “Cálculo de Expressão”), Museu Lasar Segall (São Paulo), Museu Castro Maya e Paço Imperial (Rio de Janeiro).
- Catálogo de 140 páginas

8 O ALFABETO ENFURECIDO
(Leon Ferrari e Mira Schendel)

Luis Pérez-Oramas

08/04/2010 a 11/07/2010

- 2º e 3º andares
- Exposição com cerca de 170 obras da suíça naturalizada brasileira e do argentino, exibida pela primeira vez entre abril e junho de 2009 no Museu de Arte Moderna de Nova York, com passagem também pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
- O curador venezuelano é escritor, poeta e historiador da arte, então curador de arte latino-americana (dotação Estrellita Brodsky) do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York. Curador-chefe da 30 Bienal de São Paulo, realizada em 2012
- Catálogo de 224 páginas

9 DESENHAR NO ESPAÇO

Ariel Jiménez

30/07/2010 a 31/10/2010

- 2º e 3º andares
- Desenhar no Espaço - artistas abstratos do Brasil e da Venezuela apresenta obras da Fundação, da Coleção Patricia Phelps de Cisneros e da Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Foi a segunda mostra internacional apresentada na Fundação em 2010
- O curador venezuelano é historiador de arte moderna e contemporânea e, na época, era curador chefe da Coleção Patricia Phelps de Cisneros (Caracas) e do Museu de Arte Moderna Jesús Soto (Cidade de Bolívar)
- Foi apresentada também na Pinacoteca de São Paulo
- Catálogo de 248 páginas

10 CONVIVÊNCIAS

Jailton Moreira

11/11/2010 a 20/02/2011

- Átrio, 2º e 3º andares
- Exposição que celebra os 10 anos da Bolsa Iberê Camargo, reunindo os 14 artistas até então contemplados
- O curador é artista e professor baseado em Porto Alegre
- Dois catálogos, um de 48 páginas e outro de 116 páginas

11 REGINA SILVEIRA - MIL E UM DIAS E OUTROS ENIGMAS

José Roca

15/03/2011 a 29/05/2011

- Átrio, 2º e 3º andares
- Exposição com cerca de 30 obras da artista, entre desenhos, fotografias, instalações, objetos e projeções criados a partir de 1983 – e alguns deles especialmente para a mostra em Porto Alegre

- O curador trabalhou na 27ª Bienal de São Paulo (2006), foi jurado da 52ª Bienal de Veneza (2007) e foi o curador-chefe da VIII Bienal do Mercosul (2011).
- Catálogo de 124 páginas

12 IBERÊ CAMARGO E O

AMBIENTE CULTURAL

BRASILEIRO DO PÓS-GUERRA

Fernando Cocchiarale

10/06/2011 a 28/08/2011

- 2º e 3º andares
- Exposição com 133 obras a partir da década de 1950, reunindo trabalhos de Iberê e de outros 23 artistas: Alfredo Volpi, Aluisio Carvão, Amílcar de Castro, Anna Bella Geiger, Antonio Bandeira, Arthur Piza, Décio Vieira, Edith Behring, Fayga Ostrower, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Ione Saldanha, Ivan Serpa, Judith Lauand, Luiz Sacilotto, Lygia Clark, Lygia Pape, Manabu Mabe, Maria Bonomi, Maria Leontina, Milton Dacosta, Waldemar Cordeiro e Willys de Castro.
- O curador é crítico de arte e professor de Estética do Departamento de Filosofia da PUC-RJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Laje, também na capital fluminense. Entre 2000 e 2007, foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, antes disso, curador-coordenador do Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural, em São Paulo. É autor e organizador de diversos livros sobre arte
- Catálogo de 228 páginas

13 JOAQUÍN TORRES GARCÍA:

GEOMETRIA, CRIAÇÃO,

PROPORÇÃO

Alejandro Díaz e Jimena Perera

10/09/2011 a 20/11/2011

- 2º e 3º andares
- Mais de 90 pinturas, desenhos e brinquedos
- Realizada em parceria com o Museo Torres García, de Montevideu, e com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, para onde a mostra seguiu depois
- Alejandro é uruguaio e curador de exposições de Torres García e integra a direção do Museo Torres García
- Jimena é curadora e museóloga graduada no Instituto de Musicologia de La Plata, Argentina. Dirige o Museo Torres García desde 1996
- Catálogo de 232 páginas

14 DE CHIRICO: O SENTIMENTO

DA ARQUITETURA

Maddalena D'Alfonso

09/12/2011 a 04/03/2012

- 2º e 3º andares
- 45 pinturas e 11 esculturas do período chamado neometafísico, entre os anos 1960 e 1970, além de 66 litografias
- Obras foram intermediadas pela Fondazione Giorgio e Isa de Chirico
- Depois da Fundação, a mostra seguiu para a Casa Fiat de Cultura, em Belo Horizonte, e o Museu de Arte de São Paulo (MASP)
- A curadora italiana é crítica de arte e arquiteta
- Catálogo de 212 páginas

15 LEONILSON - SOB O PESO

DOS MEUS AMORES

Bitu Cassundé e Ricardo Resende

15/03/2012 a 03/06/2012

- 2º e 3º andares
- Mais de 350 obras, entre pinturas, desenhos, aquarelas, esculturas, escritos em agendas e correspondências e objetos do artista
- Obras foram intermediadas pelo Centro Cultural São Paulo e pelo Projeto Leonilson e anteriormente expostas no Itaú Cultural, em São Paulo
- Ricardo Resende era diretor geral do Centro Cultural São Paulo e consultor do Projeto Leonilson, e Bitu Cassundé, crítico de arte e curador
- Catálogo de 250 páginas

16 PINTURAS CEGAS

DE TOMIE OHTAKE

Paulo Herkenhoff

15/06/2012 a 12/08/2012

- 4º andar
- 30 pinturas
- Obras foram intermediadas pelo Instituto Tomie Ohtake, de São Paulo
- Antes da Fundação, a mostra foi apresentada no Instituto Tomie Ohtake
- O curador é crítico de arte, autor de livros sobre arte e já atuou na direção de diversos institutos culturais em museus no país
- Catálogo de 128 páginas

17 IONE SALDANHA:

O TEMPO E A COR

Luiz Camillo Osório

15/06/2012 a 12/08/2012

- Átrio e 3º andar
- 30 trabalhos
- As obras foram intermediadas pelo curador e pela família da artista em diversas coleções particulares e acervos públicos

- O curador é crítico de arte, autor de diversos livros, atua no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e é professor do Departamento de Filosofia da PUC-RJ
- Catálogo de 136 páginas

**18 WALTERCIO CALDAS:
O AR MAIS PRÓXIMO E
OUTRAS MATÉRIAS**

Gabriel Pérez-Barreiro e Ursula Davila-Villa

01/09/2012 a 18/11/2012

- Átrio, 3º e 4º andares
- 30 trabalhos
- A exposição foi uma parceria entre a Fundação Iberê Camargo e o Blanton Museum of Art at the University of Texas, Austin, EUA
- Depois da Fundação, a mostra seguiria para a Pinacoteca de São Paulo e para o Blanton Museum
- Gabriel Pérez-Barreiro é espanhol, crítico, historiador e curador, integra o conselho curadoria da Fundação Iberê Camargo, é diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros, em Nova York e Caracas. Foi curador geral da 6ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre em 2007. Foi curador de arte latino-americana no Blanton Museum of Art
- Ursula Davila-Villa é curadora adjunta do Blanton Museum of Art. De 2005 a 2006, trabalhou como pesquisadora para o artista Cai Guo-Qiang no Cai Studio, Nova York; e assistente de programas públicos no Guggenheim Museum, Nova York
- Catálogo de 204 páginas

**19 GIORGIO MORANDI
NO BRASIL**

Alessia Masi e Lorenza Selleri

30/11/2012 a 24/02/2013

- 3º e 4º andares
- 40 pinturas e 15 gravuras
- A exposição foi uma parceria entre a Fundação e o Museo Morandi, de Bolonha, na Itália
- Alessia Masi é responsável pela coordenação das iniciativas culturais da Galeria de Arte Moderna (GAM), em Bolonha, e que tem a gestão de espaços como o Museo Morandi e a Casa Morandi
- Lorenza Selleri trabalha no Arquivo e Centro de Estudos Giorgio Morandi da GAM de Bolonha e no Museo Morandi, onde atua no setor de arquivo e de conservação das obras.
- Catálogo de 218 páginas

Apêndice C – Depoimento de Eduardo Haesbaert (1968, Faxinal do Soturno, RS)

Depoimento concedido em 12 de setembro de 2012 e gravado com áudio na Fundação Iberê Camargo. Na transcrição, foram eliminadas repetições e redundâncias próprias da linguagem oral

* Artista, gravador, foi assistente de Iberê Camargo. Atualmente, coordena o Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo.

Eu conheci Iberê em 1989, depois de voltar de uma temporada em São Paulo, de onde eu vim embora em função do Plano Collor. Através de um amigo, o Gelson Radaelli, me apresentou o Iberê porque sabia que ele precisava de um impressor. Fui na casa dele na Nonoai, no ateliê do Iberê, fiz o teste e passei. Eu acompanhava a pintura no andar de cima e depois descia para dar início à gravura. No começo, a gente trabalhava de forma diferente, e eu disse que iria fazer do meu jeito. Eram questões técnicas, mas o meu jeito para gravura em metal dava mais certo. E ele não aceitou muito no começo, em função do estudo pelo qual havia passado. Mas não era só uma relação profissional, eram laços de amizade, tanto que ele te testava o todo tempo... E no ateliê, ele delirava mesmo. No final, eu lia as cartas para ele.

Era um período que estavam mudando muita coisa. Estava começando mais as curadorias, porque até então era mais os críticos e galerias que definiam e davam o aval para o artista. E Iberê estava naquela mudança e estava indignado com as curadorias. Ficava indignado com as ondas, que ditavam o que valiam, assim como os modismos. Não gostava de nada disso. O curador também começava a aparecer mais, algumas vezes até mais que as obras e o artista.

Ele trabalhou muito com a Tina Zappoli. Depois, ele tinha algumas pessoas que vendiam para ele. E vendeu muito.

No final, Iberê estava afetado pela doença. Aí, foi feita uma reunião da imprensa, a entrevista final, ele na cama enfermo, mal, e ele falou coisas chutando o balde. Ele sempre deu uma paulada em tudo, mas ali ele já não tinha mais condições de argumentar. Acompanhei essa fase final.

As cartas eram uma memória para ele. O Iberê chegava a copiar a carta para ficar com uma guardada para posterior pesquisa, ele tinha essa preocupação. Eu acho que o museu poderia investir mais em pesquisa e documentação, creio ser uma função dentro do estatuto da fundação, ou seja, divulgar a obra de Iberê, as cartas todas, a memória. Iberê teve muitas correspondências com amigos, e a dona Maria guardava tudo. Esse acervo está na Fundação, toda essa documentação. O mesmo vale para jornais, que Iberê guardava desde os anos 1940. E isso tudo também está no acervo da Fundação. E acredito que ele guardava tudo isso já pensando na memória futura. A professora Mônica Zielinsky começou toda a catalogação do acervo, só que deu uma parada e teria que retomar. Mas já está aprovado para se fazer a digitalização de todo o acervo. Espera-se que esteja pronto para 2014, no centenário de Iberê.

Dona Maria é a companheira da vida toda, reuniu todo o material. Só nos caderninhos dela, ela tem praticamente todo o mapeamento da obra dele. Quando Iberê morreu, ela recolheu o que estava pelas galerias e juntou ao que já tinha. A sorte que ela teve foi conhecer o Jorge Gerdau, que prometeu que a ajudaria. Os dois foram apresentados. Mas o Gerdau reconheceu que Iberê era um cara diferente e se sensibilizou. A criação da Fundação seguiu adiante com a Gerdau.

Um dia eu cheguei, ele estava na poltrona, e eu perguntei o que ele estava pensando e sentindo. Ele disse que, se me contasse, iria me assustar. “Estou pensando na morte”, ele disse. Iberê pensava o tempo inteiro na morte, o que se vê na obra dele. “Tudo te é falso e inútil”, por exemplo, mostra que todas as coisas que ele usava do passado haviam desabado. É uma revisão da memória.

Uma semana antes de morrer, Iberê viu um por um os trabalhos que tinha em casa. Doente, ele dizia: “Tomba, tomba, tomba”. Ele estava com câncer, mas estava escrevendo as memórias dele, dando entrevistas, se correspondendo e produzindo. Essa força dele é surpreendente. E tudo era correndo contra o tempo mesmo. Ele está fazendo tudo ao mesmo tempo e percebendo o período curto de tempo. Ele tinha câncer no pulmão, deu metástase e foi para o cérebro. Fiquei até o final, vi o último suspiro com a dona Maria, a

filha e alguns amigos, como o Décio Freitas. Então ele tinha essa preocupação de deixar a memória viva e permanente. Eles anotavam tudo o que vendiam e o que guardavam.

Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Carlos Zílio e Mônica Zielinsky, que eram chegados ao Iberê, estavam escrevendo sobre Iberê e participaram do primeiro grupo na articulação da Fundação. Era um grupo de pensadores junto com o grupo Gerdau. O ateliê dele foi adaptado como preparação. Houve alguns projetos, convites a artistas, exposições com o acervo, escolas agendadas... Enquanto isso, a Mônica fazendo toda a parte de catalogação. Foram feitos muitos seminários também, antecipando a mudança para o museu. Foi bem trabalhado.

Com o grupo Gerdau, começou a se ter reuniões, aí foi uma coisa empresarial mesmo. Estratégias, cronogramas... Discussões bem pragmáticas. E tudo se dinamizou. Nesse meio tempo, a prefeitura estava oferecendo locais. E com as leis de incentivo, a coisa toda andou. Uns dois ou três anos depois, houve a definição do terreno, onde era uma antiga pedreira. O Siza fala do local como "ferida". A proximidade do rio também é algo que remete ao Iberê, que tinha uma ligação com o rio, a água em movimento, sempre mudando. Ele falava também que as coisas vêm do fundo, como na criação.

Tinha uma lista de arquitetos. O Richard Meyer fez algo inviável. E o Siza, acho que se encantou com tudo e acho que fez por conta por ter gostado. Foi uma carta convite e deu tudo certo, porque ele ganhou... Pra ele, é como se fosse uma jóia.

Acho que o museu é mais do que ele imaginava. Dependendo de como fosse acontecer, poderia ser de outro jeito, adaptado, somente um espaço para abrigar a obra de Iberê. E o que é interessante é o fato de ser ativo, não ser só de Iberê, mas ter exposições temporárias. Isso dinamiza. Agora, o que está sendo exposto, não sei, há coisas que certamente ele iria discordar. Mas para manter funcionando, tem que ser assim, manter essas relações. Desde o início, a ideia é trabalhar a partir do moderno, com exposições do Iberê e outros artistas. Pegando De Chirico, por exemplo, é um mestre dele. Está se mantendo o que se pensou, mas há a questão política também, de relação com outras instituições. No que vai dar isso, não sei dizer. Vai depender dos objetivos.

Na gravura, ele chegou a furar a matriz. Na pintura, dizia que fazia escultura. Depois de aprender todas as técnicas, chegou a um momento em que elas não faziam mais tanta importância, pois o que ele buscava era a expressão. Rasgava desenhos, pinturas, claro, não estava contente. Tinha uma violência juntos, ele brigava com ele mesmo, xingava: “Essa merda não fica pronta”. Isso era Iberê, tudo ao mesmo tempo, sem papas na língua, mas com conhecimento, leu, conhecia os mestres, estava sempre aprendendo. Isso o que aprendi com ele, não era só a coisa romântica, mas o saber também.

Ele era um irônico. Aí, ficava no ateliê e ficava pensando: quero fazer um guia de instalações. Pega uma bicicleta, põe tinta na roda pingando, sai pedalar e isso vai pintando uma linha. Outra: queria encher a sala de peixe e queria ver quem ficava aqui com o cheiro podre. Queria encher garrafa com peido (risos). Ele tirava sarro, era muito irônico a respeito da arte contemporânea. Mas ele se considerava um pintor, da tradição de cavalete. Na verdade, ele dizia que era pintor, faxineiro, porteiro, licenciado prático. Era isso, ele tinha prática. Mas Iberê era muito contraditório também, e acho que isso é da condição humana.

Eu nunca perguntei sobre a morte no Rio, mas ele comentou. Ele perguntou se eu sabia, e eu disse que sim. Ele fez vários desenhos quando esteve preso, guardas, outros presos. Aquilo ali certamente mudou a vida dele e alguma coisa na obra. Toda a vida dele ficou pesada a partir dali, foi um acontecimento muito duro. Foi um drama para a família toda, que voltou do Rio para Porto Alegre depois disso.

Iberê provocava coisas que não era só pra ele, como a briga pelas tintas, a guerra dos cem anos, como ele diz. Se sabia que um amigo estava em dificuldade, ia para o telefone e começava a procurar ajuda. Quando abriu uma exposição no Margs, fez um discurso comprometendo empresas e pessoas a criar um grande guarda-chuva para que não chovesse no museu.

Apêndice D – Termo de consentimento de Eduardo Haesbaert**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

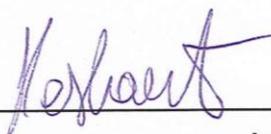
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Eduardo Haesbaert, no dia 12 de setembro de 2012.

Eu, Eduardo Haesbaert, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Assinatura do entrevistado

Data: 03 de JUNHO de 2013.

Apêndice E – Entrevista com Fábio Coutinho (1949, São Jerônimo, RS)

Concedida em 12 de setembro de 2012 e gravada com áudio na Fundação Iberê Camargo. Na transcrição, foram eliminadas repetições e redundâncias próprias da linguagem oral

* Jornalista e produtor cultural ligado às artes visuais. Desde 2007 ocupa o cargo de superintendente cultural da Fundação Iberê Camargo. Antes, esteve envolvido com a Bienal do Mercosul (desenvolveu diversas atividades de produção executiva em quatro edições do evento), fruto de seu trabalho como produtor em órgãos como o Instituto Estadual de Artes Visuais, a Secretaria de Estado da Cultura (como diretor de projetos especiais) e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (como diretor).

Pergunta - O que motivou a origem da Fundação Iberê Camargo? Em síntese, como ela foi criada? É possível citar momentos e pessoas/instituições significativas?

Fábio Coutinho - Iberê sempre teve um desejo muito grande de perpetuar sua obra, e a Fundação nasce desse desejo e com a concretização de Jorge Gerdau Johannpeter, dessa aproximação dos dois, dessa amizade, e mais o trabalho da Maria Camargo, a viúva de Iberê, que fez a doação de todo o acervo dela. Assim surge a Fundação Iberê Camargo, que é um presente para a cidade, porque, embora tenha objetivo central/principal a preservação, a divulgação e a conservação da obra de Iberê, atua em uma série de outros projetos, como artista convidado, a bolsa de estudos, o programa educativo, as exposições temporárias. Enfim, uma série de programas.

Pergunta - Quais meios econômicos e institucionais garantiram a criação e permitem a manutenção? Qual é o modelo administrativo?

Fábio Coutinho – Para a construção da sede, houve uso das leis de incentivo tanto estadual, a LIC, como nacional, a Rouanet. Naturalmente, com ICMS e imposto de renda, respectivamente. Mas houve também um aporte muito grande do grupo Gerdau, que é um valor incentivado, direto. A Fundação, que nasce do empenho de Jorge Gerdau junto de um grande grupo de empresários, tem várias instâncias, como um conselho de administração, cujo presidente é o próprio Jorge Gerdau. Depois, temos uma diretoria, como segunda instância, que se reúne mensalmente para tratar dos assuntos culturais e administrativos. Temos também um conselho de curadores que trata, aí sim, da área cultural da Fundação. Todos os projetos culturais passam pelo conselho de curadores, aprovados pelo conselho da diretoria. Aí, temos a área cultural, que eu coordeno, e depois tem a área

administrativa/financeira, que dá suporte a todas as atividades. Nós continuamos usando nossos projetos incentivados, por ambas as leis que eu já citei, mas há também patrocínio direto de algumas empresas, principalmente do grupo Gerda, do Itaú e da Vonpar, que são nossos patrocinadores principais. Eles nos mantêm com toda essa estrutura que é bastante custosa pelo projeto e pelo trabalho que se realiza aqui, dentro de um certo patamar, um padrão internacional, com atividades, artistas, curadores, programas... No padrão de qualquer museu de Nova York, Londres, Paris, São Paulo.

Pergunta - Qual é o objetivo da fundação?

Fábio Coutinho - Além de trabalharmos com a obra de Iberê, trabalhamos exclusivamente com moderno e contemporâneo, não vamos para trás do moderno, antes do século 20, até para pegar um período em que Iberê viveu e também a contemporaneidade, o que faz com que a obra dele esteja sempre conversando com a atualidade. Hoje, com todas as atividades realizadas, começa-se a perceber que há uma coerência no projeto, alguns links se estabelecem. Por exemplo, na medida do possível, todo o ano a gente procura mostrar um artista gaúcho importante, a gente traz a exposição de um artista consagrado, a gente traz artistas de grupos jovens, traz um artista contemporâneo de importância.

Pergunta - Qual é a intenção com a obra de Iberê Camargo? Como está sendo realizada a pesquisa sobre sua obra?

Fábio Coutinho - Um dos trabalhos mais importantes é o catálogo raisonné, o mapeamento de toda obra de Iberê para catalogação. Depois de lançarmos as gravuras, agora está avançando na área que é mais complicada, que são as peças únicas: desenho e pintura. Esse mapeamento é bastante complicado, complexo, longo. Ainda não temos data para fechar porque um catálogo dessa natureza precisa de um certo tempo, às vezes até décadas. Nas exposições de Iberê, temos sempre duas novas mostras por ano. Até 2011, nós fazíamos exposições de Iberê só com obras de nosso acervo. Neste ano, abrimos, solicitando obras emprestadas para grandes coleções. São colecionadores que não são museu, mas cuja coleção é quase museu, como coleções Roberto Marinho, Chateaubriand... São obras que praticamente não entrarão no mercado. Há obras de Iberê que nunca foram vistas aqui, como algumas apresentadas em Bienais. Há também exposições que procuramos fazer no interior do Estado. Em 2011, foi em Caxias do Sul e Pelotas. Neste ano, será em Passo Fundo

e Santa Maria. Essas exposições são tratadas da mesma forma: há reuniões, nossas equipes viajam, formamos professores, mediadores, fazemos convite e catálogo no mesmo padrão. A gente tem um patamar de manutenção do projeto que é igual em qualquer lugar.

Pergunta - Há um desejo de itinerar com exposições do Iberê fora do Estado do RS?

Fábio Coutinho - Sim, temos. Ocorre que, antes da Fundação inaugurar, houve uma grande exposição de Iberê que passou por São Paulo, Rio, Salvador. Depois que inauguramos, fomos para Curitiba. Mas é muito difícil os museus repetirem o mesmo artista em um pequeno espaço de tempo, mesmo sendo uma nova exposição. Em 2014, centenário de nascimento de Iberê, vamos itinerar novamente pelo Brasil e possivelmente fora do país.

Pergunta - Com relação ao acervo, o objetivo é trabalhar com o que a fundação possui ou há também uma política de aquisições?

Fábio Coutinho - Sempre há uma política de aquisições nos planos, mas temos uma coleção muito boa de Iberê. Naturalmente não é completa. Eventualmente falamos sobre aquisições, mas seria necessária uma política de um grande projeto de aquisição de obras importantes de determinados períodos da produção de Iberê. Mas são obras que dificilmente entram no mercado, porque estão nas mãos de colecionadores e museus.

Pergunta - Há preocupação com público (formação/acesso)? Quais são as estratégias?

Fábio Coutinho - Temos muitos programas, desde para crianças, escolas, universidades, terceira idade... Temos um trabalho bastante abrangente. Depois, as exposições também atraem um público abrangente, porque as exposições você pode gostar mais ou menos de uma ou outra, mas não pode dizer que é inferior ou superior. Todas as exposições são muito importantes. E a cidade tem a oportunidade rara de ver obras que pertencem a coleções privadas ou institucionais. Waltercio Caldas, Torres García e de De Chirico ganharam retrospectivas que começaram aqui na Fundação, por exemplo, e depois foram para outros lugares. Temos a preocupação de gerir nossos projetos, e isso nem sempre é observado pelas pessoas. Isso coloca Porto Alegre em outro patamar, distinto completamente de receber exposições sempre prontas. Leonilson foi a única exposição que recebemos aqui, ainda assim tivemos inclusão de aproximadamente 1/3 a mais de obras. Em São Paulo, por exemplo, não houve catálogo. Nós, sempre temos o catálogo pronto na abertura da

exposição, assim como o material de formação para professores. Isso coloca Porto Alegre em outro patamar de criação e não só de recebimento de pacotes de exposições prontas. Também trabalhamos com curadores internacionais e nacionais os mais importantes possíveis. O curador da atual Bienal de São Paulo, Luis Pérez-Oramas, curou na Fundação exposição com León Ferrari e Mira Schendel. É nada mais nada menos que o curador de arte latina do MoMA, de Nova York. Trazer curadores de fora para fazer trabalhos novos, específicos, é o que também buscamos, como foi com Ione Saldanha, Tomie Ohtake e Waltercio Caldas, que foram fruto de exposições concebidas por nós. Isso faz uma diferença. Não estamos trabalhando no circuito de Porto Alegre, mas trabalhando para o circuito de Porto Alegre, naturalmente. A comunidade tem a chance de contato e conhecimento de curadores que fazem exposições mundo afora. Até hoje, não houve um artista ou um curador que tenha pensado na nossa proposta, o convite é aceito na hora. Trabalhamos com antecedência muito grande, e isso ajuda. As exposições costumam ser planejadas anos antes, envolvendo contatos, viagens. Idas e vindas minhas e de curadores e artistas. Um dos meus papéis é articular os contatos todos, naturalmente com a equipe que temos. A programação de 2014 e 2015 está pronta. Temos um intervalo de dois a seis anos envolvendo a produção de cada exposição.

Pergunta - Como são organizadas as exposições?

Fábio Coutinho - É um grupo que forma o projeto cultural da Fundação. Estamos no terceiro conselho. Esse grupo, em sua primeira versão, começou a pensar as exposições antes da criação da Fundação, em 2008. Eu vim para a Fundação em 2007, justamente para haver um tempo de preparação. O conselho traça as diretrizes e nós, do comitê, somos também propositores dos projetos para as discussões. Temos sempre aprovados um leque muito grande de possibilidades de exposições considerando alternativas e possibilidades para trabalharmos. Há exposições que são mais fáceis, mas há outras, internacionais, por exemplo, que são mais trabalhosas, não se faz com menos de quatro anos, envolvendo uma complexidade maior. Até porque essas instituições grandes de fora também têm outras demandas e solicitações, sendo muito cuidadosos com tudo o que cerca seus acervos.

Pergunta - Como se escolhem os curadores?

Fábio Coutinho - A Fundação é que convida, indo atrás de grandes especialistas e estudiosos altamente conhecedores. Mas da mesma forma que o conselho discute o que vamos mostrar, também se discute o curador. O mesmo vale para artistas que convidamos. É a Fundação que tem o projeto. Até hoje, não repetimos obras, artistas ou curadores, e isso é um dos pilares do nosso trabalho. Para as mostras de Iberê, sempre temos convidado curadores brasileiros e não brasileiros. Importa serem entendidos a respeito do que vão trabalhar. Já tivemos brasileiros, espanhóis, franceses, argentinos e teremos inglês. Isso diferencia. É impressionante a visão que têm da obra do Iberê, fazem conexões extremamente poéticas, distintas, que é o trabalho do curador. Se a instituição fica sempre com o mesmo curador, corre o risco de não variar o ângulo. O curador, quando é convidado, recebe todo o material do que já foi feito sobre Iberê, justamente para não repetir.

Pergunta - Como o senhor define o trabalho de curadoria (autoral, criativo, técnico...)? O quanto ele é importante para a FIC?

Fábio Coutinho - Acho que é tudo isso, mas especialmente é um trabalho intelectual, de autoria, de criação, naturalmente respeitando a obra de arte. O curador não pode se colocar acima da obra ou do artista. O trabalho da curadoria é fundamental para a fundação. Todo o curador nos apresenta um texto novo e exclusivo sobre o artista e a mostra e aí é desenvolvido o projeto dentro da instituição. Trabalhamos como se fosse uma orquestra.

Pergunta - Há preocupação com a divulgação, a visibilidade e a repercussão das ações (do ponto de vista do sistema das artes nacional e do público mais amplo)? Quais são as estratégias?

Fábio Coutinho - É um trabalho muito grande, nós temos um setor de comunicação muito atento e atuante. E, evidentemente, temos um apoio muito grande da imprensa local e nacional, nossas exposições são sempre notícia nos melhores jornais e revistas do Brasil, inclusive do Exterior. É um trabalho também via site, via marketing direto. Estamos muito atentos a tudo o que está acontecendo e procurando errar o mínimo.

Apêndice F – Termo de consentimento de Fábio Coutinho**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Fábio Coutinho, no dia 12 de setembro de 2012.

Eu, Fábio Coutinho, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Assinatura do entrevistado

Data: 03 de Julho de 2013.

Apêndice G – Entrevista com Mônica Zielinsky (1948, Rio de Janeiro, RJ)

Concedida em 14 de setembro de 2012 e gravado com áudio na Fundação Iberê Camargo. Na transcrição, foram eliminadas repetições e redundâncias próprias da linguagem oral

* Crítica, curadora e historiadora. Professora do Instituto de Artes da UFRGS. Coordena a catalogação da obra completa de Iberê Camargo na Fundação Iberê Camargo, bem como o Centro de Documentação e Pesquisa em Arte contemporânea no Rio Grande do Sul. Também fez parte do conselho curatorial e curou exposições na instituição.

Pergunta - De que maneira se deu o convite para curar exposição na Fundação Iberê Camargo?

Mônica Zielinsky – Eu fazia parte, desde 2001, do conselho curador da Fundação. Então, acompanhei a construção da instituição, houve várias reuniões sobre objetivos e metas, o envolvimento dos setores e tudo o mais. Eu possuía um olhar de dentro, mas, ao mesmo tempo, sou professora fora da Fundação e estudo as questões da arte. E o convite veio para assumir o trabalho de catalogação da obra de Iberê e, posteriormente, para integrar o conselho curador, do qual fazia parte Justo Werlang, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein e, posteriormente, a partir de 2007, o Fábio Coutinho. Tratou-se de um convite institucional. A mostra inaugural reuniu Paulo Sergio Duarte, Sônia Salzstein e a mim como curadores. Fizemos uma curadoria conjunta para esta mostra inaugural. Um pouco depois, fiquei responsável pela primeira exposição de arte contemporânea, após a inaugural, reunindo Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lucia Koch. O convite foi feito pela instituição, mas a proposta curatorial foi inteiramente de minha autoria e escolhas.

Pergunta - Como define o trabalho de curadoria (autoral, criativo, técnico...)?

Mônica Zielinsky - Considero a curadoria um dos trabalhos mais estimulantes da carreira de quem se dedica a pensar a arte. Eu o defino como um ponto a ser discutido com a comunidade sobre a arte. Traz um aspecto a mais a ser estudado, a gerar interrogações, comparações, quando é feito com esse sentido epistemológico. Mas é um trabalho que deve ser cuidadoso para não se mostrar com vocação espetacular e que omita o aspecto investigativo do curador junto ao artista e à obra.

Pergunta - De que modo elaborou o projeto/concepção da exposição (expográfico e texto crítico)? Houve condições e critérios previamente determinados pela instituição?

Mônica Zielinsky - Não havia nada previamente determinado, tivemos absoluta liberdade. E este fato torna-se fundamental para um trabalho de cunho mais reflexivo e aprofundado. Na primeira mostra, participei da curadoria de forma coletiva, com outros curadores. O mesmo aconteceu na segunda, a de arte contemporânea, quando dividi a curadoria com as próprias artistas. Penso que o artista vivo deve buscar, sempre que possível, compor com o curador.

Pergunta - Há diferenças no modo de realizar curadoria na FIC em relação a outras instituições e espaços expositivos? Poderia comentar as mais significativas?

Mônica Zielinsky - Na Fundação, existe uma diferença extraordinária com relação à organização de outras instituições: isso ocorre em relação ao cronograma, ao apoio de montagem, ao acompanhamento gráfico etc. Realmente, é outra coisa. Sempre são produzidos catálogos, com qualidade e cuidadosos por parte da Fundação. São elaborados com previsão de tempo, com possibilidade de excelentes imagens, com auxílio à pesquisa. Um trabalho cuidadoso. Esses catálogos tornam-se vitais, uma vez que a história da arte brasileira é construída em grande parte por eles. São elementos fundamentais de registro e de desdobramentos para a pesquisa, isto é, se o curador for dotado de visão crítica, os catálogos vão gerar pesquisas e interrogações; se ele não apresentar essa perspectiva, os materiais poderão ser descritivos e oferecerão fatos apenas.

Pergunta - Os aspectos arquitetônicos do museu influenciaram no projeto expográfico? De que maneira?

Mônica Zielinsky – Sim, é claro, pois se trata de um espaço muito peculiar, muito voltado às boas exposições. Mas não se trata de um espaço muito fácil, pois ele nos leva a verdadeiros desafios. No entanto, se a gente compreende e percebe com acuidade a estrutura da arquitetura, ela pode favorecer muito a criação na curadoria, por seus efeitos relacionais entre salsa, de conexões entre andares, dentro do próprio andar, em seus diferentes pontos de vista. A gente tende a ir desdobrando o espaço à medida em que com ele se interage.

Pergunta - Como funciona a busca por obras de outros acervos?

Mônica Zielinsky - Na primeira exposição, a inaugural, como foram contratados curadores do Rio e de São Paulo, e a mim, como responsável pela catalogação do Iberê, esta busca foi muito fácil. Nós três, os curadores, buscamos as obras. Tivemos duas reuniões em tempo integral, tendo-se projetadas todas as imagens que, em princípio, selecionaríamos. Essa etapa foi difícilíssima, com negociações entre outros curadores, fazendo concessões diante de opiniões variadas. Foi tudo bastante meticuloso.

Pergunta - **Ao elaborar a curadoria, pensa primeiro em montar uma exposição que dê conta do modo como vê pessoalmente a obra ou artista ou busca se relacionar com sentidos mais difundidos?**

Mônica Zielinsky - O consenso sobre um artista muitas vezes pode obliterar a visão que se tenha sobre sua obra. Então, a visão crítica é isso: o que se fala, o que se escreve e como a gente pode pensar isso. Nesse sentido, entra a criação do curador, sem dúvida com um caráter autoral, fato que é até muito criticado pelos artistas.

Pergunta - **A abordagem preocupa-se em criar interlocução com os pares ou com a mediação para o público mais amplo?**

Mônica Zielinsky - Eu acho muito importante pensar na comunidade. Um trabalho só entre pares pode ser muito ótimo, mas deve se abrir também para a comunidade. Penso que o curador precisa pensar no sentido social, mas sem perder a qualidade de suas escolhas.

Pergunta - **Como avalia a divulgação da sua curadoria? Percebeu uma maior repercussão na FIC em relação a outras curadorias suas em outras instituições? A curadoria na FIC repercutiu para a carreira como curador?**

Mônica Zielinsky - As exposições que eu curei na Fundação foram muito bem divulgadas. Fala-se em Iberê, e as portas se abrem. A Fundação realiza, neste aspecto, um trabalho muito bem feito e cuidadoso. O que eu não sei, honestamente, é se as pessoas lembram-se das exposições. Não sei se as pessoas retêm na memória o que viram, ainda acho que esta memória, no caso do Brasil, é muito frágil.

Pergunta - **Como acha que uma determinada curadoria, no caso de artistas com trajetórias já reconhecidas, pode re-significar/relocar a obra (seja na história da arte ou no âmbito**

do mercado)? E de que modo a obra é categorizada pelo campo artístico em particular e talvez pelo público mais amplo?

Mônica Zielinsky – Este é um fato bem importante. A criação do curador passa por esse viés. Ele precisa ter um profundo conhecimento da obra do artista. Mas nesse trabalho, o curador pode, no modo de expor e compor, mostrar aspectos que são inusitados na obra, às vezes até mesmo desconhecidos. Por exemplo, muitas vezes, certas anotações do artista podem trazer textos que vão apontar aspectos que podem não ter sido tratados por outros. Por isso, acho que o trabalho do curador é de fôlego e requer muita dedicação e pesquisa. Mas se for tomado como show, isso é terrível, trata-se um drama.

Pergunta - Como vê / percebe o lugar ocupado pela obra de Iberê no cenário da arte brasileira antes e depois da Fundação Iberê Camargo?

Mônica Zielinsky - Acho que mudou. A questão institucional determina, não há dúvida. Iberê era conhecido, mas de uma forma mais restrita, mesmo que tenha participado de tantas Bienais, com sala especial, títulos e prêmios. Mas, no momento em que foi construída a instituição, estabelecem-se conexões e fluxos nacionais e internacionais muito mais intensos. Estamos em tempos de globalização. Por isso, não há dúvidas sobre a força institucional. Ao mesmo tempo, Iberê está sendo reestudado através de todas essas diferentes exposições, que mostram o lugar de Iberê não apenas para a comunidade local, mas internacionalmente. Temos curadores de fora do país no interior da Fundação.

Pergunta - Como vê a dinâmica curatorial na Fundação e a articulação de Iberê Camargo no sistema contemporâneo da arte por meio da instituição e dos curadores?

Mônica Zielinsky – Este fato é bastante importante, um traço dos tempos atuais no sentido de internacionalização. Isso se revela em todos os setores. Na área artística, é uma questão dos tempos atuais, o esse estímulo à internacionalização. Na programação da Fundação, desde o início, antes da existência do prédio do museu, já emergia esse ideal. Muitas vezes, houve críticas sobre convidar curadores de fora. Mas esse é um pensamento aberto, que perpassa a FIC. Pode-se atribuir a Justo Werlang, sempre pensando Porto Alegre interligada com o mundo. E esse fato, muitas vezes, talvez não tenha sido compreendido localmente. Fiz parte desse início, e a meta era exatamente a de colocar a Fundação em diálogo com outras

instâncias. Talvez se tenha pecado um pouco na questão local, mas é uma questão de amadurecimento. Agora, já são outros tempos.

Pergunta - Como vê a relação entre crítica e curadoria no circuito atual? Há diferenças? Em que nível? E entre o curador e historiador de arte?

Mônica Zielinsky - Esse é um tema que me apaixona. Detive-me em meus estudos de doutorado à crítica de arte contemporânea no Brasil. Naquele momento, quando realizei as entrevistas, em 1997, as pessoas, como não sabiam mais dizer o que era crítica, pois ela se transformou completamente em patamar e concepção, era mais fácil para o curador o papel de ser o crítico. Eu não sei se eu concordo. O curador tem aspectos críticos no trabalho, mas ele necessita conhecer questões de história, não de forma linear, mas uma história dinâmica e crítica da cultura. Não é só uma história da arte, e esta é uma discussão da contemporaneidade. Para se ver a obra de um artista, não é possível vê-la separadamente de uma construção histórica e crítica, com conexões com tempos diversos, significados, inserções em contextos específicos, e esses, por sua vez, articulados a outras instâncias. Eu vejo uma ligação absolutamente estreita do bom curador com o entendimento da história hoje, a partir da discussão da história da arte não linear de objetos artísticos, em uma outra concepção. E a questão crítica se vê nisso. Se o trabalho é bom, está ligado à origem etimológica do termo, quer dizer, o que coloca algo em questão. Acredito que a boa curadoria faz isso. Se for um trabalho crítico, ele vai trazer problemas, levantar questões, interrelacionar contextos diversos, o global, o local... Todas essas questões. Curadoria não é espetáculo, ela exige ser crítica. Mas, ao mesmo tempo, não pode afastar-se do público. Se a curadoria é de qualidade, ela vai saber trabalhar isso com o público. E aí temos a questão do educativo, que necessita estar junto da curadoria, não pode ser separada. Um problema sério em relação às curadorias é a dificuldade que temos nas exposições de poder mostrar o conjunto da obra de um artista. Então, Bienais e feiras blockbusters, a meu ver, são nocivas como formato expositivo para compreensão do público. Trabalha-se com nomes, pequenas amostras. Acho que esse é um grande problema que um curador deve ter em mente. Nesse sentido, acho que eu dificilmente seria uma curadora de Bienal. Há limites neste trabalho, diante dos quais, o curador pode escolher.

Apêndice H – Termo de consentimento de Mônica Zielinsky**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

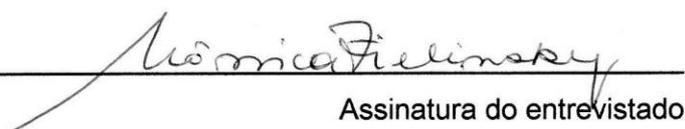
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Mônica Zielinsky, no dia 14 de setembro de 2012.

Eu, Mônica Zielinsky, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.


Assinatura do entrevistado

Data: 06 de maio de 2013

Apêndice I – Entrevista com Gloria Ferreira (1947, Mirinzal, MA)

Concedida em 11 de setembro de 2012, gravado com áudio em hotel em Porto Alegre. Na transcrição, foram eliminadas repetições e redundâncias próprias da linguagem oral

* Crítica de arte e curadora. Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ. Foi coordenadora do Espaço Arte Brasileira Contemporânea do Inap-Funarte e curadora, entre outras exposições, de "Hélio Oiticica e a cena americana". Autora e organizadora de diversos livros sobre arte.

Pergunta - Como vê/percebe o lugar ocupado pela obra de Iberê Camargo no cenário da arte brasileira antes e depois da Fundação Iberê Camargo?

Gloria Ferreira - A meu ver, ele já tinha uma importância que a Fundação só veio a reforçar. Pelo menos é um lugar onde se pode ver o trabalho, coisa rara no Brasil. Talvez tenha (*a mesma situação*) o Museu Lasar Segall entre outras poucas fundações (voltadas a um artista) em que você tenha constantemente obras de um mesmo artista, vistas de maneiras diferentes. Na Fundação, há exposições sobre Iberê com enfoque diferentes. Isso é muito bacana porque dinamiza a percepção da obra. Trazem mais substância, significações. Um dos grandes problemas do Brasil é a falta de acesso a coleções. E isso faz uma diferença.

Pergunta - A obra de Iberê é mais conhecida (nacionalmente) agora com a FIC? Como as ações culturais da FIC são percebidas fora de Porto Alegre?

Gloria Ferreira - Talvez, sobretudo no Rio Grande do Sul, onde deve ter feito uma importância. Tenho impressão que as ações são mais percebidas em Porto Alegre.

Pergunta - Como define o trabalho de curadoria?

Gloria Ferreira - O curador surge mais ou menos nos anos 1960, no contexto de questionamentos de ideias historiográficas, sobretudo, mas também da própria crítica. Surge digamos e vem ocupar um lugar que estava meio vago pelo tipo de crítica que então era feita, sobretudo a crítica norte-americana que tinha hegemonia, Clement Greenberg etc. A circunstância também de reconstrução da Europa, sobretudo da Alemanha. Não é à toa que vamos ter a fundação da Documenta de Kassel em 1955. De certa maneira, é quando começa a surgir, na Alemanha e Suíça, a ideia de curador, desse agente que vai agregar obras por um momento para explicitar alguma coisa, para criar sentido de alguma coisa. Uma das primeiras pessoas que tem que se pensar sobre curadoria é o suíço Harald

Szeemann (curador da Documenta de 1972), que começa a querer criar exposições temporárias com outras visões sobre arte. Esse é um dado fundamental: trazer elementos com que possam se repensar determinada obra de maneira diferente, com sentido individual ou coletivo, criando situações importantes. Isso foi um divisor de águas, águas, digamos, não mais regidas pela forma, mas muito mais regidas conceitualmente, buscando o processo. Hoje, fala-se demais em curadoria, tem curador de tudo, que fica meio difícil situar que tipo de curador pode trazer elementos novos na percepção daquelas obras. Acelerou-se a possibilidade de ver a obra sob diferentes ângulos e situações. Ao mesmo tempo, com o curador vieram os catálogos, sendo que alguns são referências historiográficas, onde vamos buscar elementos, na medida em que a própria história da arte entra em crise, sendo questionada em suas postulações. Outro dado mais recente tem sido esses programas de museus como Louvre e outros que convidam artistas contemporâneos para dialogar com momentos os mais diferentes momentos da arte. Outro dado é “desorganizar” a maneira de apresentação das obras, que é uma questão de curadoria. Você entrava no MoMA, e as salas apresentavam uma história da arte. Acho que os museus têm procurado projetos para amenizar ou relativizar com uma outra ideia dessa coisa.

Pergunta - Como acha que uma determinada curadoria, no caso de artistas com trajetórias já reconhecidas, pode re-significar/reallocar a obra (seja na história da arte ou no âmbito do mercado)? E de que modo a obra é categorizada pelo campo artístico em particular e talvez pelo público mais amplo?

Gloria Ferreira - Esse é o papel das curadorias. De Iberê, particularmente, me lembro da exposição na Bienal de São Paulo sobre o expressionismo abstrato no Brasil, que foi muito interessante. Ficam mais claras ali algumas obras dele que se encaixam e as que não se encaixariam tanto. Essas junções existem. Lembro de outra no MAM do Rio de viés expressionista, também interessante, com Iberê junto de um Ivan Serpa, que são relações que podem ser estabelecidas. Acho que é muito enriquecedor para a história da arte a abordagem da arte sob novos ângulos por meio da curadoria. As exposições temporárias têm contribuído para isso, até em termos estilísticos. Se pensarmos qualquer um dos grandes modernos, Manet, Cézanne, Monet, as exposições temporárias trazem momentos precisos, agrupando boa parte de suas obras, com catálogo e texto, que fazem você aprender de uma maneira diferente. O conhecimento dos trabalhos, mas também relações

que estabeleceram. Vi recentemente uma exposição muito bacana do Picasso, com relações de coisas que se sabiam e do diálogo que ele estabelecia com certas obras (de outros artistas). Os catálogos, sobretudo bem-feitos e criteriosos, são importantes também nesse sentido. Cria um acúmulo de experiência.

Pergunta - Como vê a dinâmica curatorial na Fundação e a articulação de Iberê Camargo no sistema contemporâneo da arte por meio da instituição e dos curadores?

Gloria Ferreira - Não tenho muito a acrescentar sobre isso em relação à Fundação Iberê Camargo, a não ser coisas gerais, algumas exposições vistas, conversas aqui e ali.

Pergunta - Como vê a relação entre crítica e curadoria no circuito atual? Há diferenças? Em que nível? E entre o curador e historiador de arte?

Gloria Ferreira - Isso me faz lembrar Walter Benjamin, que em 1928 dizia que quem fala que a crítica morreu está atrasado, porque faz muito tempo que ela morreu (risos). O curador é um crítico e pode ser também um historiador. É mais uma função. O crítico está passando por transformações importantes, a partir da produção de pesquisa universitária. Mas a crítica como julgamento de valor se perdeu, não que não exista esse julgamento, mas não passa mais pelas colunas de jornal, por exemplo. Minha ideia, que tenho postulado e escrito, é que o crítico, no sentido mais tradicional de relação com artista e obra, hoje de certa maneira faz parte desse corpo ampliado que é a obra, que implica que tipo de significações esse crítico vai acrescentar. Não é à toa que a crítica acompanha o catálogo. Esse crítico que está escrevendo para o catálogo ele foi convidado. Ele não está julgando, mas acrescentando o que pode ter entendido com a obra ou o artista. Não vejo nenhuma inferioridade desse tipo de crítico com relação ao crítico de julgamento, são funções e situações diferentes. Mas o curador acaba sendo julgador, pois acaba selecionando, escolhendo as obras por um tipo de avaliação. Tudo isso é muito complexo e uma coisa está relacionada à outra. Quanto ao historiador de arte, no Brasil temos muito poucos, ainda que atualmente estejam surgindo mais cursos de história da arte. Mas a história da arte brasileira sofre de um drama que é como situar uma história da arte brasileira sem que seja um capítulo à parte, como situá-la dentro do contexto geral da história, que é um conceito ocidental e evidentemente eurocentrista. Acho que nós historiadores ainda estamos pecando com relação a isso.

Apêndice J – Termo de consentimento de Gloria Ferreira**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^ª Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Gloria Ferreira, no dia 11 de setembro de 2012.

Eu, Gloria Ferreira , abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.


Assinatura do entrevistado

Data: 06 de junho de 2013

Apêndice K – Entrevista com José Francisco Alves (1964, Sananduva, RS)

Concedida em 01 de setembro de 2012 por e-mail. Os grifos são do autor das respostas

* Artista, historiador de arte, curador e pesquisador. Doutor em história, teoria e crítica de arte, é professor no Atelier Livre de Porto Alegre e atual curador-chefe do Museu de Arte de Rio Grande do Sul (Margs). É autor de livros como “Stockinger – Vida e Obra (Francisco Stockinger)” (2012) e “Fontes d’Art au Rio Grande do Sul” (2009).

Pergunta - Como vê/percebe o lugar ocupado pela obra de Iberê Camargo no cenário da arte brasileira antes e depois da Fundação Iberê Camargo?

José Francisco Alves - É difícil avaliar como a FIC é realmente percebida no Brasil. Em princípio, vemos que a sua reputação e repercussão baseia-se quase que exclusivamente pela excelência de seu projeto arquitetônico ao invés de sua missão como instituição museológica, a qual ainda é uma incógnita.

Pergunta - A obra de Iberê é mais conhecida (nacionalmente) agora com a FIC? Como as ações culturais da FIC são percebidas em Porto Alegre e, se puderes apontar, no cenário mais amplo da arte brasileira?

José Francisco Alves - A obra de Iberê Camargo tem a mesma inserção que tinha antes da criação da FIC, sem dúvida, visto que nacionalmente a programação da FIC não parece intervir em não influencia absolutamente nada. Aliás, Iberê Camargo continua com sua inserção muito significativa, como um dos principais pintores modernos brasileiros, e essa avaliação mantêm-se ainda unânime. A inserção de Iberê Camargo internacionalmente continua inexistente e esta condição não foi até hoje tratada devidamente, eis que não é matéria de fácil abordagem. Lembremos que a maior exposição de arte latino-americana até hoje realizada, a 1ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (1997), não incluiu Iberê Camargo e tal ausência até hoje jamais foi avaliada, considerada, criticada.

As ações da FIC não são totalmente percebidas ainda no contexto local. Essa questão é complexa e insere-se dentro da perspectiva maior: quais foram e como foram conduzidos os processos que resultaram na forma a qual tal instituição foi constituída e quais os seus objetivos mais pragmáticos. Ou seja: Porque ela é uma instituição voltada aos interesses mais diretos dos seus mentores? Nesse sentido não há crítica, porque o meio artístico local, em especial os profissionais do campo da teoria da arte, nutrem a possibilidade de participar de algo na FIC, em troca do silêncio crítico.

A FIC é um dos tantos frutos do contexto brasileiro das leis de incentivo à cultura o qual propiciou que organizações e/ou interesses corporativos ou pessoais resultassem na criação de instituições com recursos públicos, sob gestão privada/particular, o mecenato. Ou, como é mais correto dizer, o falso mecenato.

A condução da construção da FIC fez consultar de tal forma a uma gama tão diversa de pessoas e instituições pelo Brasil e pelo mundo que sua constituição acabou por ter uma cara de complicada percepção e sua gestão mais difícil ainda de ser entendida, objetivos que não foram casuais, mas intencionais. Conduzida, sob recursos públicos, pelo cientista político – e político – Fernando Schuller, a FIC resultou em uma série de características únicas e *desatualizadas*. Ao contrário de levar a denominação **museu**, pois o correto seria *Museu Iberê Camargo*, a instituição adotou a denominação **Fundação**, que não carrega em si nenhuma pista do que se trata, numa denominação em desuso mundialmente, para instituições artísticas. A FIC, isto sim, se trata de uma instituição museológica, cujo acervo é uma coleção monográfica de obras [Iberê Camargo] e cujo *museu* procura levar uma programação tipicamente museológica, ao expor o acervo e realizar exposições temporárias individuais e coletivas de outros artistas e coleções. Também sua gestão é algo como complexa, na falta de uma palavra melhor. Não tem diretor, não tem curador/curadores, como um museu normal teria.

A FIC, ou as pessoas envolvidas na FIC, igualmente **não se interessam pela inserção da mesma no meio artístico local**. Tais mentores/dirigentes não se integram nas atividades das instituições locais, não freqüentam as exposições das outras esferas (instituições privadas, estaduais e municipais); pelo contrário, simplesmente as ignoram. Mas nem todos são assim, o Santander Cultural tem feito recentemente uma política diametralmente oposta, nesse sentido.

Por outro lado, há que se considerar que a FIC não realizou somente mostras anódinas, mas também realizou exposições importantes. Há que se ponderar que mesmo que a FIC realizasse uma programação extraordinária, **lançando novos e reveladores olhares sobre a obra de Iberê Camargo** (o que ainda não fez), há uma política tácita por parte da inteligência artística do “centro” do país de que nada relevante em arte no Brasil pode ser empreendido fora do eixo SP-RJ, muito menos um novo patamar da obra desse importante artista. Isso vale também para a Bienal do Mercosul.

Pergunta - Como define o trabalho de curadoria (autoral, criativo, técnico...)?

José Francisco Alves - É importante ter-se em mente o que é um curador, quem é e quem pode ser um curador e qual o seu papel anterior e atual no sistema de arte. Trata-se sim, de um trabalho intelectual, criativo, e, principalmente, autoral. O papel de um curador sempre houve, com outros nomes, mas é importante entender o contexto de evolução do trabalho e a missão dos curadores de coleção (antigos conservadores) e dos ditos curadores “independentes”, tarefas muito distintas. Mais do que nunca a atividade do curador se configura como um dos pilares do sistema de poder no sistema de arte.

No plano local e nacional, antes, é preciso discernir o que é **realmente** um curador e quais as características de uma atividade curatorial (a curadoria em si), dado a profusão do uso incorreto e absurdo dos termos, que extrapolou até mesmo o sistema de arte. Hoje, tudo pode ser “curado”. De mostras em bares, centros culturais, museus, galerias de arte, simpósios, mesas-redondas, espetáculos, etc. Até o Festival de Cinema de Gramado já têm seus “curadores”. Há curador de tudo, até “curador editorial”, “curador de conteúdo”... Não há mais editores, coordenadores, diretores, administradores, organizadores; só “curadores”. Essa confusão tende a piorar, porque no *sistema* não há mais crítica, opinião.

Pergunta - Como acha que uma determinada curadoria, no caso de artistas com trajetórias já reconhecidas, pode re-significar/relocar a obra (seja na história da arte ou no âmbito do mercado)? E de que modo a obra é categorizada pelo campo artístico em particular e talvez pelo público mais amplo?

José Francisco Alves - Num sistema “mais normal” as curatorias mais extensivas sobre um determinado artista relevante, especialmente aquelas que demandam tempo de pesquisa e que também resultam em escritos mais aprofundados (bem como os livros nesse sentido, sem que envolva uma exposição – digo isso em relação ao meu livro Stockinger) são determinantes para redimensionar um novo olhar sobre as produções, que influenciam do campo cultural ao mercado de arte. Recentemente a repercussão de tais esforços são avaliados como **eventos** em si e não como trabalho de fôlego artístico, e essa tem sido a premissa atual e a perspectiva futura. De modo geral, tais pesquisas não são mais “registradas” na mente das pessoas do campo artístico como antes, o que se dirá para o público “geral”.

Pergunta- Como vê a dinâmica curatorial na Fundação e a articulação de Iberê Camargo no sistema contemporâneo da arte por meio da instituição e dos curadores?

José Francisco Alves - Em continuidade à pergunta 3, a FIC não tem “dinâmica curatorial” definida. Essa foi uma questão mal resolvida, de forma intencional, para que a escolha de curadores das exposições se dê conforme o andar dos interesses de quem está na condução do poder na instituição.

Há um **Conselho Curatorial**, possivelmente desde o início da FIC, com fluxo intenso mais recente na inclusão de nomes de alguns membros. Todavia, não é um conselho o meio mais apropriado para se conduzir uma política curatorial museológica, até porque as decisões/orientações de tal conselho, via de regra, é implantada quando se tem outra formação do conselho. No conselho há, inclusive, um produtor cultural, o Superintendente da FIC (ex-marchand), sem formação na área, e já tivemos no mesmo conselho até empresários do ramo do comércio e agropecuária (Justo Werlang).

É por demais óbvio que a FIC tivesse curadores de coleções, ou um curador para toda a coleção. Curador da coleção de pinturas, desenho, gravura, etc. O curador (ou curadores) de um museu desse porte igualmente deveria estar em trabalho de sintonia com o diretor do museu, este também responsável pela política cultural da instituição. Mas não nem uma coisa, nem outra. Isso se dá com o objetivo de que a FIC não tenha a sua cara moldada por profissionais da arte, mas por seus gestores (empresários). No sistema brasileiro a FIC é vista como um mercado para que os curadores do eixo SP-RJ tenham oportunidade de trabalho, apenas isso. A fixação na escolha de curadores desse mesmo eixo se dá pela intenção de legitimação dos mentores/gestores da FIC em estabelecerem aceitação cultural nesses circuitos.

Pergunta - Como vê a relação entre crítica e curadoria no circuito atual? Há diferenças? Em que nível? E entre o curador e historiador de arte?

José Francisco Alves - A crítica de arte praticamente não existe mais, uma vez que os meios pelos quais ela se manifesta não mais existem, no Brasil, há bastante tempo. O que temos é um campo teórico mais diversificado e passível de mutações abruptas. O campo do *pesquisador acadêmico* se intensificou com a profusão dos cursos de pós-graduação, para onde migraram os antigos “críticos” de arte. A tarefa teórica no sistema artístico brasileiro assim, tem sua produção nas academias, por esses pesquisadores, grosso modo

historiadores de arte, e pelos profissionais teóricos que exercem a função de curadores “independentes”. A diferença é que os *pesquisadores* acadêmicos pesquisam mais voltados para o sistema universitário, que não influencia mais como antes o sistema de arte do mundo real (museus, exposições, publicações, mercado de arte). Nesse sentido, há até mesmo a figura recente dos *artistas-pesquisadores* que produzem para o sistema universitário, cuja produção *artística* configura-se antes de tudo como “pesquisa científica”, acadêmica, para um mundo paralelo em relação ao mundo da arte. Cada vez mais exige-se do curador uma formação teórica em história da arte, mas essa não é uma premissa que é sempre seguida, para o bem ou para o mal...

José Francisco Alves - Introduzo um fechamento às tuas perguntas.

A sobrevivência ou não de instituições como a FIC é uma questão que só o futuro dirá. É melhor que a FIC exista do que o contrário, o óbvio, mas é difícil vê-la em um futuro sem que o governo quase que exclusivamente a mantenha, pelas leis de incentivo à cultura. Sem esses mecanismos, haverá mecenato? No Rio Grande do Sul? São Paulo alçou ao mandatário do império do sistema de arte sem estes incentivos, quando a elite paulista e os governos investiram na criação da Bienal de São Paulo. Quando essas pessoas que hoje dirigem instituições como a FIC não mais existirem será interessante estarmos aqui para ver o que acontecerá, mas isso é para mais adiante...

O que nos deixa tristes é a maneira com que os gestores e mantenedores culturais gaúchos, e aí vale tanto para a FIC quanto para a Bienal do Mercosul, vêem os profissionais locais e como eles se deslumbram com as *vedetes* de fora. Temos visto o investimento (pagando bem) em trazer e manter por perto curadores de fora, como Gabriel Pérez-Barreiro, José Roca, Moacir do Anjos e outros. **Mas o que eles têm dado em retorno ao Rio Grande do Sul, em suas atividades?** Pelo contrário, quando em curadorias aqui procuram é dar vazão às suas demandas. Que artista do Rio Grande do Sul (vivo ou morto), mesmo a memória de Iberê Camargo, tem sido projetado, descoberto, incentivado por um deles? Nenhum, nada, sem retorno nesse sentido. Somos um mercado de uma via só. Quando Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias foram curadores recentes da Bienal de São Paulo, realizaram a maior bienal brasileira de todos os tempos, e foi justamente nessa que não houve nenhum artista gaúcho participante. Porque será? E qual o retorno de tantos outros curadores da FIC ou Bienal Mercosul, que retorno deram? Nenhum. Pelo contrário, continuam a ocupar espaço e a

influenciar para que pessoas de seus circuitos continuem os ocupando, num sistema de clube e troca-troca. E talvez essa política, que é intencional, seja uma das condições para que uma instituição como a FIC cumpra o seu papel da maneira como o faz atualmente.

Apêndice L – Termo de consentimento de José Francisco Alves**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

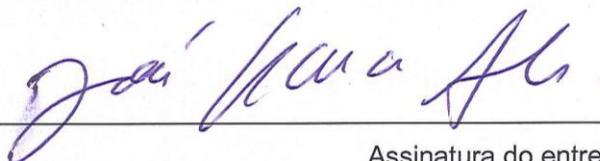
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com José Francisco Alves, no dia 1 de setembro 2012.

Eu, José Francisco Alves, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Assinatura do entrevistado

15 de maio de 2013

Apêndice M – Entrevista com Tadeu Chiarelli (1956, Ribeirão Preto, SP)**Concedida em 23 de outubro 2012 por e-mail**

* Crítico, historiador e curador. Professor da Universidade de São Paulo (USP). Autor de diversos livros sobre arte. Entre 1996 e 2000, foi Curador-Chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Entre agosto de 2007 e maio de 2010, foi Chefe do Departamento de Artes Plásticas. Desde 2010, é diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP.

Pergunta - Como o senhor analisa estrategicamente o plano curatorial da Fundação Iberê Camargo?

Tadeu Chiarelli - Eu considero uma boa estratégia para a divulgação da obra de Iberê Camargo.

Pergunta - Como o senhor analisa a dinâmica curatorial da Fundação Iberê Camargo, considerando o provável objetivo institucional em se articular, inserir e atuar no sistema contemporâneo da arte?

Tadeu Chiarelli - Considero tal estratégia muito importante e significativa.

Pergunta - De que maneira o senhor analisa a articulação de Iberê Camargo (vida e obra) no sistema contemporâneo da arte por meio da instituição, dos curadores e das exposições? Dito de outro modo, como analisa a forma como a instituição "usa" a obra de Iberê?

Tadeu Chiarelli - Não tenho críticas à atuação da Fundação. Se seu propósito é divulgar a obra do artista, ela está se saindo muito bem.

Pergunta - As abordagens dos curadores sempre buscam apresentar um novo olhar sobre Iberê, um artista já amplamente estudado e pesquisado. A vida e a obra de um artista como Iberê pode ser uma fonte permanente de novos conhecimentos? De que maneira?

Tadeu Chiarelli - Creio que a obra de todo bom artista pode e deve ser revista por novos olhares. Isto é bom para todos.

Pergunta - Como o senhor define o trabalho de curadoria (autoral, criativo, técnico...)?

Tadeu Chiarelli - Creio que o trabalho de curadoria reúne necessariamente os três quesitos, sempre sem esquecer que, numa exposição de arte, em primeiro lugar estão a obra e o público. Depois o resto.

Pergunta - **Como acha que uma determinada curadoria, no caso de artistas com trajetórias já reconhecidas, pode re-significar/relocar a obra (seja na história da arte ou no âmbito do mercado)? E de que modo a obra é categorizada pelo campo artístico em particular e talvez pelo público mais amplo?**

Tadeu Chiarelli - Creio que uma boa curadoria sobre a obra de um artista já reconhecido deve, antes de qualquer coisa, trazer outra interpretação da obra do artista dentro do campo da história da arte. Deve apontar, de forma discreta, outras possibilidades de entendimento das peças exibidas.

Pergunta - **Ao elaborar a curadoria, pensa primeiro em montar uma exposição que dê conta do modo como vê pessoalmente determinada obra(s)/artista(s) ou busca se relacionar com sentidos mais difundidos?**

Tadeu Chiarelli - Eu parto da minha relação com as obras. É claro, no entanto, que hoje em dia essa minha relação está profundamente marcada pela difusão que a obra de determinado artista já possui no campo da crítica e da história da arte. Somente aceito uma curadoria se percebo que posso contribuir para trazer outras possibilidades de sentido para aquilo que pretendo exibir.

Pergunta - **Como curador, o senhor preocupa-se em criar interlocução com os pares? Ou com a mediação para o público mais amplo? Ou conciliar ambos?**

Tadeu Chiarelli - Embora eu parta sempre da interlocução com meus pares, meu foco nunca é apenas o público especializado, mas o público em geral: de preferência, um jovem ou uma jovem de mais ou menos vinte anos, interessado em arte, mas sem uma intimidade maior com o universo da arte. Meu papel, assim, é levá-lo a pensar a partir da exposição sobre determinada obra ou obras.

Pergunta - **Como vê a relação entre crítica e curadoria no circuito atual? Há diferenças? Em que nível? E entre o curador e historiador de arte?**

Tadeu Chiarelli - Eu sou da velha escola: sou historiador da arte porque sou crítico de arte, e sou crítico de arte porque sou historiador da arte. Creio, por outro lado, que o exercício da curadoria é um exercício de crítica de arte. Hoje em dia há que distinguir a crítica de arte que se expande via curadorias, ensaios e teses, daquela matéria jornalística erroneamente chamada de crítica de arte. Ela pode, quando muito, ser entendida como crítica de serviço. É claro que existem exceções, mas no Brasil a regra infelizmente nos dias atuais, tem sido releases de exposições (notadamente previews) fantasiadas de crítica de arte.

Apêndice N – Termo de consentimento de Tadeu Chiarelli**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Tadeu Chiarelli, no dia 23 de outubro 2012.

Eu, Tadeu Chiarelli, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Assinatura do entrevistado

Data: 16 de maio de 2013.

Apêndice O – Entrevista com Eduardo Veras* (1965, Porto Alegre, RS)**Concedida em 1 de novembro de 2012 por e-mail**

* Jornalista, professor, curador, crítico e pesquisador no campo de artes visuais. Doutor em história, teoria e crítica de arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Leciona no Curso de Realização Audiovisual e no Curso de Comunicação Social da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo.

Pergunta - Como define o trabalho de curadoria (autoral, criativo, técnico...)?

Eduardo Veras - Acredito que é tudo isso que a pergunta sugere: o trabalho de curadoria é, ao mesmo tempo, autoral, criativo e técnico. Uma opção não invalida a outra.

Pergunta - De que maneira se deu o convite para curar exposição na Fundação Iberê Camargo?

Eduardo Veras - No mesmo mês em que me desliguei da Zero Hora, em fevereiro de 2010, recebi o convite. Segundo me informaram, meu nome vinha sendo cogitado há algum tempo para uma curadoria, mas a Fundação entendia que, em razão da minha atuação em ZH, seria incompatível. Acredito que faz sentido.

Pergunta - Como foi seu método de pesquisa e abordagem do acervo da Fundação?

Eduardo Veras - No momento do convite, me pediram que apresentasse um ou mais projetos para uma exposição. Poderia ser bastante breve (um parágrafo), mas teria que ser em torno do acervo da Fundação (obras de Iberê). Apresentei dois projetos: o primeiro previa a colocação no vão livre, a partir do térreo, dos grandes carretéis de madeira do artista contemporâneo cearense Eduardo Frota (peças enormes que ele criara para Fundação Vale, no Espírito Santo), que seriam combinados com uma exposição, no terceiro andar, apenas de carretéis de Iberê (pinturas, desenhos e gravuras). O segundo projeto, que foi aprovado pelo conselho curatorial, enfatizava o desenho de Iberê, tanto guaches quanto esboços, anotações e rascunhos. Definido isso, fiz uma série de visitas ao acervo e conversei com Eduardo Haesbaert, responsável pela guarda dessa coleção. Examinei os mais de 3 mil desenhos, um por um, valendo-me de imagens digitalizadas e de exames in loco. Procurei identificar naquilo que eu tinha visto questões motivadoras, que me permitissem constituir aproximações e contrapontos. Selecionei uma material bem grande e depois fui

selecionando e resselecionando novamente, procurando diminuir a quantidade. O que eu tinha como norte, meu esforço maior, era encontrar nas próprias imagens ou no estatuto delas (suas origens, sua validação pelo artista, sua validação por mim) os vetores que pudessem me servir de guias. (Posso retomar adiante essa questão, que, para mim, foi bem importante, mas não sei se interessa para o teu trabalho).

Pergunta - De que modo elaborou o projeto/concepção da exposição (expográfico e texto crítico)? Houve condições e critérios previamente determinados pela instituição?

Eduardo Veras - O único critério determinado pela instituição era que eu trabalhasse sobre o acervo (embora eu tenha incluído uma pintura da coleção da Aplub, o que foi até bem acolhido pela instituição). Pediram também que eu selecionasse algumas pinturas, como forma de colaborar com o projeto pedagógico. Isso não foi problema, porque, embora meu foco estivesse no desenho, me interessava a comparação com pinturas e até com uma determinada gravura. Tenho impressão que a direção da FIC desejava mais pinturas, mas nunca fui cobrado por isso. Ao contrário. O trabalho se deu em um clima de bastante liberdade e entusiasmo. A expografia foi feita em parceria com Ceres Storchi. Pedi que fosse ela a profissional responsável e fui atendido. Ceres é uma museógrafa bastante experiente e de bom gosto; juntos, chegamos a soluções que me pareceram bastante ricas, desde a construção de um gaveteiro à escolha das molduras. Tudo foi muito pensado e muito discutido, com serenidade e empolgação. Todas as conversas pesaram muito nas minhas definições, fosse com os fotógrafos (Fábio Del Re e Carlos Stein), fosse com o Eduardo, a Ceres ou a equipe da Fundação (em particular, com Laura Cogo). Não houve nenhuma pré-determinação quanto à seleção, à expografia ou ao texto. Apenas prazos, o que julgo normal.

Pergunta - Houve uma preocupação em elaborar uma curadoria de conceito original em relação às outras curadorias da FIC?

Eduardo Veras - Sim. Procurei não repetir imagens que já fossem bastante conhecidas e quis mostrar alguma coisa inédita. Ambicionava fazer uma exposição que fosse algo sóbria e talvez até ousada nas escolhas, mas sem invenções expositivas. Buscava uma relação, digamos, orgânica, com o prédio do Siza, que eu respeito e admiro muito. Não gostaria de desafiá-lo, como fizera a curadoria anterior (de Jacques Leenhardt).

Pergunta - Os aspectos arquitetônicos do museu influenciaram no projeto expográfico? De que maneira?

Eduardo Veras - Muito. O prédio do Siza influenciou já na definição do tema. O edifício, que a meu ver conjuga imponência e silêncio, com todos aqueles espaços ao mesmo tempo abertos e acolhedores, me sugeria um olhar mais voltado para o desenho, o esboço e o rascunho: um olhar que fosse íntimo, contemplativo, lento. Na montagem, tivemos muito cuidado, Ceres e eu, em pesar proximidade e afastamento, imaginando o efeito das pinturas em contraposição aos desenhos, e como isso iria reverberar de uma sala para a outra, a partir das aberturas. Também consideramos bastante o nível de luz a ser empregado, sempre com a preocupação de, na expografia, reproduzir a sobriedade e a intimidade que o prédio traz em seu próprio desenho.

Pergunta - Ao elaborar a curadoria, pensa primeiro em montar uma exposição que dê conta do modo como vê pessoalmente a obra de Iberê ou busca se relacionar com sentidos mais difundidos?

Eduardo Veras - Acredito que, em grande parte, a curadoria foi um ajuste de contas comigo mesmo. Embora hoje eu esteja mais interessado em arte contemporânea (no momento da curadoria da FIC, sobretudo com os desdobramentos da arte conceitual, dos anos 60 e 70, na contemporaneidade, tema da minha tese de doutorado), cheguei a esse campo graças a meu interesse pelo desenho, não como teórico, historiador ou crítico, mas como desenhista mesmo. Quando jovem, na primeira metade dos anos 1990, fui estudar no Instituto de Artes porque queria desenhar. Iberê era uma de minhas maiores referências. Aliás, não só minha, mas de pelo menos uma geração inteira no IA. Nessa curadoria, pude rever minhas próprias motivações, meus interesses e meu percurso. Foi nisso que pensei primeiro. Até hoje o desenho é algo muito caro para mim, e tenho particular carinho e gosto pelo desenho de Iberê. Além disso, o tema me parecia pouco explorado (apenas uma curadoria de Flavio Gonçalves, ainda no endereço antigo da Fundação, na casa do artista, e a importante tese de Vinicius Godoy). Só isso já justificava o recorte que eu propunha.

Pergunta - A abordagem preocupa-se em criar interlocução com os pares ou com a mediação para o público mais amplo?

Eduardo Veras - As duas coisas. Em termos de pesquisa, procurei dialogar com alguns textos sobre Iberê (em particular, o catalogue de gravura, preparado por Mônica Zielinsky, alguns artigos de Sônia Salzstein e Ronaldo Brito, a tese do Vinicius). Tinha em mente que a exposição poderia funcionar como um chamamento para se pensar o desenho de Iberê, levando em conta, sim, por que não?, a aproximação com um público mais amplo.

Pergunta - Há diferenças no modo de realizar curadoria na FIC em relação a outras instituições e espaços expositivos? Poderia comentar as mais significativas?

Eduardo Veras - Sim, em termos de estrutura, organização e recursos financeiros, tudo correu muito bem. É difícil, ao menos em Porto Alegre, contar com um amparo similar.

Pergunta - Como avalia a divulgação da sua curadoria? Percebeu uma maior repercussão na FIC em relação a outras curadorias suas em outras instituições? A curadoria na FIC repercutiu para a carreira como curador?

Eduardo Veras - Sim, houve uma maior divulgação, e fui solicitado a conceder uma série de entrevistas. Não sei precisar o quanto ou como isso repercutiu em minha carreira.

Pergunta - Como acha que uma determinada curadoria, no caso de artistas com trajetórias já reconhecidas, pode re-significar/relocar a obra (seja na história da arte ou no âmbito do mercado)? E de que modo a obra é categorizada pelo campo artístico em particular e talvez pelo público mais amplo?

Eduardo Veras - Uma curadoria sempre pode ressignificar a obra de uma artista, seja ele consagrado ou não. Isso faz parte da própria dinâmica da História da Arte, ou melhor, da historiografia. Artistas já consagrados são continuamente reavaliados, ganhando por vezes nova dimensão, novo estatuto, com mais destaque e reverberação, ou, de outra parte, podem ser reconsiderados em um sentido inverso, parecendo, sob um exame acurado, menos ricos e menos interessantes. Quando à segunda parte da pergunta, não entendo bem o que seria “categorizar” no sentido enunciado nela.

Pergunta - Como vê / percebe o lugar ocupado pela obra de Iberê no cenário da arte brasileira antes e depois da Fundação Iberê Camargo?

Eduardo Veras - Certamente, a FIC tem contribuído para divulgar mais amplamente a obra de Iberê, alavancando novas leituras e interpretações. O artista, que já tinha peso relevante na História da Arte no Brasil, parece que vai, pouco a pouco, ganhando maior projeção. Iberê já é, sem dúvida e sem favor, parte da história da arte moderna no país. Talvez merecesse um reconhecimento internacional maior.

Pergunta - Como vê a dinâmica curatorial na Fundação e a articulação de Iberê Camargo no sistema contemporâneo da arte por meio da instituição e dos curadores?

Eduardo Veras - Não sei se peguei bem a pergunta, mas talvez já tenha respondido isso nas duas questões anteriores.

Pergunta - Como vê a relação entre crítica e curadoria no circuito atual? Há diferenças? Em que nível? E entre o curador e historiador de arte?

Eduardo Veras - Sim, há diferenças entre os ofícios do crítico, do curador e do historiador. Claro que há traços em comum também. Todos eles atuam, sem dúvida, no sentido de legitimar nomes e reputações. Particularmente, gosto de imaginar que a curadoria é uma das possibilidades de crítica, pensando na atividade crítica sob um viés mais amplo, digamos hermenêutico, compreendendo diferentes possibilidades de interpretação do homem diante de uma obra de arte. Por outro lado, seria preciso admitir que, mesmo na tarefa de um historiador da arte ou de um professor (até mesmo quem sabe no exercício cotidiano de um jornalista especializado), entra em jogo uma espécie de pendor curatorial – na medida em que nem tudo pode ser abarcado. Ou seja, em qualquer narrativa, seja historiográfica, seja jornalística, seja em uma aula, escolhas são feitas. Conta-se a história possível, com as limitações próprias do humano. História total, única, que dê conta de tudo, definitivamente não existe.

Apêndice P – Termo de consentimento de Eduardo Veras**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

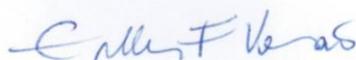
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado "MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO", desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Eduardo Veras, no dia 1 de novembro de 2012.

Eu, Eduardo Veras, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação "MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO", autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Assinatura do entrevistado

Data: 16 de maio de 2013.

Apêndice Q – Entrevista com Vera Beatriz Siqueira* (1962, Rio de Janeiro, RJ)**Concedida em 24 de novembro de 2012 por e-mail**

* Crítica, historiadora de arte e curadora. Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), professora adjunta e pró-cientista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, autora de livros como “Iberê Camargo – origem e destino” (Cosac Naify, 2009). Atuou como curadora de exposições na Fundação Iberê Camargo (mostra “Cálculo de Expressão”), Museu Lasar Segall (São Paulo), Museus Castro Maya e Paço Imperial (Rio de Janeiro).

Pergunta - Como define o trabalho de curadoria (autoral, criativo, técnico...)?

Vera Beatriz Siqueira - Acredito que ele possua um tanto de cada uma dessas qualidades. Evidentemente é um trabalho autoral, que comporta uma boa dose não apenas de sensibilidade estética, mas também capacidade de lidar com obras de arte. Mas eu não chamaria de produção artística, já que, para mim, é um desdobramento do processo criativo da crítica e da história da arte. Tampouco diria que é apenas técnica, já que não se trata somente de enfrentar problemas de exposição, iluminação e distribuição espacial, entre outros, e sim de dar forma a determinados conceitos.

Pergunta - De que maneira se deu o convite para curar exposição na Fundação Iberê Camargo?

Vera Beatriz Siqueira - Pelo que sei, fui indicada pelo Paulo Sergio Duarte, que na época estava no conselho curador. A partir daí, recebi um convite da Fundação. Demorou um tanto até tudo se acertar (patrocínio, calendário), mas acabou saindo, o que foi ótimo.

Pergunta - Como foi seu método de pesquisa e abordagem do acervo da Fundação?

Vera Beatriz Siqueira - Meu trabalho na Fundação foi facilitado pela publicação do catálogo de gravuras do Iberê. A partir dele, fiz uma primeira seleção de trabalhos que depois fui ver pessoalmente e selecionar. O trabalho de seleção no Museu Lasar Segall também foi facilitado pela existência de um catálogo de gravuras do artista. Por isso a pesquisa mais difícil foi mesmo no Museu Nacional de Belas Artes e na Biblioteca Nacional, de onde selecionei as obras de Goeldi.

Pergunta - Como são trazidas obras de outros museus, acervos e coleções?

Vera Beatriz Siqueira - Foram trazidas por firma especializada, acompanhadas de courriers, responsáveis pelo acompanhamento da embalagem, transporte, desembalagem, montagem e desmontagem.

Pergunta - De que modo elaborou o projeto/concepção da exposição (expográfico e texto crítico)? Houve condições e critérios previamente determinados pela instituição?

Vera Beatriz Siqueira - A Fundação me convidou para curar uma mostra de gravuras de Iberê, Goeldi e Segall. Este foi todo o limite que tive. Optei por uma discussão a respeito do caráter expressivo dessas gravuras, pensando em aproximações e distâncias poéticas entre os artistas.

Pergunta - Houve uma preocupação em elaborar uma curadoria de conceito original em relação às outras curadorias da FIC?

Vera Beatriz Siqueira - Não me preocupei com isso porque a exposição era, em si, muito diferente das outras mostras da FIC.

Pergunta - Os aspectos arquitetônicos do museu influenciaram no projeto expográfico? De que maneira?

Vera Beatriz Siqueira - Muito. O edifício do museu é muito poderoso. Conversei com a programadora visual que queria aproveitar alguns dos recortes espaciais, trabalhando com obras mais próximas dos cantos esconsos das salas ou usando imagens em série (como em um cinema) nas salas que podem ser vistas das passarelas. Em vez de brigar com o branco, ou usar cores, optei por deixar tudo realmente branco e usar esse fundo como um agregado na qualidade expressiva das obras.

Pergunta - Ao elaborar a curadoria, pensa primeiro em montar uma exposição que dê conta do modo como vê pessoalmente a obra de Iberê ou busca se relacionar com sentidos mais difundidos?

Vera Beatriz Siqueira - Quis mostrar um aspecto da obra de Iberê em relação a outros artistas, tentando discutir de forma mais ampla o problema da arte expressiva no Brasil. Para isso, é claro, me referi à bibliografia existente sobre os artistas, mas o ponto de vista era completamente pessoal.

Pergunta - A abordagem preocupa-se em criar interlocução com os pares ou com a mediação para o público mais amplo?

Vera Beatriz Siqueira - Achei pena não ter tido encontro com o setor educativo da FIC antes da montagem. Quando, após a inauguração, tivemos uma reunião, achei que poderíamos ter avançado muitas outras questões. Tive a preocupação de montar uma sala mais didática, na medida do possível, em que fossem apresentados diferentes métodos de gravação. Sei que isso não apenas agrada muito ao público (que frequentemente ignora o que é uma gravura), mas também ajuda nas atividades educativas. Quanto aos pares, acho que a discussão do texto do catálogo e a proposta conceitual da curadoria, expressa no título "Cálculo da Expressão", já abririam o diálogo.

Pergunta - Há diferenças no modo de realizar curadoria na FIC em relação a outras instituições e espaços expositivos? Poderia comentar as mais significativas?

Vera Beatriz Siqueira - O trabalho na FIC transcorreu muito bem, sem grandes problemas. Acho que essa é uma diferença essencial: todos trabalham para que a exposição aconteça e seja um sucesso.

Pergunta - Como avalia a divulgação da sua curadoria? Percebeu uma maior repercussão na FIC em relação a outras curadorias suas em outras instituições? A curadoria na FIC repercutiu para a carreira como curador?

Vera Beatriz Siqueira - Acho que a divulgação foi muito boa. Não me preocupo muito em ter uma carreira como curadora. Claro que ter feito essa curadoria foi importante, mas não uso isso para abrir portas. O trabalho de curadoria, para mim, é um desdobramento de minha atuação como crítica e historiadora da arte.

Pergunta - Como acha que uma determinada curadoria, no caso de artistas com trajetórias já reconhecidas, pode re-significar/relocar a obra (seja na história da arte ou no âmbito do mercado)? E de que modo a obra é categorizada pelo campo artístico em particular e talvez pelo público mais amplo?

Vera Beatriz Siqueira - No caso de artistas brasileiros, mesmo os mais reconhecidos, ainda são muito distantes do público. Para mim, toda exposição deve ter esse compromisso básico de colocar a obra do artista ou dos artistas na história da arte brasileira, de fazê-lo participar

de um conjunto de valores culturais.

Pergunta - Como vê / percebe o lugar ocupado pela obra de Iberê no cenário da arte brasileira antes e depois da Fundação Iberê Camargo?

Vera Beatriz Siqueira - Iberê é um grande artista, com lugar garantido na arte brasileira. Creio que a Fundação vem ajudando a estruturar sua figura pública.

Pergunta - Como vê a dinâmica curatorial na Fundação e a articulação de Iberê Camargo no sistema contemporâneo da arte por meio da instituição e dos curadores?

Vera Beatriz Siqueira - Como em todo lugar, tem as curadorias que funcionam e as que não funcionam de jeito algum. A FIC tem chamado curadores variados, o que é bom, por um lado, pois multiplica os olhares, mas nem tão bom assim, por outro, já que nem sempre se aprofunda a pesquisa do artista. Mas de forma geral, acho que vem fazendo um bom trabalho.

Pergunta - Como vê a relação entre crítica e curadoria no circuito atual? Há diferenças? Em que nível? E entre o curador e historiador de arte?

Vera Beatriz Siqueira - Essa é uma questão imensa que talvez não consiga responder a contento. Para mim, como já disse antes, a curadoria é um desdobramento da minha atividade como crítica e historiadora. Estão intrinsecamente relacionadas. Mas sei de experiências em que a curadoria é apenas a tarefa de dispor as obras (escolhidas pelos artistas) em um espaço. Ou seja: há de tudo um pouco nesse universo.

Apêndice R– Termo de consentimento de Vera Beatriz Siqueira**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

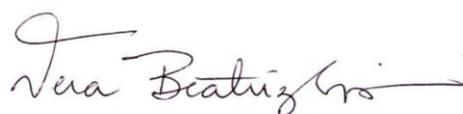
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Vera Beatriz Siqueira, no dia 24 de novembro de 2012.

Eu, Vera Beatriz Siqueira, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Assinatura do entrevistado

Data: 31 de maio de 2013.

Apêndice S – Entrevista com Fernando Cocchiarale* (1951, Rio de Janeiro, RJ)

Concedida em 23 de novembro de 2012 por telefone e gravada com áudio. Na transcrição, foram eliminadas repetições e redundâncias próprias da linguagem oral

* Crítico de arte, curador e professor Filosofia da Arte do Departamento de Filosofia da PUC-RJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Laje, também na capital fluminense. Entre 2000 e 2007, foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, antes disso, curador-coordenador do Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural, em São Paulo. É autor e organizador de diversos livros sobre arte. Na Fundação Iberê Camargo, realizou a curadoria da exposição “Iberê Camargo e o Ambiente Cultural Brasileiro do Pós-Guerra”. É doutor em Tecnologias da Comunicação e Estética pela Escola de Comunicação da UFRJ

Pergunta - Como define o trabalho de curadoria (autoral, criativo, técnico...)?

Fernando Cocchiarale – Não acho que seja um trabalho autoral que rivalize com o trabalho do artista, que é o fundamento de qualquer atividade teórico- reflexiva e curatorial, mas é claro que há uma marca autoral. Vemos curadores diferentes, com programas, estilos, projetos diferentes. Nesse sentido, as curadorias têm identidade.

Pergunta - De que maneira se deu o convite para curar exposição na Fundação Iberê Camargo?

Fernando Cocchiarale – Partiu da Fundação, especialmente de Fábio Coutinho, que entrou em contato.

Pergunta - Como foi seu método de pesquisa e abordagem?

Fernando Cocchiarale – Eu trabalhei basicamente com o acervo da Fundação. Fui a Porto Alegre para pesquisar. Primeiro, defini o escopo da exposição. Achei que talvez fosse interessante inscrever a obra do Iberê na questão do abstracionismo brasileiro que emerge nos anos 1950, do qual ele também foi um representante, ainda que um pouco mais tardiamente.

Pergunta - De que modo elaborou o projeto/concepção da exposição? Houve condições e critérios previamente determinados pela instituição?

Fernando Cocchiarale – A Fundação me deixou totalmente livre. Não me conduziram em nada.

Pergunta – Houve uma preocupação em realizar uma exposição original em relação às apresentadas anteriormente?

Fernando Cocchiarale – Quis fazer uma exposição que abordasse a inscrição da obra de Iberê no boom dos abstracionismos no Brasil na década de 50. Eu desconhecia se já haviam feito uma mostra de Iberê com perfil semelhante. Mas ainda assim achei que o recorte que eu propunha tinha pelo menos um recorte inédito.

Pergunta - Ao elaborar a curadoria, pensa primeiro em montar uma exposição que dê conta do modo como vê pessoalmente a obra/artista ou busca se relacionar com sentidos mais difundidos?

Fernando Cocchiarale – Eu particularmente evito pensar minhas curadorias não como ilustração de questões elaboradas no campo verbo/discursivo. Penso que as curadorias feitas em função de questões teórico/intelectuais fazem com que a exposição acabe se tornando a ilustração de um texto. Ao contrário, tendo a pensar como um roteirista de cinema. Na verdade, a inscrição de textos em mostras não é, para mim, necessariamente problemática. Sua falta tampouco me incomoda a priori. Mas o texto não pode concentrar somente nele o sentido da curadoria, tornando-se imprescindível para a experiência e fruição do conjunto mostrado. O texto não deve, portanto, funcionar como núcleo semântico do trabalho curatorial (nem como justificativa da escolha dos artistas selecionados para o integrarem), ou ser tomado como chave de ignição da leitura do público, mas qual um balizador textual daquilo que se vê (ainda que o que se veja inclua a contribuição da palavra, como ocorre com a produção conceitual, a poesia concreta, em muitas performances, vídeos etc.). Eu não vejo sentido na apropriação de grandes questões, extraídas de discursos filosóficos ou literários, como fundamentos de sentido e valor temático das questões e escolhas curatoriais. Sou mais modesto e penso que a potência semântica de uma exposição ainda reside na experiência que ela diretamente proporciona e que é irredutível à palavra (ainda quando a palavra é, como eu já disse, matéria expositiva).

Pergunta - Os aspectos arquitetônicos do museu influenciaram no projeto expográfico? De que maneira?

Fernando Cocchiarale – Claro que me influenciam. Sempre levo em conta a potência do espaço, suas possibilidades e suas limitações. Assumo colunas, pilares, o alinhamento dos pisos, como referências para o posicionamento, na montagem, de bases, vitrines, esculturas, obras de parede etc.

Pergunta - Como avalia a divulgação da sua curadoria? Percebeu uma maior repercussão na FIC em relação a outras curadorias suas em outras instituições? A curadoria na FIC repercutiu para a carreira como curador?

Fernando Cocchiarale – Como não moro em Porto Alegre, não posso avaliar com precisão a repercussão da mostra. Creio que foi boa. Mas, como experiência, foi muito positiva tanto do ponto de vista técnico (recursos infra-estruturais), quanto humano (todos com quem eu convivi foram solícitos e profissionais). É sem dúvida um momento importante de minha experiência e de minha trajetória curatorial, já que possui perfil semelhante ao de outras curadorias que fiz sobre artistas referenciais da arte brasileira, como Anna Bella Geiger, Hélio Oiticica (com César Oiticica Filho) e Vera Chaves Barcellos (com Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos).

Pergunta - Como acha que uma determinada curadoria, no caso de artistas com trajetórias já reconhecidas, pode re-significar/relocar a obra (seja na história da arte ou no âmbito do mercado)?

Fernando Cocchiarale – Sempre há possibilidade de fazer determinados recortes da produção de um artista, acho que isso não tem problema nenhum. Volto a insistir que Iberê ainda não havia sido exposto em confronto com os concretistas, os neoconcretistas e os informais. É um recorte novo, acredito eu. Em geral, não costumo recortar do ponto de vista da mídia, tipo “desenhos de fulano”, “pintura de sicrano”, ou cronologicamente, porque o curador não é um calendário. Isso varia muito dependendo das circunstâncias. Ainda que as mostras se repitam de alguma forma depois, sempre haverá um olhar novo. Não acho que a curadoria seja um saber exotérico ou lugar de defesa de uma tese. Isso se faz na academia. Acho que o olhar curatorial contemporâneo sobre a arte do passado é filtrado muito do ponto de vista de narrativas verbo/teóricas, e isso tem tornado muitas exposições como ilustrações dessas questões, fazendo com que o público já esteja habituado a buscar, antes de qualquer experiência com a obra, o plotter que lhe poupará de qualquer esforço ou dará

a chave de entrada. Acho isso muito complicado. Tem algumas exposições que eu vou e penso que, se trocasse todos os artistas e mantivesse o plotter, dava na mesma.

Pergunta - Como vê / percebe o lugar ocupado pela obra de Iberê no cenário da arte brasileira antes e depois da Fundação Iberê Camargo?

Fernando Cocchiarale – Eu acho que a Fundação é um esforço absolutamente louvável porque Iberê foi um grande artista. Ao mesmo tempo, é uma maneira de Porto Alegre se inscrever em questões nacionais da produção artística, por meio de um artista que se tornou desde muito cedo um artista nacional. Acho que, no momento em que o país está se descentralizando, isso é ótimo, assim como Pernambuco estar reavaliando a importância de Cícero Dias ou Paulo Bruscky. Acho que é um novo momento de um país que, enfim, está emplacando, dando certo. A Fundação tem qualidades que poucas instituições brasileiras têm. É um museu que foi projetado desde o começo como museu, por um grande arquiteto internacional. Fico imaginando que, sei lá, se fosse nos anos 1970, isso teria que ter envolvido um arquiteto gaúcho, entende? E acho que a Bienal do Mercosul e Fundação Iberê Camargo demonstram uma atitude não regionalista, mas cosmopolita. Um equívoco está, às vezes, em se pensar que a estratégia em atingir o centro do país é ser regional, quando na verdade o regionalismo é uma coisa excludente.

Pergunta - Como vê a relação entre crítica e curadoria no circuito atual? Há diferenças? Em que nível? E entre o curador e historiador de arte?

Fernando Cocchiarale – Eu acho que essas divisões correspondem a um momento teórico fundador, lá do iluminismo, em que se estava buscando saberes especializados. Em um mundo como o nosso, em rede, de espalhamento horizontalizado, as coisas se contaminaram. Eu não saberia dizer se sou crítico, esteta, historiador. Sou formado em Filosofia. Não fico me incomodando com essa divisão. Acho que ela é moderna, mas não contemporânea.

Apêndice T – Termo de consentimento de Fernando Cocchiarale**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Fernando Cocchiarale, no dia 23 de novembro 2012.

Eu, Fernando Cocchiarale, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Assinatura do entrevistado

Data: 22 de Maio de 2013

Apêndice U – Entrevista com Jailton Moreira* (1960, São Leopoldo, RS)

Concedida em 23 de novembro de 2012, gravada com áudio na residência do entrevistado, em Porto Alegre. Na transcrição, foram eliminadas repetições e redundâncias próprias da linguagem oral

* Artista, professor e curador. Realizou a curadoria da exposição “Convivências – Dez Anos da Bolsa Iberê Camargo”. Curador do projeto Rumos Visuais Itaú Cultural (1999/2003) e da XXXI Coletiva de Artistas de Joinville, SC (2001). Também foi, junto com Elida Tessler, criador do Torreão (1993).

Pergunta - De que maneira se deu o convite para curar exposição na Fundação Iberê Camargo?

Jailton Moreira - Veio da Fundação. Pelo perfil da curadoria, achei que podia fazer. Acompanhava a Bolsa à distância, conhecia alguns dos artistas, mas achava que eles não tinham uma devida visibilidade. O primeiro objetivo era esse. A experiência de uma bolsa é muito privada. E de um retorno público mínimo. É um investimento em potências artísticas. Como havia uma história de 10 anos, tornava-se um fato de relevância pública. Entram aí a vontade e a pertinência da exposição.

Pergunta - Como define o trabalho de curadoria (autoral, criativo, técnico...)?

Jailton Moreira - A palavra apareceu há pouco tempo e tem aparecido com todos os sentidos possíveis, com usos de qualquer maneira. Isso não é questão de deter um conceito, mas, no meu caso, saber quais as curadorias que eu posso ou sei fazer. Acho que sei fazer ou gosto de fazer uma curadoria de escuta, um trabalho de prospecção em que vou escutar um contexto e tentar traçar uma resposta. Tenho dificuldade de ser um curador que tenha um conceito/ideia para desenvolver porque, como sou artista plástico, acho que esse é um trabalho que faço como artista plástico. Quando tenho ideias e quero discutir, de alguma forma aprendi a fazer dando aula ou na produção plástica. Talvez seja uma limitação minha. Gosto muito de ver trabalhos, falar com colegas e pensar uma proposta a partir de um contexto. A curadoria da Fundação era a que eu podia fazer.

Pergunta - Como foi seu método de pesquisa e abordagem?

Jailton Moreira - De cara, coloquei alguns princípios, que foram muito bem-aceitos pela Fundação, talvez alguns a própria instituição não tivesse ainda a experiência de ter aceitado.

O primeiro é que eu não queria fazer uma exposição de documentos sobre uma experiência, eu achava isso constrangedor e chato. Essa documentação de uma pessoa que viveu é sempre intransponível. Outro princípio é que não havia tese. Eram 10 anos de Bolsa, em que pessoas foram escolhidas por diferentes critérios em diferentes situações. E eu não inventaria um tema para alinhar situações absolutamente dispersas. Não havia conceito ou ideia, mas uma escuta do que os contemplados fizeram e a ideia clara de escolher os melhores trabalhos possíveis deles, sem qualquer alinhamento. E isso foi colocado de cara e aceito e deu todo o perfil da curadoria. Não houve seminários porque não havia tese, o que eu pedi foram workshops para que alguns artistas gerassem uma nova vivência e não simplesmente aquilo que eles fizeram. A ocupação do prédio também foi nesse sentido. O perfil da curadoria foi um não perfil. Se algumas obras ou artistas pudessem gerar alinhamentos, eu ia para o lado contrário para que isso não se estabelecesse. Esse desalinhamento geral buscou não criar grupos ou ilhas entre os trabalhos e os artistas. Acho que isso foi utópico, ao mesmo tempo em que não poderia ser diferente.

Pergunta - De que modo elaborou o projeto/concepção da exposição? Houve condições e critérios previamente determinados pela instituição?

Jailton Moreira - Não posso reclamar de nada e não estou sendo chapa-branca. Desde os detalhes mínimos. Um exemplo. Toda exposição da Fundação abre com o lançamento de um catálogo. Só que mais da metade da exposição era *site-specific*, o que gerava problema para o catálogo. Propus dois catálogos. Um seria uma espécie de caderno de viagem dos bolsistas, para ser lançado no dia. Dez dias depois, lançamos o catálogo geral. No primeiro, temos a experiência, que não está dentro da exposição. E no segundo, os trabalhos. E isso foi totalmente aceito pela Fundação.

Pergunta - Os aspectos arquitetônicos do museu influenciaram no projeto expográfico? De que maneira?

Jailton Moreira - Uma das grandes preocupações das minhas pesquisas envolvem as relações entre arte e lugar. Logo, tratar a arquitetura como lugar era fundamental. E entender quais artistas que poderiam responder a isso e os outros que não teriam por que responder a isso. Algo de cara foi ocupar várias áreas do prédio. Eu queria obras grandes dos artistas e tinha que ter espaços. E começamos a inventar espaços que não eram tão usados.

Tinha obras no corredor, algumas feitas diretamente na coluna, performances pelo prédio, outro foi apresentando no auditório pela ideia de cinema. Havia também a ideia de um trabalho que seria instalado no estacionamento, dando início à exposição, mas que acabou sendo suspenso por uma questão do artista, que sofreu um acidente de moto. A coisa mais legal foi a abertura. Um trabalho do Ronald Duarte, que é um artista difícil de levar para o museu, porque, muitas vezes, seus trabalhos questionam as instituições. Então resolvemos que teríamos que dar um blackout no museu durante cinco minutos. A ideia era “apagar” a arquitetura momentaneamente. Fui cheio de dedos fazer a proposta, claro. No fim, usei uma estratégia que foi mostrar um trabalho do Ronald muito pior (risos). E dar um blackout era um problema, em função dos equipamentos que precisavam ser religados. Fizemos testes. E a Fundação ofereceu toda a atenção e disposição.

Pergunta - Ao elaborar a curadoria, pensa primeiro em montar uma exposição que dê conta do modo como vê pessoalmente a obra/artista ou busca se relacionar com sentidos mais difundidos?

Jailton Moreira - Nesse sentido, eu parto da minha experiência como artista, que começa como de artista. E talvez eu seja difícil nesse trato. Público é algo que vem atrás e faz o que tem que fazer. Na montagem da exposição, a ideia era não criar vínculos, como falei, ou uma leitura. E isso complicou até na divulgação para a imprensa. Ao montar a exposição, tive o cuidado de apartar os primeiros sentidos que poderiam aparecer. Mas por mais que a gente aparte sentidos, eles transbordam. Por mais que eu tenha tentado apartar, surgiram vários links. As coisas se comunicam e se contaminam, quer queiramos ou não. Logo, me parece, às vezes, primário demais querer conduzir isso em uma linha reta. Eu tentei fazer o contrário e deu tudo errado porque as coisas geravam sentido (risos). Quando fomos olhar o educativo, fizemos um trabalho muito legal. Pensou-se em um tabuleiro de jogo, em que as relações eram estabelecidas com conexões e discussões possíveis. Então, não era aquela obra com manual, mas que permite criar discussões sem uma linearidade didática, que é pobre e redutora das poéticas dos artistas.

Pergunta - Como avalia a divulgação da sua curadoria? Percebeu uma maior repercussão na FIC em relação a outras curadorias suas em outras instituições? A curadoria na FIC repercutiu para a carreira como curador?

Jailton Moreira - Isso é Porto Alegre, e a gente sabe do que se trata a boa e a má divulgação. É a pobreza não da instituição, mas da imprensa local, do contexto disso. A divulgação é saber quantas páginas entrou na Zero Hora, se teremos contracapa. É muito tacanha a coisa. Então, a divulgação foi o que é. Sobre a questão da repercussão, não vejo esse tipo de perspectiva. A curadoria é uma das coisas que eu faço. Mesmo assim, tanto o professor quanto o artista, não vejo como trajetórias. Sempre acho que é a última vez que vão me chamar. Mas acho que ficou uma exposição exatamente como se queria e acho que os artistas e o público gostaram e se sentiram confortáveis.

Pergunta - Como acha que a curadoria pode atuar na visibilidade de jovens artistas que são trazidos para o ambiente institucional?

Jailton Moreira - Acho que a beleza do panorama contemporâneo são o ecletismo e a diversidade. Se a gente achar que a dinâmica do mercado ou das curadorias é o que vale, estamos enganados. Cada artista hoje tem a possibilidade de inventar não só a sua poética, mas o seu sistema de veiculação. E sobre isso não tem um melhor ou um pior. Achar que a curadoria é o que há talvez seja a mesma ingenuidade de achar que quem está nas galerias é que existe. Eu não credito às curadorias esse grau de importância, acho que são um tipo de opção, um tipo de formulação de interlocução de uma obra, mas muito longe de ser o tipo. O trabalho pode circular e funcionar de formas distintas. Há mil questões que se poderia discutir a respeito de curadoria. Mas, na questão de uma Fundação Iberê ou uma Bienal, a gente tem um valor terrível que é o do didatismo, que achata as curadorias e as poéticas dos artistas em nome de algo que não sei se funciona. Ao contrário, no fundo, me parece um alibi de empobrecimento cultural muito mais do que um instrumento de comunicação.

Pergunta - Como vê / percebe o lugar ocupado pela obra de Iberê no cenário da arte brasileira antes e depois da Fundação Iberê Camargo?

Jailton Moreira - Sinceramente, não sei. Mas lembro de, no começo da Fundação, pegar um táxi, e o taxista achar que era a fundação da Hebe Camargo. É claro que ganhou uma visibilidade diferente - em termos da cidade, absolutamente. Fora daqui, tem um problema, que é da instituição. A Fundação está a fim de discutir qual é o tamanho de Iberê? E isso nem sempre é tão claro. Esse pode ser o grande problema a médio e longo prazo, que é não checar o tamanho de Iberê. E, nesse sentido, a coisa pode ficar anacrônica. Iberê tem um

tamanho fora daqui, especialmente no Brasil. E isso é algo que poderia ser um programa um pouco mais claro. A Fundação insiste em uma parte disso, fazendo um trabalho de leitura dentro da obra do Iberê e criando algumas aproximações, mas de forma um pouco tangente. Como se discute isso? Com um perfil curatorial da instituição que determine isso. Grosso modo, poder-se-ia estipular três medidas para isso. Uma delas é Iberê dentro de Iberê, e isso a instituição faz. Outra é Iberê com os pares, o que eu acho que ainda é pobre. A outra é saber se alguém ainda escuta Iberê, discutindo Iberê como uma possibilidade de contemporaneidade. Isso tudo é medir tamanho e pode ser um programa anual. O que a Fundação faz é o contrário. Faz uma série de exposições sobre Iberê, sobre Iberê... Para termos uma prateleira de catálogos. É claro que a Fundação tem que mostrar Iberê, mas ele poderia ser mais medido. Só Iberê com Iberê pode enfraquecer. Nenhum artista é decente no sentido histórico, ele só é decente se é contemporâneo, se me interessa agora, e eu consigo ver a pertinência agora. Essa é a história que interessa, de contemporaneidade constante. Se a gente não estabelecer isso, acho que tende a ficar complicado. E nisso a Fundação avançou pouco. Sem as conexões, vira uma sala de exposições. Por isso, é importante essa reflexão. Não que tudo passe pelo filtro de Iberê, mas as coisas devem ser pesadas e medidas. E isso eu acho difícil de acontecer. Iberê tem um tamanho e, às vezes, não é tão grande como se gostaria que fosse. Tem fases da obra do Iberê que talvez sejam do tamanho do prédio, mas tem obras que são bem menores.

Pergunta - Como vê a relação entre crítica e curadoria no circuito atual? Há diferenças? Em que nível? E entre o curador e historiador de arte?

Jailton Moreira - Eu acho que essas coisas estão confusas, e querer separá-las em moldes nos quais talvez um dia existiram é uma insanidade. À medida em que essa diluição das categorias aconteceu nas artes para os artistas, eu não entendo por que esse re-categorizar na parte teórica. Isso também se fundiu e é bom que tenha se fundido. Há diferenças, há. Mas há um meio, onde essas coisas são bem confusas, e é muito bom que sejam confusas. Isso é uma conquista de liberdade. E é essa área de confusão a que mais me interessa, onde isso tudo fica borrado. Acho que existem diferenças, mas não perco uma pestana em tentar fazer discussões para lá ou para cá. Não sei o que se estaria discutindo ainda ao querer criar diferenças ou cercas. Eu vivo na bagunça, nessa brincadeira onde essas coisas se contaminam e pedem emprestado algo uma da outra. É óbvio que a relação de fusão entre

crítica e curadoria ficou muito mais próxima, na medida em que a crítica se esvazia ou perde espaço, e a curadoria passa a fazer um pouco desse papel, a partir de uma espécie de crítica ilustrada. Mas como história acho mais pobre isso.

Apêndice V – Termo de consentimento de Jailton Moreira**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

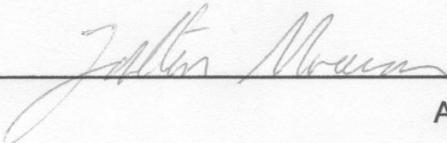
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Jailton Moreira, no dia 23 de novembro de 2012.

Eu, Jailton Moreira, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.


Assinatura do entrevistado

Data: 15 de MAIO de 2013.

Apêndice X – Depoimento de Justo Werlang* (1955, Porto Alegre, RS)

Concedido em 26 de novembro de 2012, gravado com áudio na residência do entrevistado, em Porto Alegre. Na transcrição, foram eliminadas repetições e redundâncias próprias da linguagem oral

* Empresário e colecionador de arte, tem atuado em diversas instituições culturais. Foi vice-presidente da Bienal de São Paulo. Participou tanto da criação da Bienal do Mercosul como da Fundação Iberê Camargo, onde foi vice-presidente e membro do Conselho de Curadores. Da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, da qual é membro vitalício e vice-presidente do Conselho de Administração, foi seu primeiro e sexto presidente e também vice-presidente da 4ª e da 5ª Bienais. Foi, também, membro do Conselho Municipal de Cultura de Porto Alegre e do Conselho do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Atualmente, é segundo vice-presidente da diretoria executiva da Fundação Bienal de São Paulo.

O Iberê tinha essa vontade de que sua obra fosse preservada, muito do que fez foi neste sentido, de que durasse, de garantir-lhe condições de ser melhor estudada, e mesmo de que se fizesse algo como uma Fundação. Ainda vivo, Iberê foi apresentado ao Jorge Gerdau Johannpeter pelo marchand César Prestes. A partir desse encontro surge a oportunidade que veio a se materializar como Fundação Iberê Camargo. Jorge é um visionário, vibrante com tudo o que signifique mudança de patamar, de qualidade, de entendimento, tem um senso de cidadania e responsabilidade únicos, e vibrou com o que poderia significar uma fundação dedicada à obra de alguém tão inteiro como Iberê aqui no Rio Grande.

Depois do passamento de Iberê, com o Jorge dando suporte à intenção confirmada por dona Maria, foi instituída a Fundação, contando um conselho e uma diretoria, formados por amigos de Iberê indicados por dona Maria e, basicamente, empresários indicados pelo Jorge. Na mesma época (1995) estávamos trabalhando na instituição da Fundação Bienal do Mercosul. Em razão da diversidade de backgrounds observou-se algo como uma dicotomia inicial dentro da Iberê. Por exemplo, já na primeira reunião da diretoria, quando a então Secretária Geral sugeriu fosse convidado Oscar Niemeyer para ser o arquiteto da sede da Fundação. De pronto, retrucamos que algumas questões, como a função do prédio, eram deixadas em segundo plano por Niemeyer. A moça respondeu então “mas a função não importa, o que importa é a arquitetura”. Ronaldo Britto, também indicado por dona Maria, tinha uma posição bastante radical e dizia que não importava a quantidade de pessoas que

fossem visitar a Iberê, pois o que importava era a qualidade do trabalho que lá se desenvolveria. E que deveria ser dedicado quase que exclusivamente a Iberê. Claro, ele tinha sua razão, mas... era necessário que se pensasse na sustentabilidade do projeto a longo prazo, “em como pagar as contas depois de abrir as portas”. Com o tempo, e por razões diversas, Ronaldo e a Secretária Geral se afastaram ainda no primeiro ano.

Desde a primeira reunião, estava em pauta o prédio e a função do prédio, o que era natural. Quais seriam as contribuições que a Fundação (e o prédio) iriam prestar às comunidades em que estaria se estabelecendo. Iberê queria preservar sua obra para a posteridade. Manifestou algo em relação a sua prensa de gravura, no sentido de dar-se alguma continuidade a seu ateliê de gravura. Foram vontades suas que estão expressas no objeto social dos estatutos da Fundação. Nossa percepção, no entanto, era de que seria necessário pensar-se em um “mix” que garantisse o interesse continuado dos públicos, com vistas à manutenção do interesse de patrocinadores. Nossa percepção era que algo que se detivesse quase que exclusivamente em Iberê ofereceria pouco interesse do público a longo prazo, o que dificultaria em muito a manutenção do projeto.

Tivemos muitas reuniões, com convidados que trouxemos para nos auxiliar a estruturar uma visão. Não só naquele primeiro ano, mas de tempo em tempo procuramos revisar a visão, como num seminário interno que se denominou “a Fundação Iberê no ano 2050: em busca de seu objeto e função social”, quando pedimos dois textos a Paulo Sérgio Duarte e Lorezo Mammi, ou no seminário sobre um programa de necessidades do novo prédio coordenado por Maria Ignês Franco, da Expomus, ou ainda, a revisão da Visão e Missão da Fundação que realizamos pouco antes de abrir o prédio sede tendo Moacyr dos Anjos, Luis Camnitzer e Gabriel Pérez-Barreiro como convidados.

Em relação ao arquiteto, voltando ao que falávamos antes, depois de avaliarmos diversas opções, optou-se por buscar um arquiteto de fora do país, que já tivesse projetado e construído alguns museus, inclusive porque já teria tido a oportunidade de refletir sobre seus eventuais erros e acertos. Isto porque nos pareceu que eram muito poucos os arquitetos brasileiros que contavam com alguma experiência em espaços museológicos. José Luis Canal nos auxiliou nesta tarefa, decidiu-se por buscar propostas de quatro arquitetos,

depois um quinto arquiteto. No fim, quem demonstrou maior interesse, inclusive enviando um pré-projeto, foi o arquiteto Álvaro Siza. A construção foi bancada através das leis de incentivos fiscais, especialmente a Rouanet e, em muitos momentos foi necessário patrocínio direto do caixa, volumes expressivos garantidos especialmente pela Gerdau.

Enquanto não tínhamos a sede construída, e foram algo como doze ou treze anos, buscamos estruturar um programa bastante complexo de atividades. Creio que a partir de 1998 pudemos contar com a colaboração de Fernando Schuller na estruturação dos programas da Iberê, contando com: exposições no espaço do antigo atelier de pintura de Iberê, artista convidado para o atelier de gravura, limpeza e restauro de peças do acervo, publicação e reimpressão de escritos de Iberê, catálogo geral da obra em gravura, exposições de Iberê pelo interior do estado e por algumas capitais do país, bolsa para jovens artistas para residências no exterior, prêmio de incentivo à pesquisa e publicação de textos sobre a obra de Iberê, seminários nacionais sobre museus, programa em arte-educação, e ainda outros. Eram programas sempre renovados a partir dos resultados alcançados, das contribuições reais oferecidas, onde buscávamos estabelecer parcerias estratégicas, sempre com parceiros que primavam pela excelência como a Pinacoteca de SP, como a Editora CosacNaify. Procuramos estabelecer uma relação com a comunidade acadêmica local através dos professores do Instituto de Artes da UFRGS. Tínhamos um conjunto de ações com vistas ao estabelecimento de diálogos com a comunidade.

Era necessário fazer com que a instituição existisse, para isso era necessário criar significados para os diversos públicos. Aproximar-se de jovens artistas, e outros, não era uma questão de marketing, mas a de oferecer uma contribuição objetiva a cada público. Como os recursos tendem a ser escassos, parcerias com outras instituições, inclusive estrangeiras, garantiram a viabilidade de diversos programas, como o da bolsa de residência, em que conseguimos oportunidades para artistas, selecionados nacionalmente, terem uma experiência fora. Começamos com uma bolsa por ano e depois duas. Fernando dirigiu o estabelecimento dessa rede da Iberê, de organizações brasileiras e estrangeiras, como com o MoMA. A Fundação Iberê era muito nova, precisava aprender, recebemos diversos técnicos e curadores que traziam suas experiências.

Em relação ao acervo, este se divide em duas partes: a Coleção Maria C Camargo, um conjunto de cerca de 65 obras que Iberê deu em vida à Maria, óleos sobre telas, como consta arrolado nos autos do inventário; e, o restante das obras (óleos, guaches, desenhos, gravuras, estudos, esboços, ...) que era o patrimônio do casal e que foi doado, no que lhe coube, por dona Maria, ou adquirido da filha herdeira através de patrocínio da Gerdau. O acervo conta com algo como 4 mil itens.

O programa do artista convidado para o Atelier de Gravura foi pensado para atender a vontade de Iberê, oportunizando a artistas de diversas gerações a expressar-se por meio de gravura em metal, muitas vezes num primeiro contato com a técnica. Ainda, é um programa que atende a questão da sustentabilidade pois gera acervo que, eventualmente, poderia ser comercializado. Ou mesmo cedido/doado a outras instituições.

A questão do território da Fundação era uma de nossas preocupações naquele momento inicial. A Iberê estaria voltada ao bairro, à cidade, ao estado, ou ao país? Qual o domicílio de seu público? Novamente, a questão da sustentabilidade do projeto nos dirigiu a pensar no território nacional. Buscamos atender aos públicos locais, mas tínhamos também a preocupação de desenhar serviços para públicos de outras partes do país. A Fundação Iberê deveria significar aqui em Porto Alegre, mas também em São Paulo, Rio, Fortaleza... Assim como em Caxias, Pelotas, Passo Fundo ...

Buscávamos também divulgar a obra de Iberê no exterior. Mas a experiência do galerista Marcantônio Vilaça que, depois de representá-lo, falava que ninguém conhecia/reconhecia Iberê lá fora, era um elemento importante a considerar. Para Marcantônio, foi uma frustração ter trabalhado com obras de Iberê. No primeiro momento, pensamos nos melhores lugares do mundo para mostrar Iberê, e como mostrar Iberê. Com o tempo ficou claro que não iríamos conseguir exposição de Iberê nos melhores museus da Europa ou dos Estados Unidos, ou então, que esse seria um percurso bastante mais longo. A escolha de um arquiteto estrangeiro apresentava como “bônus”, alguma facilidade de aproximação pela qualidade do projeto arquitetônico.

Quando optamos por chamar um arquiteto de fora, que por sua experiência profissional tivesse melhores condições de acerto, consideramos também a postura pessoal de Iberê. Iberê usava linho belga em suas telas e pintava com a melhor tinta importada. Porque ao utilizar esses materiais, que eram mais estáveis e de melhor qualidade do que os nacionais, buscava garantir a estabilidade da qualidade de sua pintura no tempo. Havia uma correlação entre a postura de Iberê e a opção que fizemos ao escolher o arquiteto.

O projeto de Siza certamente é uma contribuição à formação de um olhar específico por parte da sociedade e, em particular, da nova geração de arquitetos daqui. Mas não só a obra pronta. A construção foi acompanhada de uma proposta de partilhar. Durante a construção, Canal coordenou um programa em que recebemos cinco mil estudantes e profissionais em visitas técnicas à obra, tomando contato com tecnologias inaugurais, como o uso do concreto branco nessas proporções, como o revestimento de zinco na ferragem. Pensávamos em como oferecer uma contribuição para a comunidade em cada ação empreendida. Essa ideia em oferecer contribuições, em promover interação com a comunidade, como única via para dar sustentabilidade ao projeto, está em linha com o que pensávamos no início, desde a primeira reunião.

Sobre o programa de catalogação geral da obra, trata-se da base para a realização do objeto social da instituição. Sem ele, sem a realização de um catálogo geral da obra de Iberê, a instituição jamais vai conseguir realizar seu objeto: estudar, conhecer, preservar e divulgar a obra de Iberê.

A preocupação era – e deveria ser – a de manter viva a obra de Iberê onde nasce ou onde se discute e produz conhecimento na área, ou seja, nas escolas, nas faculdades, nas universidades. Junto aos artistas em formação, aos jovens artistas, aos artistas em início de carreira. Junto aos jovens curadores, críticos, historiadores.

Pensou-se em um projeto que incentivasse pesquisas sobre a obra de Iberê. Como fazer com que se reflita mais, e com mais cuidado, promovendo pesquisas sobre a obra de Iberê? Criou-se um prêmio editorial para a publicação do melhor, ou dos melhores, textos. O prêmio teve apenas uma edição, e acho que não fomos muito felizes na hora de avaliar o

resultado, que na primeira edição não nos pareceu adequado as expectativas. Talvez nós, de uma forma apressada, chegamos à conclusão que não iria funcionar, avaliando os primeiros resultados, e esse programa terminou. Hoje, eu repensaria. Não há como manter Iberê vivo se ele não estiver no imaginário dos jovens artistas, dos jovens pesquisadores, dos jovens curadores. Ao mesmo tempo, se estaria oferecendo oportunidades para que esses mesmos jovens exercitassem a crítica, trilhando seus próprios caminhos.

A questão do território, de onde a Instituição deveria atuar e ser reconhecida, provocava uma constante busca por novos horizontes. Com a ideia de que o território de atuação da instituição era o nacional, organizou-se uma importante retrospectiva de Iberê, uma mostra muito feliz, que foi significativa e viajou bastante pelo Brasil. Buscando alcançar esse território, o primeiro conselho curatorial da Iberê contava com membros de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro que, estabelecendo pontes, contatos com outros centros, não deixava a instituição ficar restrita à província. Foram estratégias construídas de forma orgânica, na medida em que surgiam desafios e oportunidades que nos faziam pensar e buscar soluções.

A Iberê não foi pensada como museu. Eventualmente poderíamos considerar como um departamento da Fundação algo como o Museu Iberê, contando com acervo e área expositiva. Mas pensamos a Fundação maior do que isso, com um dinamismo, liberdade e interação que não se percebem no que normalmente se entende por museu. Eventualmente, por razões e razões, o espaço expositivo da Iberê se sobrepôs ao restante. Eventualmente, o prédio, a arquitetura, se sobrepôs aos programas que inicialmente trabalhamos.

Em um certo momento houve um ruído da Fundação em relação ao meio acadêmico, com a percepção de excesso de poder (???) por parte de quem tinha acento no conselho da instituição. Eventualmente poderíamos ter observado um rigor maior na divisão de tarefas dos conselheiros curadores. Errar é o risco de fazer.

Ainda, o modelo de curadorias que funcionou muito bem nos primeiros anos deveria ter sido revisado. Pois a distância física dos conselheiros curadores pode ter gerado um

distanciamento do chão das coisas que acontecem aqui. Caso se mantivesse uma atenção ao princípio ... de como servir o público e de que público é esse ... , seria possível oferecer aos conselheiros curadores elementos para a formulação de estratégias mais adequadas. Deixou-se de estabelecer esse nexos entre uma coisa e outra, salvo melhor juízo, afastando instituição e sociedade.

Em maio de 2008, pedi para me deixar do corpo diretivo. Por quinze dias retornei em agosto de 2008, mas ficou-me clara a impossibilidade de manter minha colaboração que sempre foi voluntária.

Hoje, a Iberê virou quase que exclusivamente um espaço expositivo, e também um espaço que é alugado para eventos de terceiros. Absolutamente, afastou-se de seu objeto, da visão que construímos, da missão que concluímos devesse ser a sua.

Apêndice W – Termo de consentimento de Justo Werlang**Termo de Consentimento**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

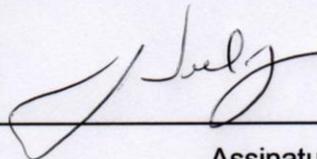
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Francisco Dalcol sob a orientação da Prof^a Doutora Ana Maria Albani de Carvalho.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Justo Werlang, no dia 26 de novembro de 2012.

Eu, Justo Werlang, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “MUSEU, EXPOSIÇÕES E CURADORIAS: A GEOPOLÍTICA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Assinatura do entrevistado

Data: 16 de Março de 2013.

ANEXOS

Anexo A – Documentos da Secretaria de Cultura do RS obtidos por meio da Lei de Acesso à Informação

Acesso à informação andre-kryszczun@sedac.rs.gov.br

16 out (2 dias atrás)

para mim, sic

Prezada(o) Cidadã(o):

Em resposta à sua solicitação, conforme detalhada abaixo, comunicamos o retorno a seguir:

DEMANDA

ASSUNTO: Acesso à informação - Resposta

Nº DA DEMANDA: 4323

DESCRIÇÃO: CulturaRelatório dos projetos e dos recursos recebidos por meio de isenção fiscal, considerando programas, editais e leis de incentivo coordenados pela Secretaria de Cultura, recebidos pela Fundação Iberê Camargo anualmente entre 1995 e 2012 e relatório anual do número de visitantes recebidos pelo museu entre 2008 e 2012

DEMANDANTE

PESSOA: Francisco Dalcol

TELEFONE: 55 9978 5095

E-MAIL: francisco.dalcol@gmail.com

ENDEREÇO: Barão Teffé 90,porto alegre, rs,

RESPOSTA

Francisco, em resposta a sua solicitação por meio da Lei de acesso a informação seguem as informações: Relação dos projetos aprovados na LIC pelo CEPC 631 - FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO Lei 13.490/2010 Projeto: Itinerâncias 2012 "Realizar 2 exposições de gravuras e desenhos de Iberê Camargo nas cidades de Passo Fundo e Santa Maria. Cada exposição será acompanhada de um Programa Educativo, visando a formação de professores e de mediadores locais para sensibilizá-los ao processo artístico e suas consequências sócio-culturais." Valor Total Aprovado: R\$ 176.691,00 Projeto: Fundação Iberê Camargo – Manutenção e Melhorias "Qualificar a sede da Fundação Iberê Camargo para oferecer ao público maior conforto e segurança, aos artistas melhores condições de exposição e ao acervo maior segurança e melhores condições de conservação." Valor Total Aprovado: R\$ 690.636,18 Lei 10.846/96 Projeto: AÇÕES CULTURAIS 2011 "- preservar a obra e a memória de Iberê Camargo; - difundir as artes visuais no interior do Rio Grande do Sul; - promover o acesso às artes visuais ao público no interior do Estado, buscando sensibilizá-lo para as artes visuais, proporcionando inclusão sócio-cultural; - ativar a capacidade crítica sobre a cultura e as artes visuais, e incentivar a criatividade cotidiana mediante o contato com a arte." Valor Total Aprovado: 346.816,00 Projeto: MUSEU IBERÊ CAMARGO (2001) "PRIMEIRA PARTE DA OBRA DO MUSEU IBERÊ CAMARGO NO MUNICÍPIO DE PORTO ALEGRE." Valor Total Aprovado: 2.000.000,00 Projeto: MUSEU IBERÊ CAMARGO - 2ª ETAPA (2003) Valor Total Aprovado: 3.189.864,00 Projeto: MUSEU IBERÊ CAMARGO - 3ª ETAPA (2006)

Valor Total Aprovado: 1.651.516,13 Projeto: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (1999) "CRIAÇÃO DE ESPAÇO FÍSICO DESTINADO A REUNIÃO DE DOCUMENTOS, FOTOS E PRINCIPALMENTE, O ACERVO DE IBERÊ CAMARGO, CRIAÇÃO DE UM BANCO DE DADOS INFORMATIZADO E, AINDA, UM CD ROM." Valor Total Aprovado: 462.313,00 André José Kryszczun Chefe de Gabinete - Secretaria de Estado da Cultura Av. Borges de Medeiros 1501, 19º andar, CEP 90119-900- Porto Alegre- RS (51) 3288.7540<http://www.cultura.rs.gov.br/>

Algumas orientações importantes:

- Se a resposta não atender à sua solicitação, comunicamos que é possível solicitar o reexame da demanda dentro do prazo de 10 (dez) dias, a contar do recebimento dessa mensagem eletrônica.
- O recurso para reexame da demanda deverá ser feito, pelo próprio cidadão, em resposta a esta mensagem eletrônica, fundamentando de maneira clara e objetiva quais itens da resposta não atendem satisfatoriamente sua solicitação, incluindo o esclarecimento daquilo que poderia ser respondido pela Administração Pública Estadual.
- Após o recebimento do recurso para reexame, a autoridade máxima do órgão terá um prazo de 10 (dez) dias para reexaminar e responder. A resposta será enviada também por meio deste e-mail.

Atenciosamente,

Secretaria da Cultura

www.acessoinformacao.rs.gov.br

Anexo B – Documentos do Ministério da Cultura obtidos por meio da Lei de Acesso à Informação

Prezado Senhor,

• Referência:

Protocolo 01590000604201268 /Solicitante francisco dalcol

Data de abertura 12/09/2012

Prazo de atendimento 03/10/2012

Descrição Relatório dos recursos de isenção fiscal, considerando programas, editais e leis de incentivo coordenados pelo MINC, recebidos pela Fundação Iberê Camargo anualmente entre 1995 e 2012 e relatório anual do número de visitantes recebidos pelo museu entre 1995 e 2012

Em atenção a solicitação em tela, bem assim à pedido anterior conforme protocolo 0159000060420126, comunicamos que, ao longo do período compreendido entre os anos de 1998 e 2012 (últimos 14 anos) a Fundação Iberê Camargo, visando apoio e incentivo em âmbito federal -via Lei Rouanet, apresentou ao MinC os 26 (vinte e seis) projetos culturais constantes da relação/ quadro abaixo.

Destes 26 (vinte e seis) projetos, apenas 18 (dezoito) alcançaram apoio/incentivo, totalizando R\$ 56.918.519,21 em 14 (quatorze anos).

Quanto ao relatório requerido, informamos que não temos uma área específica no MinC para realizar uma avaliação de resultados de execução conjunta de projetos de uma mesma entidade, as avaliações e relatórios são feitas projeto por projeto, inviabilizando a emissão de um relatório único, com estudos e avaliação única de um conjunto de projetos.

Quanto ao relatório com o número de visitantes, encaminhamos anexo com o Relatório de Atividades Anual – 2011, apresentado pela própria Fundação, em que consta o número de visitantes de 2011.

Para acesso aos Relatórios de Atividades 1995 a 2007 da Fundação, sugerimos que vossa senhoria entre em contato com a própria Fundação para obtê-los.

Proponente e seus projetos culturais

Fundação Iberê Camargo

Situação : A18 - Arquivado/Insuficiência de recursos 1

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado
1 027835	MUSEU IBERÊ CAMARGO	Patrimônio Cultural	Museu	1.000.000,00	0,00	0,00

Situação : A02 - Projeto cadastrado 1

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado
2 111205	Editais - Mapeamento das Instituições de Arte	Artes Integradas	Artes Integradas	375.000,00	0,00	0,00

		Contemporânea					
Situação : B11 - Encaminhado para análise técnica 1							
Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
3	127389	Plano Anual de Atividades Culturais 2013	Patrimônio Cultural	Preservação de Acervos Museológicos	9.793.176,00	0,00	0,00
Situação : C08 - Análise técnica concluída 1							
Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
4	035200	Museu Iberê Camargo - 2ª Etapa	Patrimônio Cultural	Arquitetônico	11.958.771,00	11.770.761,00	11.770.760,20
Situação : E12 - Autorizada a captação residual dos recursos 1							
Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
5	1111314	Plano de Atividades Culturais 2012	Artes Visuais	Plásticas	10.323.614,00	8.935.980,00	1.052.000,00
Situação : E18 - Avaliação Técnica do Relatório Final - P.C. 1							
Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
6	077431	Inauguração do Museu Iberê Camargo - Plano de Atividades 2008	Artes Visuais	Plásticas	5.353.643,86	5.011.252,86	5.005.666,16
Situação : E24 - Apresentou prestação de contas 11							
Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
7	095851	PLANO DE ATIVIDADES CULTURAIS 2010	Artes Integradas	Artes Integradas	4.790.694,99	6.707.839,00	4.904.200,00
8	012264	Fundação Iberê Camargo - Programação Cultural	Artes Visuais	Plásticas	594.490,00	594.490,00	593.898,00
9	022379	A Genealogia da Obra de Iberê Camargo: documentos, processos e fatos artísticos.	Artes Visuais	Plásticas	651.941,80	651.941,80	651.941,00
10	022555	Ação Cultural	Artes Visuais	Plásticas	854.558,00	838.658,00	838.000,00
11	043196	Atividades Culturais	Artes Visuais	Plásticas	1.920.029,99	1.714.430,00	1.714.000,00
12	064150	Calendário Cultural 2006/2007	Artes Visuais	Plásticas	1.476.377,31	1.310.897,31	634.000,00
13	032555	Programação 2003/2004	Artes Visuais	Plásticas	1.578.360,39	1.483.160,39	1.483.122,00
14	107432	Programação Cultural 2011	Artes Visuais	Plásticas	10.428.090,00	8.491.342,00	1.435.300,00

	084949	Projetos Digitais da Fundação Iberê Camargo	Audiovisual	Multimídia	522.020,00	289.920,00	289.000,00
16	035216	Museu Iberê Camargo 3ª Etapa	Patrimônio Cultural	Arquitetônico	13.271.154,87	15.222.813,05	14.987.998,33
17	982178	Fundação Iberê Camargo	Patrimônio Cultural	Museu	3.897.502,21	1.135.439,30	780.833,52

Situação : E27 - Análise Financeira da Prestação de Contas 1

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
18	069707	Mobiliário para o Museu Iberê Camargo	Patrimônio Cultural	Museu	1.944.126,14	1.464.362,14	1.464.000,00

Situação : E68 - Relatório de cumprimento do objeto aprovado 1

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
19	087592	Plano de Atividades Culturais 2008/2009	Artes Visuais	Plásticas	7.210.678,00	5.605.740,00	3.954.800,00

Situação : G17 - Solicitação de arquivamento feito pelo proponente 1

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
206	061082	Catálogo de Pinturas - Iberê Camargo	Artes Visuais	Plásticas	849.850,04	761.149,55	0,00

Situação : G52 - Edital - Avaliado pela Comissão 1

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
211	115136	IBERÊ CAMARGO: DO ACERVO À COMUNIDADE	Artes Integradas	Cultura Popular	0,00	0,00	0,00

Situação : K00 - Projeto Arquivado 3

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
222	053120	Iberê Camargo: A Solidão da Grande Arte	Humanidades	Edição de Livros	217.590,00	168.613,49	0,00
223	003305	Aquisição de Obras de Iberê Camargo	Patrimônio Cultural	Acervo	2.598.840,00	2.873.480,00	0,00
224	051204	Aquisição de Obras	Patrimônio Cultural	Acervos Museológicos	2.701.680,00	2.701.680,00	0,00

Situação : E19 - Prestação de Contas Aprovada 1

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
225	013373	Museu Iberê Camargo	Patrimônio Cultural	Museu	6.292.482,75	5.189.240,00	5.189.000,00

Situação : L02 - Prestação de contas aprovada sem certificação de qualidade-gestão 1

Nº Projeto	Nome do Projeto	Área	Segmento	Solicitado	Aprovado	Captado	
226	087627	Dédale, uma videoinstalação de Pierre	Artes Visuais	Plásticas	409.578,36	282.703,87	170.000,00

	Coulibeuf - Ano da França no Brasil					
Total Geral (26)				101.014.249,7 2	83.205.893,7 6	56.918.519,2 1