

ENTREVISTA

Sofía Hernández Chong Cuy e Michelle Sommer

9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: práticas curatoriais e espaciais, um diálogo com Sofía Hernández Chong Cuy

WEATHER PERMITTING**PORTO ALEGRE | 07-10-2013 | 14:38H | TEMPERATURA 17C | UMIDADE 81%
| VENTO 20,9 KM/H**

O que configura a prática curatorial em um modelo expositivo bienal hoje? Uma questão, entre tantas outras, suscitada durante a estruturação do projeto da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, ocorrida de 13 de setembro a 10 de novembro de 2013, sob o título, em português, *Se o clima for favorável* (em espanhol, *Si el tiempo lo permite*; em inglês, *Weather Permitting*), está contida nessa entrevista realizada com a diretora artística e curadora geral dessa edição, Sofía Hernández Chong Cuy. O encontro, ocorrido durante os desdobramentos do evento, traz ao leitor compartilhamentos acerca dos questionamentos gestados durante o processo de construção de um evento expositivo em grande escala. De um lado, curadoria,¹ e de outro, museografia,² consideradas a partir das atividades profissionais desempenhadas pelas envolvidas nesta conversa durante a edição da bienal, encontram-se para, através de um diálogo aberto, estabelecer uma tentativa de pensar criticamente a experiência da prática expositiva hoje – entre projeto e materialização, debate e provocação, intencionalidade artística e curatorial, interpretação e apresentação pública de arte contemporânea.

MICHELLE SOMMER:

No contexto da prática no século XXI, qual a concepção de curadoria em um modelo expositivo “bienal”, especificamente de uma bienal como a do Mercosul, agora designada Mercosul | Porto Alegre? Quais são as limitações e potencialidades desse modelo expositivo?

SOFÍA HERNÁNDEZ CHONG CUY:

A história das bienais é muito interessante até certo ponto, mas não sei se é algo que me interessa curatorialmente, historicamente. A história das bienais tem sido associada com a história das representações nacionais e, a partir de certos anos e algumas instâncias, houve uma ruptura porque não há mais um interesse de pensar a arte a partir de representações nacionais: um artista ou uma obra pode ser representativo de uma cultura, em um dado momento específico. Também, as seleções de obras envolvem não somente critérios curatoriais ou artísticos, mas também uma

1. A equipe curatorial incluiu Raimundas Malašauskas, Mônica Hoff, Bernardo de Souza, Sarah Demeuse, Daniela Pérez, Júlia Rebouças e Dominic Willsdon.

2. A equipe de museografia foi formada por Eduardo Saorin e Michelle Sommer (coordenação geral, projeto museográfico e planejamento), Alberto Gomez (projeto museográfico), Bruna Bailume de Vasconcelos (produção executiva) e Ricardo Curti (assistência de museografia).

série de negociações políticas. Na minha experiência, dentro da história das exposições, a história das bienais não tem tanto protagonismo, pois creio que, na realidade, a maior parte das bienais de arte contemporânea internacionais em que estive pensando, visitando ou analisando surgiram em um momento muito particular da década de 90. Nesse contexto, as mudanças socioeconômicas, a abertura que foi dada às artes e o desejo que se tem de um lugar para que as artes fossem acessíveis a um público maior, além de imaginar que as artes podem melhorar uma cidade e propiciar questões de inversão de gentrificação, através da arquitetura e urbanismo, são pontos importantes. Mas acho que cada uma é um caso especial. Há bienais que são de abertura: a Bienal de Berlim,³ por exemplo, nasce da necessidade de internacionalização e visibilidade em um momento político pós-queda do muro de Berlim e do encerramento do bloco soviético. Algo semelhante se sucede, também, na Bienal de *Johannesburgo*,⁴ com o final do *apartheid* e a necessidade de dar visibilidade a certos pensamentos e não somente projetos artísticos, mas criar modelos de convivência de como uma exposição pode apresentar distintas ideias que foram sendo gestadas através dos anos e a partir das mudanças políticas. Acredito que cada bienal tenha um contexto político na qual se apresenta – ao menos as melhores.

No caso específico da Bienal do Mercosul⁵ parece-me que é muito claro que havia um interesse de que Porto Alegre se convertesse em uma capital cultural de uma zona de livre comércio, o Mercosul. Agora, se isso realmente aconteceu, eu não sei. No entanto, parece-me que, se realmente quisessem que isso tivesse acontecido, acredito que a participação administrativa e financeira teria que ter sido diversificada no Mercosul. Na verdade, esse é um projeto local no sentido administrativo: a administração é local, a gestão é local, os modelos de financiamento do projeto também são locais (nacionais e estaduais). O desejo de ser uma capital cultural está expresso no seu nome, mas o feito de posicionar Porto Alegre como centro dentro de um contexto Mercosul creio que não aconteceu, justamente porque não houve uma diversificação administrativa e talvez, para seu próprio benefício. Parece-me que, de alguma forma, os benefícios do projeto foram mantidos localmente e isso está bem, pois não é um localmente fechado – ao contrário – é um benefício local, mas com abertura regional e muito respeitado também internacionalmente. As contribuições da Bienal do Mercosul são, portanto, amplamente compartilhadas e não estão restritas exclusivamente ao contexto porto alegreense ou do Rio Grande do Sul.

Então para mim a história das bienais é muito interessante, mas na realidade nem a história das bienais nem o pensar sobre o Mercosul foram influentes para a realização desse projeto, da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Creio que a forma curatorial com que se aborda um projeto bienal, e observo que também para outros curadores e artistas, é o reconhecimento

3. A Bienal de Berlim foi fundada em 1996 por Klaus Biesenbach, fundador-diretor do KW Institute for Contemporary Art. A 1ª Bienal de Berlim foi realizada dois anos após sua fundação, em 1998.

4. A 1ª Bienal de Johannesburgo data de 1995, um ano após as primeiras eleições livres do regime do *apartheid*.

5. A 1ª Bienal do Mercosul foi realizada em 1997.

da oportunidade para fazer algo novo e essa é a característica das bienais: a oportunidade de desenvolver um projeto novo, como “to test”. Claro que isso está diretamente ligado à estrutura que se apresenta e a filosofia desse tipo de projeto que é configurar-se como uma plataforma para muitos visitantes. Um projeto bienal é uma oportunidade para poder comunicar “as much as you can for that public” com a possibilidade, ainda, de renovação a cada dois anos, ou seja, as coisas não ficam estanques. Uma bienal não aponta mais para o que aconteceu nos últimos dois anos ou o que significa a arte contemporânea hoje, através dessa bienal. Acredito que tudo isso já não se aplica ao projeto expositivo das bienais. As bienais não são salões que apresentam a produção dos últimos dois anos, mas são ocasiões para apresentar projetos expositivos novos, mas que não tem que ser necessariamente representativos de uma época ou de uma geração.

MS:

No processo de desenvolvimento do projeto curatorial houve a diluição de mostras específicas, previstas no projeto original, para uma configuração expositiva única, *Portais, previsões e arquipélagos*, que se encontra distribuída em quatro espaços expositivos: Santander Cultural, Memorial do Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e Usina do Gasômetro. Como se deu esse processo de desconstrução de um modelo expositivo organizado em mostras específicas para a construção de uma narrativa curatorial única?

SHCC:

Realmente não se podia fazer uma exposição única por questões de espaço. Não havia um espaço expositivo que pudesse abrigar todas as obras de uma mostra, por exemplo, de *Imagination Machines*,⁶ pois as obras ou eram muito grandes e não podiam se instaladas ou necessitavam de certo tipo de condição climática que tampouco existiam. A Usina do Gasômetro, por exemplo, espacialmente poderia abrigar todas as obras de *Imagination Machines* se elas fossem novas, mas cada obra tinha requisitos técnicos específicos que não podia conviver em um mesmo espaço em função de condicionantes climáticos, ou seja, as próprias obras diziam que não podiam estar ali. No momento em que isso foi entendido, o que aconteceu em dezembro de 2012, percebemos que poderiam ser feitas outras coisas, incluindo planeja-las bem. Nessa ocasião, Raimundas *Malašauskas, curador do tempo*, me disse para não me preocupar e expandir a exposição, ou seja: melhor que essas obras não estejam todas juntas no mesmo espaço, que outra disposição e combinação poderiam gerar mais e diversas leituras dos trabalhos. Isso, na verdade, me pareceu ótimo, porque pode haver mais jogos nesse exercício e mais diálogos que creio, não haviam ainda

6. No programa *Imagination Machines (Máquinas da Imaginação)*, seis artistas foram convidados a desenvolver projetos em colaboração com empresas, centros de pesquisa e instituições brasileiras dispostas a subsidiar processos criativos por meio do seu capital tecnológico e intelectual. Os artistas que integraram o programa *Imagination Machines* foram Audrey Cottin, Luiz Roque, Lucy Skaer, Bik Van der Pol, Cinthia Marcelle e Daniel Steegmann Mangrané.

acontecido até então. Minha preocupação, naquele momento, era de que a forma que estavam organizadas as exposições pareciam muito didáticas e isso me parecia bem. Esse didatismo curatorial de organizar sistematicamente “*aqui estão as obras de Imagination Machines, aqui estão as obras de Gravitational Forces, etc*” poderia apresentar, expositivamente, com mais clareza, quais são as referências, quais são os projetos de comissionamento colaborativo, quais são os artistas que estão organizando trabalhos a partir da exploração dos três espaços (*underground, undersea, galaxy*). Porém, creio que as obras são um portal. Talvez não todas, mas algumas estão falando de erupções vulcânicas que, no caso de *Rauschenberg* não teria sido uma experiência fenomenológica se ela estivesse inserida no contexto de *Imagination Machine*, mais industrial ou científico e, assim a leitura desse trabalho estaria fechada. Então creio que a experiência é muito mais favorável quando houve essa explosão e quando não se manteve essa organização sistemática por processo ou por tema e creio que também, ao final de contas, isso se coloca em diálogo com um questionamento muito mais amplo sobre controle, que foi também muito debatido durante o processo. A possibilidade de cercar-nos culturalmente da natureza envolvia, até certo ponto, o questionamento se é possível controlar esse natural *environment* para um desenvolvimento social ou se convivemos com ele sem ter que controlá-lo. Acho que esse é um dos pontos que se introduz com essa “explosão”.

MS:

O retorno histórico ao passado, às origens da arte contemporânea, através da remontagem de trabalhos e exposições referenciais tem sido uma prática curatorial relativamente recente em eventos expositivos (vide a remontagem da exposição *When Attitudes Become Form*, de 1969, paralela à Bienal de Veneza, de 2013). A 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre estabelece uma “ponte com o tempo” através das proposições artísticas do núcleo histórico dos seminários artistas Rauschenberg (*Musa de lama*, 1969-1971), Haans Haacke (*Circulação*, 1969) e Tony Smith (*Caverna do morcego*, 1971), que foram desenvolvidas em programas de comissionamento nos anos 60. Como essas ações históricas podem contribuir para a legitimação das novas produções artísticas propostas especificamente para essa bienal, também desenvolvidas em ações colaborativas, como os trabalhos de Lucy Skaer (*Tradução da resina*, 2013) e Cinthia Marcelle (*Viajante engolido pelo espaço*, 2013), para citar alguns?

SHCC:

Os critérios de seleção são diferentes. No caso de Haacke, Smith ou Rauschenberg os pontos de partida, ou os critérios de seleção para cada uma dessas obras são completamente diferentes, e eu não as considero como parte de um núcleo histórico.

No caso de Haacke, que é um artista cujo trabalho estava presente desde o início da proposta, junto com demais que considero forças gravitacionais mais do que núcleos históricos, era para realmente analisar as razões pelas quais se começou a trabalhar em uma época, por um grupo de artistas, questões socio-políticas a partir de reflexões suscitadas a partir da atmosfera como um dos elos materiais principais. E que esse surgimento da atmosfera dentro das artes plásticas havia acontecido em um momento chave de uma consideração que não havia se dado ainda com tanta força, de como eram os movimentos ecológicos naquela época. Então, para mim, o que é importante é fixar-se em certas obras que haviam começado a incorporar esses materiais dentro das artes plásticas e que a maneira com que se fazia também precedia diretamente de uma atividade política que nenhum destes artistas havia se envolvido até então. Utilizar ou incorporar aspectos da natureza havia provocado um pensamento mais amplo e sistêmico de como os artistas poderiam mudar o mundo através de uma crítica institucional. Para mim esse ponto era importante. Seguindo no caso de Hans Haacke, sua obra insere-se em um contexto político, dentro de sua prática, que revolucionou também as artes. As obras são disparadores não somente de ideias mas também de outras potencialidades. Esse é o caso da obra da Haacke e também da obra de outros artistas como David Medalla (*Portões de nuvem*, 1965-2013 e *Máquina de areia*, 1965-2013) e por isso então, também, a seleção de Mira Schendel (*Triângulo de outro*, 1984) e sua obra tardia. Esses artistas – alguns vivos e outros não – levam-me a pensar em práticas artísticas distintas que tem como característica comum a experimentação e como essa experimentação é trabalhada, de forma distinta, individualmente ou em conjunto, incluso a prática de mediação em um contexto institucional. Esses artistas estão selecionados por seus trabalhos e como esses foram desenvolvidos em espaços e momentos de experimentação, não como núcleos históricos, mas como algo que existiu ou existe, que não temos que inventar algo novo, mas redescobrir esses trabalhos. Quando falamos de obras históricas falamos nesse sentido, pois são obras feitas há quarenta, cinquenta anos e não estão organizadas, nem pensadas, nem propostas como núcleos históricos e ainda assim seguem sendo novidade, e creio que isso é parte desse sentido de redescobrimto desses trabalhos.

No caso das obras de Tony Smith e de Robert Rauschenberg, os critérios de seleção desses artistas e respectivas obras são de outro caráter e dão-se, basicamente, a partir da análise de distintos programas de comissionamento dos anos 60. Esse é um momento nas artes que, por experimentação, a tecnologia toma um protagonismo dentro do ateliê do artista e da instituição pública do artista. Essa foi uma época em que se desenvolveram muitas iniciativas, que faziam os artistas trabalharem com novas tecnologias, que eram avançadas e

estavam relacionadas com a cultura digital efervescente. Estamos aqui falando de artes plásticas, mas nesse momento também aconteceu algo muito semelhante na literatura: muitos poetas e muitos escritores foram convidados a trabalhar em empresas para o desenvolvimento de novas tecnologias via computador e, assim, muita poesia nova se desenvolveu através dessa experimentação com máquinas. Talvez me lance a um novo projeto sobre literatura e novas tecnologias [risos].

Os trabalhos de Smith e Rauschenberg foram desenvolvidos dentro desse projeto *Art & Technology*⁷ que para mim tem sido bastante influente há mais de dez anos. Não são projetos que comecei a investigar há quinze meses quando se iniciou o processo de pensamento dessa bienal, mas sim projetos que estudo há muito tempo por um interesse maior em comissionamento de arte, de produzir projetos novos com artistas e também em colaboração, a fim de compreender as críticas e não as repetir. Cada projeto desses pode envolver um grupo de indivíduos de outras disciplinas e outras especialidades ou em comunidades não relacionadas diretamente com a arte, e dessa interação se sucedem muitas coisas que são tão importantes quanto o desenvolvimento da arte propriamente dita. Há muitas coisas nesse tipo de cultura de trabalho onde pessoas estão conscientes da sua participação como agentes de mudanças. Filosoficamente é um projeto que me interessa por essa instância de ver como oportunidade algo que geralmente seria visto como um desastre. Nas artes, uma das grandes contradições é de que todo mundo é meio pobre, mas todos que estão envolvidos nesse tipo de patrocínio eram ricos. Essas contradições podem servir para criar cruzamentos que são inusitados precisamente porque não há tanta convivência entre distintas classes sociais e diversos conhecimentos e por isso me interessa pelo estudo desse modelo que é gerado a partir de uma grande contradição.

No caso de Rauschenberg, o projeto desenvolveu-se em uma empresa que estava ligada, nesse período, com maquinário para exploração espacial. Então o artista executou um projeto de residências em massa e fez toda uma série de astronautas e toda uma série de projetos espaciais para tentar entender um pouco melhor a interação com a natureza. Essa obra – *Musa de lama*, 1969-1971 – independentemente de questões artísticas e institucionais, foi muito criticada nesse momento porque era feia e não estava relacionada com as obras que o artista até então estava fazendo que circulavam no mercado, e também porque o momento de desenvolvimento dessa obra é o momento em que dele decide sair de uma grande metrópole – Nova York – e vai viver isolado na Flórida. Essa mudança também me parece importante. Essa obra específica está selecionada aqui não só porque vem do programa *Art & Technology*, mas também porque nessa época ele havia criado junto com (o engenheiro) Billy Klüver e outros artistas, a iniciativa E.A.T. (Experiments in Art and Technology),⁸ que é o

7. *Art & Technology* é uma iniciativa pioneira do Los Angeles County Museum, LACMA, que ganhou corpo ao final dos anos 60 nos Estados Unidos.

projeto mais reconhecido pois faz com que artistas trabalhem com engenheiros, cientistas e pessoas do mundo industrial, e uma das coisas muito pouco conhecidas do E.A.T. é que os programas que realizaram eram programas de gestão cultural. Esses programas de gestão cultural foram programas de aquisição permanente de artes que estavam sendo destruídas nesse momento, pois não eram colecionadas. Quando o E.A.T. cria um programa, como parte do seu programa de gestão, trabalha em conjunto com Pontus Hulton, então diretor do Moderna Museet (Stockholm). Ele é uma figura central na curadoria de arte contemporânea, principalmente por assumir um papel fundamental de como um museu poderia ser um centro cultural e logo após essa iniciativa ele assume a direção do Centro Pompidou, em Paris (1974-1981). Nesse momento, ele estava muito envolvido nas artes e era muito amigo de Rauschenberg, e muito próximo também de Billy Klüver. O projeto de Klüver e de E.A.T., a partir dessas questões, inclui um programa de aquisição de trinta obras de arte experimentais e uma dessas obras é a obra de Rauschenberg. Se essa obra existe é precisamente por esse projeto de gestão e não somente da produção que o E.A.T. realizava nessa época. Esse trabalho reúne uma série de características que estão diretamente relacionadas com as investigações curatoriais dessa bienal, mais que nada, no caso de *Imagination Machines*, é uma obra que se pode, dentro de um contexto de comissionamento como *Art & Technology*, e um projeto de gestão representa um cruzamento entre duas grandes iniciativas de comissionamento, produção, gestão de arte e colaboração na sua época.

Na obra de Tony Smith – *Caverna do morcego*, 1971 – os critérios são ainda outros. Essa obra é considerada uma das obras que mais exitosas de *Art & Technology* por diferentes razões. Entre elas pelo material que o artista não estava acostumado a trabalhar: o papelão e por ser um projeto que não está sendo apresentado como um projeto de documentação – que é como a maioria dos projetos dos anos 60 se apresenta em função, principalmente de suas limitações financeiras –, mas de criação. A construção desse projeto para essa edição da bienal envolveu muitas pessoas e muito diálogo, onde a intenção artística era o principal. A intenção artística pode ser estudada a partir da correspondência que pode ser entendida e, assim, negociada com aqueles que se encarregam de proteger um patrimônio. Essa é uma experiência completamente diferente para um modelo bienal e nesse sentido quero pensar um pouco mais sobre ele, pelo desenvolvimento em muitas etapas, desde a gestão para que se realizasse a parceria de execução com a empresa de celulose (Irani), uma etapa de interpretação ampla através da investigação e análises de cartas e documentos (por parte da curadoria, produção executiva e museografia) e, ainda, a sorte de que a filha de Tony Smith também é artista (Kiki Smith). Creio que também por ela houve um interesse de que se materialize a obras e não somente que se

8. O E.A.T. (Experiments in Art and Technology) foi fundado em 1967 pelos engenheiros Billy Klüver e Fred Waldhauer e pelos artistas Robert Rauschenberg e Robert Whitman.

apresente em forma de documentação. Embora eu goste muito de exposições de documentação, parece-me que é para um público muito especializado, por isso sou muito reticente ao excesso de documentação em um espaço expositivo.

Dito isso, cada obra então teve um critério de seleção muito distinto para estarem nessa bienal e é por isso que não as considero parte de um núcleo histórico. Apresentá-las em um contexto bienal significou uma série de negociações. Para Hans Haacke, por exemplo, da série *Circulation*, eu havia considerado três possibilidades de trabalho, um já muito visto nos últimos meses e enfim, em uma conversa com o artista, optamos por essa (*Circulação*, 1969). No caso de Tony Smith, dependíamos de uma conversa com a família do artista, *sponsors* e parceiros, além da interação com a equipe de arquitetura da bienal, o que é uma investigação muito ampla. E Rauschenberg, por fim, foi um processo muito difícil e após de muitos não a argumentação curatorial na tentativa final para liberação do empréstimo, baseou-se de que era a proposta do *Art & Technology* de que as obras fossem apreciadas por um público maior e era nossa responsabilidade propiciar isso para essa obra, que é uma das cinco obras mais importantes do artista que foi um dos artistas mais experimentais e importantes dos Estados Unidos. Rauschenberg, inclusive, criou uma fundação⁹ que se mantém ativa e oferece bolsas e experimentos nas artes, sendo isso parte integrante de sua filosofia.

Na segunda parte dessa pergunta, nos trabalhos de Lucy Skaer (*Tradução da resina*, 2013) e Cinthia Marcelle (*Viajante engolido pelo espaço*, 2013), por exemplo, essas obras também são importantes didaticamente dentro do processo de negociação. A ideia era que, se queríamos fazer um projeto de *Imagination Machines*, para que não fosse pensado como um projeto de colaboração de que o artista iria até a empresa e faria uma escultura para colocar em uma praça, ou que o artista teria que fazer uma campanha de marketing, era importante apresentar tanto para a instituição como para as empresas e centros de investigação, aquelas obras que haviam sido realizadas historicamente em processos de colaboração. E essas obras não estão restritas a discussões dos anos 60: os trabalhos de Cao Fei (*Utopia de quem?*, 2006) e Allan McCollum (*O evento: relâmpago petrificado na Flórida Central*, 1997-1998) são obras que foram realizadas há dez, quinze anos. Então a ideia era que fossem obras que apresentassem novas possibilidades de colaboração e sairmos “*go out of the box*” para pensarmos que as materializações novas, comissionadas através desse programa *Imagination Machines*, poderiam ser trabalhos totalmente inesperados. O importante era estarmos abertos a esse nível de experimentação sem que houvesse um nível de determinação concreta *a priori* do que seria o projeto. Também para os artistas convidados era importante compartilharmos as experiências históricas e documentos para que eles também pudessem

9. Robert Rauschenberg Foundation foi criada em 1990 (ver <http://www.rauschenbergfoundation.org>).

imaginar possibilidades. A relação entre os trabalhos de Cinthia Marcelle e Lucy Skaer são bastante diferentes e estão relacionados ao tempo que tivemos para realizar esses projetos. Rauchenberg, Tony Smith e Allan McCollum trabalham por pelo menos dois anos de experimentação e criação antes de exhibir algo e nós tivemos muito pouco tempo: tivemos menos de um ano considerando que muito desse tempo é negociação, ou seja, não há experimentação desde um início. E nem todos os casos se sucedeu de tal forma, mas a ideia era que sim, poderíamos fazer algo que não pensávamos no êxito ou no fracasso nesse momento, a situação era fazer algo com as circunstâncias e oportunidades que se apresentavam e não deixar passar a oportunidade. E ficou claro para os artistas o posicionamento curatorial: se não gostou do resultado final, não é necessário exibi-lo. Nem tudo que o artista produz tem vida, tem trabalhos que funcionam e trabalhos que não funcionam.

MS:

O retorno histórico ao passado, às origens da arte contemporânea, também conduz à discussão para a indicação de um momento de transição na prática curatorial. Do modelo da prática curatorial do curador-autor (inaugurado por Harald Szeemann, em 1969) a um modelo atualmente da prática curatorial estabelecida em um regime de autoria diluído ou compartilhado (observado na Documenta 12, 2007, e no discurso curatorial prévio da 31ª Bienal de São Paulo), observa-se a substituição da assinatura “curador” por “direção artística”. A 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre segue essa tendência. Embora os modelos sigam ocorrendo em regime de simultaneidade, o que a diluição da autoria significa para a prática curatorial contemporânea?

SHCC:

Não havia me dado conta dessas conexões, mas talvez tu tenhas te dado conta: não somente selecionei artistas e obras de arte, mas estive diretamente envolvida na comunicação, em campanhas de marketing, etc. Para mim Szeemann também é inspiração, mas na realidade minhas grandes inspirações são outros tipos de curadoria que tem sido conhecida como “*new institutionalism*” que está diretamente ligada a como um curador, de alguma forma, tenta, além de propor projetos expositivos, mudar estruturas de onde se apresenta, se produz e se apreende esses projetos expositivos ou artísticos em algum momento. Nesse contexto, Charles Escher¹⁰ é parte dessa cultura bem como Maria Lind,¹¹ entre outros, que são pessoas que mudaram estruturalmente uma situação para que por uma parte acolha um tipo de projeto expositivo e por outra para que exista uma outra forma mais integrada de trabalhar e pensar as artes, mais política nesse sentido. Então imagino que o tema “direção artística” ajude a pensar que

10. Charles Esche é diretor do Van Abbemuseum, museu de arte moderna e contemporânea em Eindhoven, Países Baixos, e curador da 31ª Bienal de São Paulo. Com experiência em instituições museais, ele também integrou a equipe curatorial da Bienal de Istambul, em 2005, da Riwq Bienal da Palestina, em 2007 e 2009, e da Gwangju Bienal da Coreia do Sul, em 2002. Como escritor e editor, em 1999 foi cofundador do jornal de arte *Afterall*, publicado pela Universidade de Artes de Londres. Recentemente tornou-se coeditor da série chamada *História das exposições*, comissionada pela *Afterall Books*.

11. Maria Lind é diretora da Tensta Konsthall, curadora independente e escritora interessada em explorar formatos e metodologias conectadas com instituições de arte contemporânea. Foi diretora do Centro de Estudos Curatoriais Bard College de 2008-2010. Antes disso, foi diretora da IASPI em Estocolmo (2005-2007) e diretora da Kunstverein Munique (2002-2004). De 1997 a 2001 foi curadora do Moderna Museet, em Estocolmo, e em 1998 foi cocuradora da Manifesta 2. Lind foi ganhadora do prêmio Walter Hopps. Uma coletânea dos seus ensaios foi publicada pela Sternberg Press em 2010: *Selected Maria Lind Writing*.

há algo mais além da exposição. Estou apenas pensando... talvez tenha a ver também com a questão salarial, como é tudo [risos]: o curador tem um salário, o diretor tem outro, isso quer dizer que talvez vão me pagar melhor, então [risos].

Eu utilizo o termo curadoria com muito orgulho, embora saiba que há muitos projetos curatoriais banais. É possível designar-se como curador não o sendo, na verdade. Há muita gente também que diz que é crítico de arte e na verdade não fazem críticas como tal. *I take very lithely when the terms are used with no meaning to be able to argue for*. Eu acredito na curadoria como uma forma de pensamento, de realização, de gestão e de comunicação e trato de assumi-la com responsabilidade total como todos os projetos que realizo.

MS:

O texto curatorial presente no catálogo informa que os critérios de seleção de artistas foram o posicionamento da figura do artista e intelectual como um colaborador, um mediador, um marginal. Como se dá a interpretação curatorial da intencionalidade do artista, a partir do contexto original de proposição do seu trabalho, sua interpretação e integração à narrativa curatorial da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre?

SHCC:

A interpretação é a intenção da obra de arte. Ou seja, a intencionalidade está manifestada na obra de arte, em algumas vezes mais presentes que em outras vezes, e a mim parece que as obras que estão selecionadas são as que fortemente cumprem essa intencionalidade. Ou seja, o que o artista queria fazer está comunicado na obra: várias vezes os artistas tentaram fazer comunicados de obras que não aceitei. E em alguns casos ficavam tristes e etc., mas eu sempre fui bastante clara dizendo que a obra não estava comunicando o que ele (o artista) afirmava que a obra queria dizer. E isso é como a curadoria aborda a intencionalidade: através de ver, escutar e dialogar com o artista e com a ideia proposta para a sua realização. Esse é o papel que eu acredito que o curador tenha em relação à intencionalidade. Mas para mim também é muito importante que o artista também reconheça que há uma intencionalidade curatorial e que há uma interpretação curatorial e que isso pode ser algo que o artista admite ou resiste, mas também deve haver esse respeito para que exista uma colaboração real. Nesse sentido: o curador que trabalha com o artista e respectiva obra não é escravo dessa intencionalidade e quando se colocam as coisas em equilíbrio (intencionalidade artística e intencionalidade curatorial) temos o melhor ponto de diálogo. Eu acredito que esse ambiente gera confiança, e esse ambiente de confiança, tanto curatorialmente quanto museograficamente de como essas obras devem estar posicionadas, o artista participa, pois é sempre

Entrevista

12. Entre 1969 e 1971, Tony Smith trabalhou com a *Container Corporation of America* para desenvolver uma obra escultórica executada em papelão e conhecida como *Bat Cave* (Caverna do Morcego). O papelão, material efêmero pouco durável, dá leveza e suavidade à escultura, com uma textura e cor particular, semelhante a um ninho de vespa. O trabalho de reconstituição histórica, concebido em mais de 4 mil unidades de papelão, foi possível em função da colaboração de Tony Smith Estate, Lippincott LCC, Celulose Irani S.A e da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. De acordo com a concepção do artista, era fundamental que as peças de papelão fossem armadas individualmente e que estes elementos formassem uma estrutura ao unirem-se uns com os outros, sem a utilização de prendedores, utilizando-se apenas cola. Ou seja, não existe nenhuma estrutura, exceto os componentes que configuram a forma. Em relação à luz, o artista especificou que queria que ela fosse introduzida de forma semelhante aos cenários do século XIX. Sua intenção era que, mesmo com as modificações que fossem necessárias de acordo com a situação, dependendo da quantidade de visitantes, fosse possível manter vários pontos de acesso abertos. Durante a montagem do trabalho nessa edição da bienal, longas conversas foram realizadas a fim de, a partir da intencionalidade do artista, considerar as adaptações necessárias para a montagem do trabalho no espaço térreo e iluminado pela claraboia superior do MARGS.

13. A artista Sara Ramo, inspirada nas memórias da infância acerca da possibilidade de um cemitério de dinossauros, propôs um espaço de exploração imaginária, um parquinho que ganha corpo e forma através de figuras de dinossauro de feições *naïf*. Durante o processo de leitura dos trabalhos e espacialização dos mesmos nos lugares designados para essa edição da bienal, aventou-se a possibilidade de alocação do trabalho em área externa, contígua à Usina do Gasômetro. Questões técnicas e de segurança inviabilizavam a permanência do trabalho no espaço público o que fez com que, por fim, o trabalho fosse instalado no térreo da Usina.

incluso nos debates sobre as ideias para os espaços. Talvez tu possas responder essa pergunta melhor que eu, não [risos]?

Parece-me que, de alguma maneira, o processo de instalação de trabalho foi um ponto que houve muito diálogo entre nós todos (curadoria, museografia, artistas) e as sugestões foram tomadas em muitas ocasiões, consideradas as questões técnicas de obras e espaços que também foram definidoras. Esse mesmo processo que houve entre nós (curadoria e museografia) foi algo se aconteceu porque ambos consideramos intencionalidade em um nível de confiança e respeito mútuo pelas proposições artísticas. Eu me recordo, por exemplo, das conversas finais durante o processo de montagem de Tony Smith que é um ponto crucial de toda essa relação¹²: é como imaginar, também, qual a proposição original na intenção do artista e as adaptações possíveis e necessárias, quais eram as preocupações daquele momento e quais são as preocupações de agora, que podem ser, inclusive, radicalmente outras, pois não se trata de um pavilhão exclusivo de *Art & Technology*. Outro trabalho que me recordo foi a definição de localização da obra de Sara Ramo (*Armação do remoto ou deslembração vertebrada*, 2013) no interior da Usina do Gasômetro,¹³ onde ela pode ser avistada a partir da janela, bem como questões de localização de legendas, interferências de luz com o trabalho espacialmente contíguo de Koenraad Dedobbeleer (*Conhecimento acumulado em uma corrida frenética contra a morte, que a morte deve ganhar*, 2013), etc. Tivemos uma série de divergências entre equipe curatorial e artista no processo de instalação desse trabalho, mas durante a finalização estávamos todos felizes. Quando propomos coisas, propomos querendo acreditar que é para o melhor e também os curadores e integrantes de equipe de um projeto desse porte estão tão enfocados com certas coisas que precisamos lembrar da escala macro: “*remember the big picture*”. O *site specific* implanta questões curatoriais, artísticas e filosóficas, mas em um projeto dessa escala as preocupações não podem estar voltadas exclusivamente para um único trabalho, pois isso pode fazer com que se perca a conexão com o restante, o que não é interessante. Essas coisas surgem: há uma intencionalidade artística, mas há também uma intencionalidade curatorial e ambas precisam ser compatibilizadas.

MS:

No contexto expositivo, a interpretação curatorial das proposições artísticas é linguística, dá-se pela palavra, em geral escrita, e estabelece uma relação entre artista-curador-espectador. O quanto de informação textual acerca do contexto deve ser disponibilizado ao espectador? Como é possível inverter a lógica do sistema explicador na prática curatorial para possibilitar a construção de uma narrativa subjetiva por parte do espectador?

SHCC:

Creio que cada modelo expositivo é variável e depende também das demandas. Em uma bienal como essa o público é muito amplo, muito diverso e somente um fragmento muito pequeno é um público especializado nas artes, sendo que a grande maioria são estudantes muito jovens. Parece-me que o que deve ser considerado é a inclusão de distintos tipos de vozes e não somente pensar na quantidade de informação que se apresenta, mas sim nas distintas modalidades de que informação se pode narrar. Então, por exemplo, as fichas técnicas dessa exposição estão todas feitas de forma bastante distintas, porque também os autores são muito distintos. Todos os curadores escreveram as fichas técnicas e o processo de reescrever, expandir ou reduzir as fichas técnicas foi um processo de escritura coletiva, considerando que o público, em alguns lugares, poderia apreciar melhor a obra se com ela tivesse um contexto histórico ou questionaria a obra se fosse apresentado um contexto filosófico ou, ainda, poderia apreciar melhor um trabalho se fossem informados os materiais do mesmo. Então *there is no a right way*, mas há muitas formas em que se pode trabalhar o texto e a informação nesse sentido do quanto a informação realmente vai melhorar a leitura de um trabalho considerando, ainda, que o público pode decidir não ler nada, o que também é sempre uma opção. O que insisti muito foi sobre o título das obras. Quando um artista apresentava um título que me parecia não contribuía para o trabalho ou não era um título tão bom quanto a obra, eu dizia para repensá-lo. E no caso de artistas que informavam de forma genérica a técnica do seu trabalho, eu perguntava: o que é? Defina. Há toda uma camada de informações que está pensada e elas não são gratuitas. Assim como o desenho de um expositor está pensado, perímetro, volume, itens flutuantes, etc. as fichas técnicas também são abordadas dessa maneira.

MS:

Considerados os espaços expositivos da 9ª Bienal do Mercosul (Santander Cultural, Memorial do Rio Grande do Sul, MARGS e Usina do Gasômetro), houve uma preocupação em relação à estruturação de uma narrativa que também fosse simultaneamente espacial ou o ponto de partida foi a autonomia do percurso expositivo?

SHCC:

Eu gostaria que existisse mais espaço entre as obras [risos], sim, mais. Há muita gente e o que eu gosto é que, quando um espectador entra no espaço, exista uma leitura que pode ser feita: como uma macrovisão de algo e logo um percurso que seja possível ir e voltar, com liberdade. Para mim é importante essa visão macro a partir de um ponto: *something like look to the landscape*.

Primeiro olhar, depois percorrer. E nesse percurso ir descobrindo as coisas: as obras, as ideias, os sentimentos e tudo mais. Em minhas conversas com porto-alegrenses, com pessoas que convivo diariamente e que muitas vezes não tem envolvimento direto nenhum com arte, eles relatam que não veem a bienal de uma vez só: eles elegem um espaço por final de semana, por exemplo. Ou seja, nosso público principal é nosso público local e eles já definiram que a bienal pode ser vista em partes, eles definem onde querem ir e o que querem ver. Eu gosto da ideia de continuidade, na verdade, contudo com interrupções com espaços *so called muertos* para pensamento e contemplação, talvez isso seja fragmentação, na verdade *I like recurring audiences and create culture*, que um evento se repita como tradição e que um hábito exista precisamente porque existe repetição desse hábito e sucessão de repetições. Eu gosto que o público tome esses espaços como parte de um grande projeto e que vão regressar em outro momento. E torço para que regressem.

MS:

Como a arquitetura expositiva pode contribuir para uma narrativa curatorial a fim de assegurar a coerência, unidade e identidade do discurso? Quais são as principais ferramentas para materialização das amarrações conceituais em uma exposição, consideradas a partir do espaço?

SHCC:

Não vejo como separá-las: curadoria e arquitetura, embora as responsabilidades sejam muito distintas. A informação e o *know-how* que traz o curador é distinta da informação e do *know-how* que traz o arquiteto, mas creio que para mim é importante pensar também sobre "não-arquitetura". Cada projeto é distinto e para esse era importante pensar que a arquitetura estava dada até certo ponto, como os espaços já eram museísticos ou expositivos nesse sentido, e que também o tamanho das obras e o tipo de percurso, o grande panorama que quisemos fazer desde o início para que as relações entre as obras fossem um pouco mais evidentes, de alguma maneira foi proposto ao arquiteto-museógrafo a pensar como fazer com essa experiência fosse mais nítida, mais clara. Para isso era necessário haver como uma não arquitetura nesse sentido, pensar que não era somente uma questão de limpar, mas retirar tudo aquilo que foi construído para ser temporário e acabou se transformando em permanente. E não tratar de cobrir aquilo que parecia um erro, mas conviver melhor com o que estava presente e não pensar que a arquitetura devesse ser um espaço de correção ou de isolamento do espaço, isolamento da realidade da arquitetura ou isolamento das janelas e suas conexões. Quando construímos muros, não era para colocar as obras, mas para cobrir uma série de distrações, como por

exemplo, os fornos da Usina do Gasômetro que eram óbvios e sempre se propunha alguma coisa aí. Propomos para eles uma outra visão, vista desde cima, como o trabalho de Hope Ginsburg (*Sobre resistir à separação dos continentes*, 2013). Ou como bloquear a distração da quantidade de anúncios no terraço ou, ainda, naquilo que se converteu no “nosso muro da Mauá”, no 4º pavimento da Usina, que veda as informações das oficinas que acontecem nos fundos, por analogia ao que acontece com o muro da Mauá que fecha a vista do rio, o que é bastante violento. Mas é um muro, esse construído para essa edição da bienal, que te dirige à observação do Guaíba. Então, quais são as ferramentas dos arquitetos? Não sei, talvez a melhor – e não sei se é uma ferramenta – *is to understand how people relate to a space, because in general an architect have a lot of confidence – not all of them* – mas na minha experiência o arquiteto tem confiança sobre como é possível transformar um espaço em um espaço que transforma as pessoas.

No caso dessa bienal, gosto de pensar que, no caso da museografia em particular, *how to present it better* apesar de todo o desenho e conceituação museográfica, não podemos esquecer que a equipe de museografia também resolve, ainda, as coisas técnicas. E houve um desejo compartilhado de ver o patrimônio cultural dos edifícios nessa cidade que estavam designados para a bienal, por vê-lo melhor. Creio que essa clareza necessária para o projeto era também necessária para os próprios princípios da equipe.

MS:

É possível aferir novas possibilidades de espacialização de narrativas curatoriais em modelos de grande escala? É possível especular sobre modelos alternativos para a produção e exibição de arte?

SHCC:

There is new popping up all the time. Creio que há muitos! O projeto de *Ekphrasis*,¹⁴ por exemplo, no contexto dessa bienal, demonstra que nem tudo deve ser exibido no espaço expositivo como documento e que há outras formas de compartilhar e ter uma experiência. Um modelo esse, parece-me um bom início para esse tipo de discussão para além da fisicalidade da exposição. Acrescento, ainda, a temporalidade das performances dessa bienal – como os projetos de Bik Van der Pol (*Performance – E se a Lua estivesse apenas a um salto de distância*, 2013) – que transformam-se a cada final de semana a partir da interação com público, que é como se dá os processos colaborativos em processo constante de mudança. E me parece que o tema da performance precisa ser redefinido e pode ajudar a pensar melhor o caráter de um projeto expositivo.

14. O projeto *Ekphrasis* está baseado no tempo ou no processo, efêmeros ou destrutíveis, de natureza praticamente invisível, ou delicados demais para serem transportados. Parte deles foram apresentados em uma série de palestras, recitais e performances.

MS:

Apenas recentemente a história das exposições tem sido considerada parte essencial da história da arte, especialmente após o final dos anos 60, quando o engajamento do artista com o espaço e o local se tornou uma parte essencial de sua prática. Tomando a natureza efêmera de uma exposição e a natureza permanente dos registros documentais da mesma, o catálogo desempenha um papel essencial. A tendência ao lançamento do mesmo concomitante à abertura da exposição tem sido uma constante. O que a supressão do registro do evento em si ocasiona para a construção da história das exposições?

SHCC:

O catálogo é somente um dos muitos outros espaços que existem para publicar informação ou reflexão sobre um projeto curatorial. O catálogo não é exatamente a documentação de um processo senão a discussão das razões pelas quais um processo existiu. Então o projeto editorial da 9ª bienal organizou-se considerando o lançamento de uma publicação, na verdade na proposta original eram três publicações antológicas a serem lançadas antes da bienal como um material que se poderia outorgar a um público interessado, um público que queria mais informação sobre o processo de pensamento em torno da organização da proposta, porém, no entanto, os três livros não puderam ser realizados por questões de tempo e lançamos somente um que é “a nuvem”¹⁵. Cada um dos três livros eram supostamente também uma exploração dos três espaços de investigação (subterrâneo, atmosfera e do mar) que estavam sendo investigados, não somente em termos literais, mas também como metodologias: o passado, o presente, o subconsciente e o futuro projetado. Ao final de contas quando vimos que não havia dinheiro confirmado para as publicações e estava acabando o tempo para as tramitações (questões de *copyright*, tradução, etc.), decidimos que seria somente uma publicação: a nuvem. Então essa publicação estava prevista como foi: lançá-la antes da abertura do evento e que servisse como ferramenta para preparar o público, em específico, e também para os mediadores da bienal. A segunda publicação que se conceituou foi o *website* e enfrentamos problemas técnicos graves que tentamos resolver ao longo do processo, mas o *website* foi concebido, desde o início como um espaço que seria um espaço de documentação do projeto, não o catálogo. Por isso se lançou também ao princípio para que funcionasse como uma documentação dos processos do projeto através de entrevistas, imagens e também atuasse como uma plataforma editorial para a iniciativa de *Island Sessions*.¹⁶ A nuvem, o *website* e o catálogo são as publicações dessa bienal, independentemente do material pedagógico Manual para Curiosos. O catálogo foi concebido desde o início como um espaço de reflexão de ideias sobre o projeto mais concretamente

15. Todas as publicações da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre estão gratuitamente disponíveis para download em: <http://9bienalmercosul.art.br/pt/downloads>.

16. O projeto *Island Sessions* consiste em uma série de discussões que acontecem na ilha deserta popularmente conhecida como ilha do Presídio, localizada no Guaíba, próxima a Porto Alegre. Sobre a produção textual resultante do projeto, ver em: <http://9bienalmercosul.art.br/pt/encontros-na-ilha>.

relacionado com as obras de arte propriamente ditas, mas nunca como uma documentação da exposição. Para a documentação da exposição foi concebido o *website*, precisamente por sua flexibilidade de poder ser constantemente alimentado por novas informações como imagens, entrevistas com artistas, documentos em PDF, vídeo de artistas que foram relacionados para a criação de seus trabalhos, entre outros. Então o catálogo para mim não é um espaço que deveria documentar um projeto, senão mais do que nada, apresentar as ideias articuladas sobre os projetos, como uma visão geral de cada um deles. Também muitos dos textos, por exemplo, foram entregues em abril/maio e muitos dos projetos mudaram radicalmente entre junho, julho e agosto e não estão refletidos aí [no catálogo] diretamente, mas encontram-se refletidos no *website*. Então creio que são distintas formas de abarcar o que é um catálogo e para que serve um catálogo, nesse caso, para apresentar ensaios curatoriais, as discussões, para dar informação sobre os critérios de seleção e as perguntas que assumimos e que tratamos de abordar no projeto e aquelas que não poderíamos abordar e que estão refletidas no catálogo fielmente. Então esse catálogo está construído a partir de diálogos e de reflexões, a partir de ensaios. E também esse formato, digamos *writing style is thought about it in that sense of something that is still alive*. Mas para mim não, o catálogo não deveria necessariamente documentar a exposição em si.

MS:

A memória de exposição em si seria então o *website* não considerado a partir de uma plataforma efêmera?

SHCC:

Sim, como um recurso mais acessível que permite ter mais dinamismo e trocas, mais updates, *constant updates*. E esse lugar onde se pode inserir mais documentos. Também o *website* está desenhado incluindo uma sessão – que me parece é pouco discutida – mas é muito importante, que é o *download*. Uma sessão onde pode baixar certas publicações em pdfs como também é possível baixar outro tipo de material como as músicas (de Mário Garcia Torres), entre outros. E para cada página de artista constam *PDFs*, imagens das obras no sítio, imagens e informações do processo, breves introduções e uma série de links dos artistas. Cito alguns exemplos: Edgar Orlaneta, fez um *powerpoint* como um *blogspot* sobre o seu projeto que está vinculado no *website*; o acesso aos livros de Allan McCollum estão ali também, o vídeo de Gilda Mantilla e Raimundo Chaves que não está na exposição, mas, com sua permissão obviamente, está no *website* na sessão de *Island Sessions*. Então para mim o *website* não é um veículo meramente de comunicação, mas é uma publicação e foi concebido

como tal: o desenho do *website*, a participação da equipe editorial, tudo isso está organizado precisamente porque assim se concebeu, como uma publicação. Uma publicação muito mais dinâmica e nunca se concebeu o catálogo como uma documentação da exposição, somente como uma ferramenta a mais para poder pensar o projeto. E também nesse sentido, enquanto publicação, por exemplo, artistas que haviam proposto práticas artísticas que envolviam textos, também se enfatizou não incluir esse tipo de público em salas expositivas, mas, ao contrário, coloca-los assinados como anexos no catálogo, precisamente porque esse é um espaço de leitura e as salas são um espaço distinto. O catálogo nunca foi concebido como documentação, mas o *website* sim.

Sofia Hernandez Chong Cuy

Curadora de arte contemporânea da coleção Patricia Phelps de Cisneros e integrante da equipe de pesquisa da Bienal de Veneza de 2013. Foi diretora do Museu Tamayo na Cidade do México e ocupou cargos de curadoria artística na Art in General e na Americas Society, ambas de Nova York. Trabalhou como agente para a DOCUMENTA(13) em Kassel, 2012, e, desde 2009, é membro do conselho da Kunstverein, em Amsterdã. Seus escritos sobre arte e cultura são publicados regularmente em revistas e catálogos e, com frequência, em seu blogue www.sideshow.org. Nativa de Mexicali, reside em Nova York, apesar de passar a maior parte de seu tempo conduzindo pesquisas de campo em curadoria na América Latina.

Michelle Sommer

Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Com formação transdisciplinar, é arquiteta e mestre em planejamento urbano. Foi coordenadora de museografia da 9ª Bienal do Mercosul Porto Alegre; professora da Faculdade de Arquitetura da UniRitter e UniCruz; e parecerista do MinC na análise de projetos culturais de arquitetura e artes visuais. Colaborou na concepção, desenvolvimento e implantação de diversos projetos de artes visuais. Dedicou-se a pesquisar as relações entre práticas curatoriais e o espaço em exposições de arte contemporânea.