

CONVERSA COM CURADORES: Ana Avelar (UnB)¹

A entrevista foi motivada pelo interesse de alguns integrantes do Grupo de Pesquisa Interinstitucional Design & Cultura, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE-UTFPR) e ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDesign-UFPR), de aproximação com os agentes sociais que constituem o que pode ser caracterizado como campo da arte - e nesse caso, da arte contemporânea -, e suas articulações com o design.

As *Conversas com curadores* são encontros abertos em que são conduzidas entrevistas sobre os processos de trabalho e pesquisa dedicados à montagem, organização e conceituação de exposições; dito de outra forma, com a aproximação de uma área recente denominada “Estudos Curatoriais”. A temática, nos encontros iniciais - como foi o caso dessa entrevista - se concentra no trabalho do/da curador(a)/pesquisador(a), especialmente, nos procedimentos de seleção e pesquisa de artistas, nas relações que envolvem os trabalhos de/com arte e a relação entre artistas e curador(es), instituições e crítica.

Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes é professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), onde realiza, em parceria com o Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo (USP), mapeamento das perspectivas teóricas que sustentam a formação de pesquisadores(as) e críticos(as) vinculados às artes visuais brasileiras. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo (2012), Mestre em Literatura

1 A entrevista foi realizada por Yasmin Fabris e Ana Paula França Carneiro da Silva; todas vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDesign-UFPR). No formato de rodas de conversa, estavam presentes estudantes de pós-graduação e pesquisadores(as) convidados(as). Essa entrevista faz parte das atividades realizadas no ano de 2017, como um desdobramento das disciplinas Design de Exposições: teorias e práticas e Design e Arte Contemporânea, ambas ofertadas em 2016, para os/as estudantes do PPGTE-UTFPR e PPGDesign-UFPR.

Brasileira e Bacharel em Letras Português pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade (2007). Realizou seu pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP (2015).

Ana Avelar exerce a atividade de curadora e crítica de arte independente, tendo realizado exposições em São Paulo e em Brasília. No ano de 2018, atuou como curadora da Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL-UnB)², nas exposições Geografia da Imagem, Camadas: narratividades visuais da violência e Brasília Extemporânea. Em 2017, fez curadoria da mostra Monumentos Temporários, de Fyodor Pavlov Andreevich e, em 2016, de Inventário: Arte Outra, de Gustavo von Ha, no MAC USP. Foi uma das curadoras finalistas da 6ª edição do Prêmio Marcantonio Vilaça em 2017 e, em 2018, foi selecionada para o Intercâmbio de Curadores do Projeto Latitude promovido pela ABACT e pelo Getty Research Institute.

A curadora nos concedeu essa entrevista em 2017, em uma das ocasiões que cooperou com as atividades de pesquisa na UFPR. Ana Avelar tem, generosamente, proporcionado reflexões sobre os modos de trabalho entre academia e mercado, criando caminhos, também, para que possamos pensar a relação entre o design e a arte contemporânea. Na entrevista a seguir, ela nos conta sobre sua trajetória de trabalho e narra sobre atuações curatoriais recentes. Tivemos como recorte temático a sua atuação como curadora da Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL-UnB), que se desdobrou em um projeto de revitalização da instituição.

ENTREVISTADORES: Ana, para começar, você pode nos contar um pouco sobre sua trajetória na academia?

ANA AVELAR: Fiz Letras na USP com a intenção de trabalhar com crítica de arte. Havia feito um ano de Jornalismo antes, na PUC-PR. Isso me preparou para um emprego na Folha de S. Paulo, onde fui cobrir férias na redação da Ilustrada escrevendo justamente

² A Casa da Cultura da América Latina (CAL-UnB), foi criada em 1987 e está vinculada à Diretoria de Difusão Cultural do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília (UnB). Junto com a Casa Oscar Niemeyer a CAL-UnB forma um conjunto de aparelhos culturais que a UnB mantém para a difusão de pesquisa e acervos, atividades culturais e eventos que tomam por tema a cultura ibero e latino-americana, caribenha e africana.

sobre artes visuais. Ainda no ensino médio, fiz todos os cursos disponíveis de História da Arte em Curitiba. O que aparecia, eu fazia. Durante a graduação, a experiência na Folha foi excelente para me profissionalizar na escrita sobre arte, enquanto fazia disciplinas em outros Departamentos. No Doutorado, me transferi definitivamente para o curso de Artes Plásticas e, ao mesmo tempo, trabalhei no Centro Universitário Maria Antônia, um centro de arte contemporânea da USP que tinha um projeto incrível de mostrar artistas jovens e consagrados juntos. Fiz curadoria, coordenei o grupo de mediação e aprendi muito. Nessa época, já escrevia para mostras individuais de artistas de São Paulo. Finalmente, a entrada na UnB como professora e depois como curadora me permitiu dar voos mais altos. Na CAL fiz coletivas e individuais, desenvolvendo um projeto semelhante ao do Maria Antônia. Hoje estou na Casa Niemeyer.

E: Você tem realizado curadoria de uma série de exposições em São Paulo e em Brasília, como “Inventário: Arte Outra”, do Gustavo Von Ha no MAC USP em 2016, e “Camadas: narratividades visuais da violência”, do Coletivo Lâmina na Casa da América Latina em 2018. Foi curadora finalista do Prêmio Marco Antônio Vilaça, é membro do comitê de indicação do Prêmio PIPA e do Programa Rumos Itaú Cultural. Ano passado foi selecionada, dentre 20 propostas, para o Intercâmbio de Curadores do Projeto Latitude promovido pela ABACT e pelo *Getty Research Institute*. Como se deu essa passagem de acadêmica para curadora de arte contemporânea?

AA: Meu trabalho como curadora é um trabalho recente. Eu comecei a fazer curadoria por volta de 2008. Era muito mais acadêmica do que curadora. Então, não tenho a experiência que o Paulo [Freitas] tem, por exemplo, a minha trajetória é ao contrário. Eu era pesquisadora de gabinete e acabei fazendo curadoria. Acabei gostando. Curar arte contemporânea, principalmente artistas mais jovens, para mim foi muito importante para tensionar o que eu acreditava em termos de História da Arte. A minha formação, que foi uma formação não tanto tradicional, mas conservadora mesmo na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP [Universidade de São Paulo]. Na ECA eu pude ter um olhar mais amplo. Então, fazer esse trabalho de curadoria, na verdade, veio arejar muitas

das minhas concepções e, hoje em dia, é a curadoria que me faz querer estudar outras coisas e me faz repensar mesmo o que eu achava que já estava decantado em termos de uma formação em História da Arte, principalmente brasileira, que é a minha especialidade. Eu comecei a fazer curadoria porque fazia crítica de arte. Vivia no gabinete, fazia aquela coisa bem acadêmica mesmo, e, ao mesmo tempo, fazia crítica de arte no paralelo. Passei a fazer curadoria porque fazia crítica de Arte, conhecia os artistas, eles falavam: “você não quer organizar minha mostra?” e as coisas aconteciam assim.

E: Como podemos (re)pensar a história da arte a partir das exposições?

AA: Acho que tem exposições que propõem uma leitura inusitada do trabalho de determinado artista ou de um conjunto de trabalhos. Uma nova leitura por exemplo - a gente propunha muito isso no centro Maria Antônia onde trabalhava -, você faz uma exposição do Goeldi uma vez, mas você não pode fazer a mesma exposição do Goeldi sempre, a leitura tem que ser uma leitura de outro viés, descoberta de outros trabalhos, uma tese que venha desestabilizar o que já se conhece sobre o artista, então, essa é uma perspectiva. Tem outras mostras, num segundo sentido, que são mais radicais, elas não buscam só desestabilizar a historiografia ou a fortuna crítica de um artista, mas procuram tensionar todo um grupo de situações da história da arte já institucionalizada. E elas fazem isso justamente por meio de uma historiografia que é inovadora, da escolha de um teor de trabalhos nesse sentido, da relação entre os trabalhos.

E: Depois que você curou a exposição do Fyodor, Monumentos Temporários no MAC-USP [Museu de Arte Contemporânea] começou a atuar também na Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília [CAL-UNB]. Conta um pouco sobre esse espaço que está fora do eixo Rio-São Paulo.

AA: Ninguém havia ouvido falar na CAL. Eu me perguntava: como é possível uma instituição tão apagada? A Casa de Cultura da América Latina tem coleções etnográficas maravilhosas, acho que quase três mil objetos que foram recebidos. Além disso, tem uma

especificidade maravilhosa: ela é no centro da cidade! Não sei quem já esteve em Brasília - pensando em termos de plano piloto -, eu só fui pra lá pra prestar concurso, nunca tinha estado lá. É uma cidade sem centro! Como é possível? E é lá, nesse quase-meio-centro onde a vida acontece! A vida não acontece no eixo monumental. E um centro abandonado pelo poder público com muitas questões sociais complexas. Então, a partir das seis horas da tarde, na sexta-feira, ele é esvaziado e só volta a ter vida às seis da manhã da segunda-feira. E esse também é um lugar que fica muito escondido. Não sei se vocês já notaram, Brasília quando a gente vê principalmente aquelas fotos que são muito importantes, porque é isso que a gente tem no nosso imaginário, as filmagens da [rede] Globo ou as fotos de jornal. O eixo monumental fica num terreno mais alto, e os edifícios, que eles chamam de edifícios de serviço, ficam num terreno mais baixo. Então você só vê quando você passa por lá de carro. E as vias de acesso são essas vias de serviço. Um desses lugares que a CAL ocupa, é uma via de serviços, um beco. Eu gosto de falar que é um beco, são becos onde tem *graffiti*, enfim, onde a vida acontece mesmo. É o camelô, só nesses lugares há camelos! O que estou chamando de centro é realmente um lugar maravilhoso, porque é onde as coisas vibram, como vibram nas cidades-satélite.

E: Como se deu sua entrada na CAL-UNB?

AA: Eu fui chamada para trabalhar lá pelo diretor, o Prof. Alex Calheiros. O diretor veio da filosofia da USP, estudou cinema, então não é exatamente de arte contemporânea, mas é alguém que gosta e coleciona. Queria reativar a CAL como de fato um lugar de grande expressão para cidade. Então, ele começou a pensar num projeto para que a CAL voltasse a ter uma atividade nesse lugar, que é esse centro, que as pessoas frequentassem, pudessem ver uma exposição ou assistir uma palestra.

E: E como foi a exposição inaugural desta nova fase da instituição? Nossa pergunta vai de encontro com as decisões curatoriais que você tomou para demarcar a “mudança conceitual” da CAL.

AA: Eu entrei na CAL nessa nova gestão. Neste ano, o primeiro problema que o diretor me apresentou foi que ele queria que eu fizesse uma exposição para dar visibilidade para a CAL, para fazer com que a informação chegasse ao público de que a gente ia ter uma Casa renovada. Uma das questões que ele tinha me colocado é que gostaria que a exposição fosse a partir do acervo. Mas o acervo - [o] etnográfico é maravilhoso - embora o de arte contemporânea seja tímido. Então, eu pedi para chamar artistas contemporâneos para trabalhar lá dentro e apresentar os acervos para eles. Se eles quisessem, eles poderiam incluir o acervo nos trabalhos deles. Muito bem, então aí a gente começou a conversar!

E: Quais questões guiaram o seu processo de trabalho ao estruturar essa exposição inicial?

AA: Como realizar uma mostra nesse centro de cidade que não deveria visar apenas o público de arte contemporânea? A questão que me colocava era: como eu poderia fazer uma mostra no centro de Brasília nesse lugar escondido escuro, sujo e feio, que tivesse interesse para as pessoas de lá também? Que não vivesse apenas dessa necessidade de intercâmbio com a Universidade. Então, que assunto eu deveria escolher para que houvesse interesse em atender à mostra? Como a mostra poderia chamar atenção para o projeto novo da casa de Cultura, para os seus espaços e para o seu acervo? E, a mais importante de todas: como eu poderia fazer tudo isso praticamente sem verba? Eu concluí que essa exposição deveria ter alguns elementos essenciais, ela deveria ter alguma espécie de apelo estético, que as pessoas vissem de fora e quisessem entrar nessa casa. A CAL também tem um outro dado, ela fica num conjunto de edifícios todos com a mesma marquise, então a partir da rua você acha que são lojas alinhadas, não tem diferença, são todos os edifícios com o mesmo partido arquitetônico. Por que as pessoas iriam até lá? Algo deveria chamá-las! Não só esse apelo estético, mas também um apelo interativo, no bom sentido. Algo que se mobiliza. Eu achava que deveriam ser bem-vindas as brincadeiras com o percurso dos passantes dentro do edifício. Então, as pessoas iam querer andar pela calçada, pela CAL. Elas iam ser motivadas a entrar. Porque eu não parti da ideia de que elas iam vir para ver a minha exposição, mas que elas iam até lá porque seriam instigadas

a isso. Como que eu poderia fazer isso acontecer? E o edifício é um espaço muito feio. Então, ao contrário do que a gente tem do nosso imaginário de Brasília, o Museu Nacional - que é um edifício maravilhoso -, a CAL é difícil. Esse edifício é uma repartição pública, tem muitos problemas, não pode ser considerado um museu. O que eu gostaria era que esse público visse esse lugar como um “lugar em obras”, como um lugar em transformação. Eu tinha muita preocupação de que as obras que eu fosse mostrar, os trabalhos dos artistas, parecessem trabalhos em processo, porque o próprio prédio está para sempre em obras e cheio de gambiarra. Então, a ideia era absorver esse dado, trabalhar a partir dele e não esperando, como a gente muitas vezes faz numa instituição pública, que uma reforma fosse dar conta de todos os problemas.

E: Com quem você dialoga conceitualmente nessa proposta curatorial?

AA: Conceitualmente, além da exposição do Harald Szeemann, eu também fui muito informada por um capítulo do livro Pós-Produção [Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo] do [Nicolas] Bourriaud. Um capítulo “a forma como o enredo: um modo de utilização do mundo (Quando os enredos se tornam formas)” [parte do capítulo “O uso das formas”]. No capítulo, Bourriaud afirma, nas palavras dele: “os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos” [BOURRIAUD, 2009: 49]. Eu gostava desse termo “enredos alternativos”. Mas, nessa fala do Bourriaud tinha uma outra coisa que me incomodava, que era o fato dele ter escolhido, pelo menos na tradução, dois termos: forma e narrativa, que ele emprega muitas vezes. Forma e narrativa, incomodava porque evoca um ponto de vista modernista, mesmo que seja para tensionar a ideia de narrativa. Mas essa questão da forma me incomodava muito. Eu não acho que o Bourriaud seja ingênuo de cometer esse “erro”. Eu acho que ele não está usando à moda modernista esses termos, mas como eles são carregados de um sentido modernista, eu me perguntava como eu podia me afastar disso. E me associando mais às reivindicações contemporâneas que eu via no trabalho desses artistas que eu convidei. Disso, então, eu

passei a determinar alguns aspectos. O primeiro deles foi admitir os limites de um espaço não museal, pensando numa exposição que eu queria que ocupasse *halls*, corredores, salas administrativas, calçada, garagem, fachada. E eu olhava muito para a exposição do Szeemann por conta disso; queria que essa mostra falasse sobre diferentes vozes. Então tinha um aspecto que era falar sobre o espaço, e um outro aspecto que era falar sobre falas diferentes, pontos de vista do debate artístico contemporâneo. Temas que eu achava que tinham que aparecer como a questão feminista, os grupos à margem, a situação das instituições públicas, o *queer*, enfim, todo universo de reivindicações diante da situação que a gente está vivendo hoje. Então, a partir disso, cheguei à conclusão de que a ideia de relato, no sentido de testemunho, pareceu adequada. O testemunho indica que há a presença do artista naquela situação, que tanto pode ser física, no sentido visual, como pode ser uma história vivida por ele e o testemunho de outros relatos. A natureza desses relatos por sua vez, poderia variar em termos materiais ou mesmo imateriais. Então eu cheguei à conclusão que a minha mostra seria sobre relatos, por isso o título. Isso resolvia várias questões e aí uma das estratégias que poderiam me ajudar a chegar no objetivo, e que eu defendi, foi a de que a gente precisava de um mapa. Então a exposição era desprovida de fichas ou etiquetas e textos, só tinha um texto curto meu dentro de uma galeria, ficava até meio escondido. Todo mundo que chegava na exposição tinha que ganhar, necessariamente, esse *folder* para conseguir acompanhar e descobrir a mostra.

Figura 1: Mapa da Exposição, disponível na entrada da mostra.

MAPA DA EXPOSIÇÃO



1 **Laura Andreato**
Gold Fever
Pedra britada e spray dourado. 2017

2 **Renato Pera**
FIG. III (Espelhados)
Papel espelhado colado diretamente sobre arquitetura vedando 1 janela por dentro e por fora 27 m2 (aprox.). 2017

3 **Gustavo Von Ha**
Dreamwaves
Vídeo, Cor, Som Dolby 5.0. Duração 50'. 2013.s

4 **Clarisse Tarran**
"me desculpe"
Still de vídeo instalação. 4'. 2004

5 **Gustavo Von Ha**
Projeto Tarsila
Desenhos sobre papel antigo. Objetos pessoais. 2017

6 **Fernando Piola**
Auto-retrato
Caneta esférica sobre livro ata encadernado com costura. 2015/17

7 **Laura Andreato**
Lições de Economia para infantes
Moedas de chocolate, feltro e vitrine. 2017

8 **Fábio Tremonte**
Espaço público
Intervenção com cartazes. 2015

9 **Raquel Nava**
Vida útil!
2017

10 **Paul Setúbal**
Alvorada
Cimento e áudio. Dimensões variáveis. 2015 - 2017

Paul Setúbal
Território
Cimento, enxada, madeira, terra e bandeira de algodão cru. Dimensões variáveis. 2015 - 2017

11 **Fernando Piola**
Auto-retrato Coletivo
Recorte em vinil adesivo. 2017

12 **Dora Smék**
Transborda
Vídeo em looping 118" Corpo: Mônica Cristina. Câmera: Rafael Frazão. 2015

13 **Jaime Lauriano**
o Brasil
Vídeo - 18'56". 2014

14 **Laura Andreato**
L'age d'or
Blocos de cimento, pallet e spray dourado. 2017

15 **Laura Andreato**
Lastro, empilhamento e circulação
Tinta à óleo sobre recortes de caixas de papelão. 2017

16 **Laís Myrrha**
Delírio
Vídeo, cor, stereo, 4K. Duração 10'. 2017

17 **João Castilho**
Barca Aberta
Vídeo Full HD Som stereo 11'52". 2017

Fonte: Avelar (2019).

E: E como foi a apropriação dos espaços expositivos pelos artistas?

AA: Eu trabalhava muito com o inesperado, fui bem flexível. Eu convidei 12 artistas de vários lugares do Brasil, e os convidei para conhecer o espaço da CAL e o acervo. A gente fez vídeos caseiros e fotos e mandou para os artistas. Quem podia vir para Brasília para ver os espaços a gente descreveu, mostrava os percursos dentro da CAL e aí os artistas - os que iam trabalhar com propostas inéditas -, tinham um tempo para pensar sobre isso e para conversar com a gente sobre onde eles queriam que fossem instalados os trabalhos. Então eu e a minha assistente redeseñávamos os esboços da mostra o tempo todo, desenhava e redeseñada para ver o que ia funcionar e onde que ia funcionar. E ao mesmo tempo, eu tinha uma preocupação em não fazer com que fosse uma exposição ilustrativa de uma tese. Eu queria muito mais que os trabalhos falassem e eu falasse menos. Eu queria falar mais sobre a CAL e menos sobre uma tese que eu vinha desenvolvendo ou algo assim.

E: Conta um pouco sobre o percurso pensado por você; como o mapa foi povoado pelos trabalhos? Aproveita e comenta sobre as obras selecionadas e suas relações com o argumento curatorial.

AA: Então vocês veem essa entrada da CAL, com essas portas de correr, o primeiro trabalho que você encontrava era o Gold Fever, da Laura Andreato. Como era uma pilha de brita, as pessoas começaram a levar essas britinhas embora. Eram douradas, lindas, enfim, e brilhavam muito. E elas acabaram em pouco tempo, uma semana, talvez uma semana e meia. Aí a gente começou a ser denunciado pelas questões da acessibilidade porque depois que elas deixaram de ser bonitas, passaram a ser um estorvo. Depois que passou a ser apenas uma pilha de brita desagradável, a gente tinha se transformado numa área de obras, e era justamente isso que a gente queria que acontecesse, então deu tudo certo.

Figura 2: Gold Fever, Laura Andreato, 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Esse é um trabalho do Pera que cobria parte da fachada, cobria justamente uma área que a gente chama de galeria de bolso, uma galeria pequenininha onde os artistas costumam fazer instalações dentro, para serem vistas do lado de fora, então o Renato Pêra propõe cobrir essa visibilidade possível. Ele bloqueia e, é claro, isso dá muito mais força para o resto da fachada; então ele silencia ali uma parte da fachada e a gente olha muito mais para o outro lado da fachada. O trabalho acontece de dentro para fora também porque você não consegue ver a rua de onde você está e foi aonde eu coloquei o texto da exposição.

Figura 3: Renato Pêra, FIG. III (Espelhados), 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Esse é um trabalho da Dóra Smék - uma artista jovem de Campinas que está em São Paulo. Na verdade, ela vem da dança, é um trabalho que ela já mostrou em outros lugares, é uma performance. Ela abre uma convocatória e chama mulheres para urinarem [nas roupas em público]; ela já fez no SESC, ela já fez na Galeria Vermelho [em São Paulo]. Então ela abre um tempo antes e aí as coisas mais variadas acontecem: as pessoas saem chorando, algumas conseguem urinar em público, outras não. Vocês imaginam o que é o impacto disso? Assim, urinar em público, para mulheres é uma coisa muito forte.

Figura 4: Dora Smék, Transborda, 2015.



Fonte: Avelar (2019).

O trabalho do Fernando Piola. Ele propõe para os banheiros da CAL. Ele faz uma coleta de sentidos - a partir de dicionários especializados -, do termo “Eu”. Então dicionário de filosofia, sociologia, o que for, e ele reproduz o tempo todo essas acepções, e aí tem essa brincadeira, de você não conseguir se ver sem ler o texto. Daí uma performance do mesmo artista, que se chama “Memorial da América Latina”; ele trabalha muito com a memória, mas a partir, geralmente, de projetos impossíveis ou não realizados, nesse caso a proposta é que ele tente desenhar de memória nesse caderno, (...) ele tenta desenhar de cabeça, a partir de um estudo que ele faz um pouco antes da *performance*, o mapa da América Latina. E aí, é claro que esse mapa é, quando ele se sobrepõe aos demais papéis que estão por baixo e por cima, ele nunca é repetido da mesma maneira.

Figura 5: Fernando Piola, Autorretrato Coletivo, 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Figura 6: Fernando Piola, Autoretrato, 2015/17.



Fonte: Avelar (2019).

Esse é o processo que ele está desenvolvendo ainda, que ficava nas escadas, a partir das pranchas acadêmicas de como retratar as várias paixões; ele encontra no judiciário expressões - no judiciário contemporâneo -, expressões que estejam em sintonia com a descrição que ele encontrou nessas pranchas acadêmicas da pintura acadêmica.

Figura 7: Fernando Piola, Fisiologia das paixões, 2017.

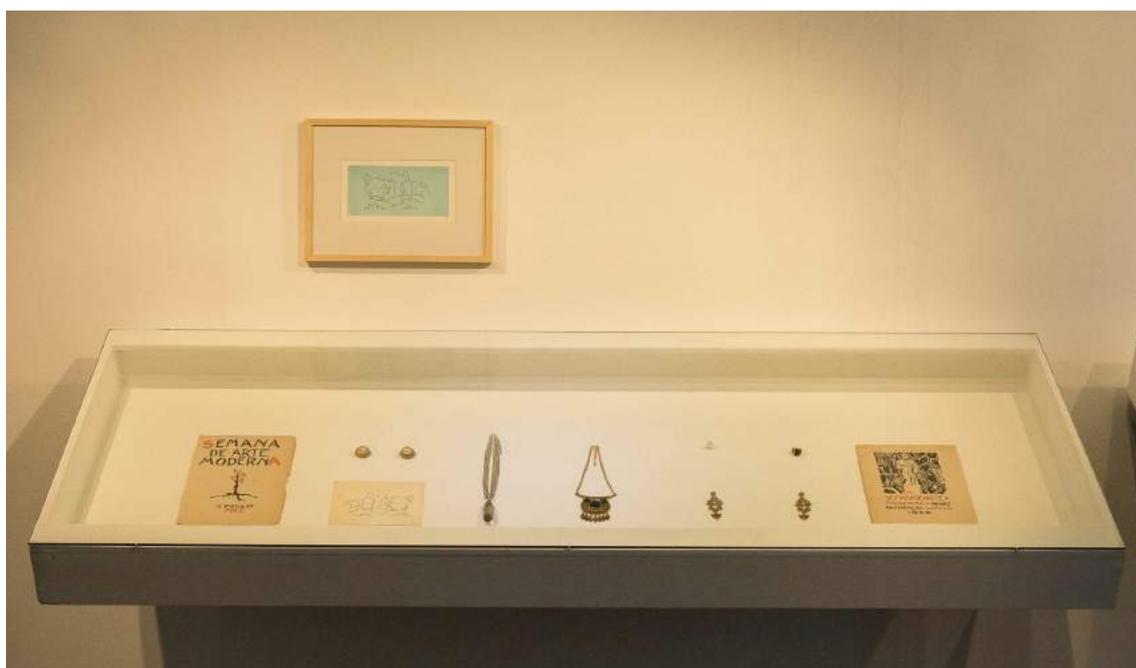


Fonte: Avelar (2019).

Essa [outra imagem] é uma instalação que ficava no subsolo, de um artista que eu costumo trabalhar bastante, o Gustavo Von Ha. Ele costuma trabalhar a partir dos lugares para onde ele propõe as mostras então, quando a gente fez a exposição no MAC-USP, ele trabalhou a partir de uma ausência no acervo, que eram os expressionistas abstratos, e aqui ele trabalha a partir de um conjunto de gravuras da Tarsila do Amaral que a CAL tem no acervo, mas que é um conjunto muito problemático porque feito por uma galeria, acho que no fim dos anos 1980. Essa galeria distribuiu para vários museus no Brasil todo, doou essas gravuras e elas em termos de autoria são muito complicadas, é claro. Então, o MAC tem essas gravuras, a CAL tem, o Banco Central tem, vários museus por aí fora têm. Ele descobriu essa história, que estava por trás, essa gravura que é pra ser uma serigrafia aqui do lado direito a; mas ela é ainda mais estranha, porque ela tem uma palheta [de cores] que não aparece, em geral, nos trabalhos da Tarsila. Tem, ainda, uma interferência que a gente não sabe como surge, o desenho, é um desenho que também não costuma estar presente, [falo do] tipo de traço, nos trabalhos da Tarsila. Então é uma coleção toda permeada de dúvidas... O Gustavo sempre trabalha com essas noções de autoria, falsificação, e ele refaz espelhados os desenhos da Tarsila embaixo, então o que vocês veem na parede é acervo da CAL, a gente não indica isso em nenhum lugar, é que tudo faz parte da mesma

instalação. O que vocês veem dentro das vitrines são trabalhos do Gustavo, além disso ele compõe essa grande instalação que parece uma exposição tradicional com objetos. A iluminação também tenta dar conta desse, digamos assim, dessa construção mítica do artista que a gente vê na maior parte das exposições tradicionais, e o título que ele deu a essa instalação é “Mesa branca” porque ele começou esse trabalho a partir de uma visita que ele faz a um centro espírita com a certidão de óbito da Tarsila. Ele pede uma carta da Tarsila psicografada por um médium para ele e para a Tarsilinha, que é a herdeira; e aí vocês podem ver a certidão de óbito ali, a carta vai aparecer em outra imagem e ele vai criar essa tensão entre objetos falsos e vários objetos. Vocês sabem que acontece uma coisa muito curiosa nessa exposição, tem a foto da Tarsila usando brincos e os brincos embaixo, e ela é muito conhecida por esse estilo, digamos assim, extravagante. É impressionante como a gente olha para foto dela olha, para os brincos de baixo e eles parecem ser os mesmos brincos, mas não são. Nem formalmente eles não são brincos compridos assim, mas a nossa impressão que acaba preenchendo! as pessoas na abertura me paravam o tempo todo para perguntar como que ele havia conseguido trazer os objetos, a gente não tem seguro, alarme etc.

Figura 8: Gustavo Von Ha, Projeto Tarsila, 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Figura 9: Gustavo Von Ha, Projeto Tarsila, 2017.



Fonte: Avelar (2019).

Esse é um outro trabalho da Laura Andreato que ficava no meio de uma passagem para as salas administrativas. Então as pessoas tinham que ficar desviando o tempo todo. A visita que fiz com as moças da limpeza trouxe algo muito bacana porque era finalmente um trabalho que elas podiam encostar, inclinar, dar uma descansada enquanto estavam circulando. Era muito mobilizador poder colocar a mão no trabalho com aquele brilho Dourado.

Figura 10: Laura Andreato, Golden Age, 2017.



Fonte: Laura Andreato (2019)³.

E esse era um vídeo do Jaime Lauriano, O Brasil (vídeo -18'56". 204)⁴. Ele coleta vários vídeos dos anos 1970, vídeos oficiais do Estado Brasileiro e, é claro, que têm teor pedagógico, mas ele recorta trechos, muitos são passados em Brasília, e o que é mais interessante, a história de um pai ilustrador, desenhista como se falava antigamente, desenhando a capital para o filho e a partir de um discurso laudatório das possibilidades desse novo país. É um vídeo que estava sendo mostrado acho que também no SESC Pompéia na mostra do Vídeo Brasil.

3 Disponível em: < https://laurandreato.com/2017/10/17/golden-age/?fbclid=IwAR2mDTLGJ9ibDCfFPftd-51fKUZ8yd5ykZPaogknsN5Y_OZNaHZwJte7AnE> Acesso em 24 de abril de 2019.

4 O vídeo pode ser acessado via o site do artista, disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/o-brasil>> Acesso em 24 de abril de 2019.

Esse é um trabalho inédito do João Castilho que é um artista de Belo Horizonte - MG. É muito interessante porque ele vem da fotografia. E ele faz um vídeo muito poético em que ele filma essa caminhonete que vai passando por essas paisagens latino-americanas. A gente não sabe muito bem, as imagens não estão localizadas; a camionete vai coletando pessoas e objetos e nunca diz não para ninguém. Tem espaço para todo mundo e ela anda cada vez mais devagar porque esse veículo vai ficando muito pesado, mas ela não para de receber as pessoas, ela continua.

Figura 11: João Castilho, Barca Aberta, 2017.



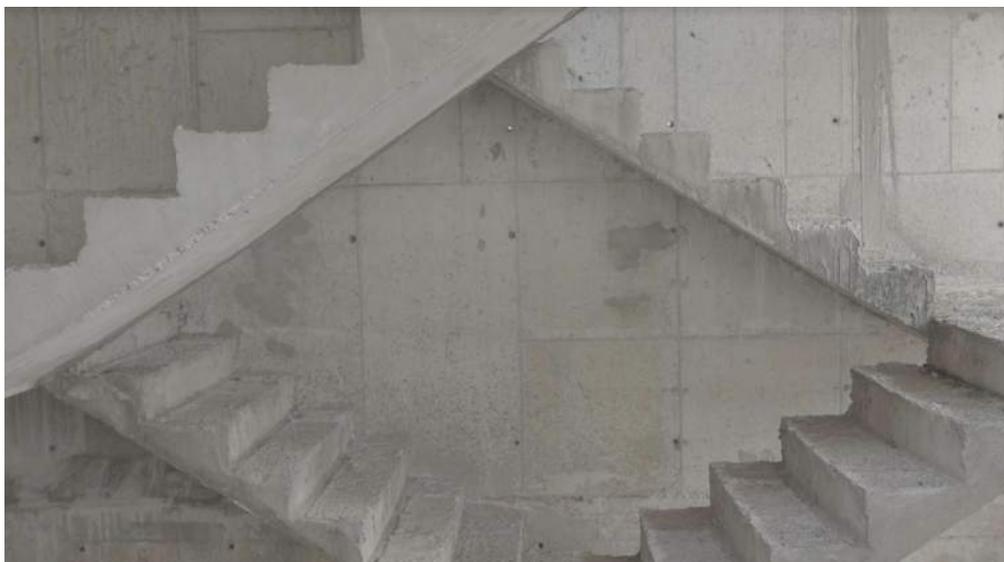
Fonte: Revista Select⁵.

Esse é o vídeo da Laís Myrrha. A Laís costuma trabalhar com assuntos ligados às grandes construções no Brasil. As edificações de maior vulto, esse é um edifício que ela filmou é o anexo do MASP. Ela entra nesse edifício praticamente abandonado embora seja do MASP, ela faz várias imagens lá dentro e enquanto isso ela narra uma série de episódios

5 Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/curadora-traz-obras-ineditas-e-chama-artistas-para-ocuparem-a-cal>> Acesso em: 24 abr. 2019.

dessas grandes edificações em que houve tragédias. É um trabalho que ela geralmente faz, então, ao longo da história brasileira, então ela vai contando essas histórias... um pouco assim do que sobrou, o quê que essas construções ainda guardam.

Figura 12: Laís Myhrra, Delírio, 2017.



Fonte: Revista Select⁶.

Esse outro é um trabalho engraçadinho da Laura falando das paredes de passagem assim, esses empilhamentos a ideia de circulação, circulação de moedas, circulação de obras que são umas caixas de recorte, caixas de empilhamento, caixas empilhadas. Esse é um trabalho que estava no primeiro andar de moedas de chocolate e que as pessoas foram roubando aos poucos. Alguém ia lá levantava, comia e colocava de volta os restos ali. Aí a brincadeira meio que funcionou, como a gente tinha armado uma situação expográfica tradicional para pôr essas moedas de chocolate, essas pessoas não se intimidaram, não absorveram essa indicação, e era um cubo de vidro pesado assim, então eu achei isso interessante também. Aquilo [a montagem tradicional com vitrina] não delimitou. Como estava no lugar de passagem, a gente concluiu que tem a ver com isso, não estava numa galeria, ele estava ali aparentemente a vontade e aí o trabalho foi aos poucos se deteriorando.

⁶ Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/curadora-traz-obras-ineditas-e-chama-artistas-para-ocuparem-a-cal>> Acesso em: 24 abr. 2019.

Figura 13: Laura Andreato, Lições de economia para iniciantes, 2017.



Fonte: Revista Select.

Essa sala era uma sala mais tradicional porque tinha uma instalação do Paul Setúbal. Ele produz a partir de uma experiência que ele tem de visita a um lugar que se chama santuário dos pajés, que é um lugar no plano piloto atrás do eixo monumental, onde tudo que acontece. Atrás do eixo monumental é muito interessante, num espaço, um lugar de muita exploração imobiliária e esse lugar foi delimitado para os indígenas e, eventualmente, ocorrem festas ali e ele foi convidado para visitar. Só que ele não conseguia chegar porque não há qualquer indicação. Então ele parava de tempos em tempos e as

únicas pessoas que me encontrava para pedir direções eram os corretores imobiliários dada a zona de exploração imobiliária na qual se localiza esse santuário dos pajés. Então como que a gente resolveu aí, mais uma vez a coisa das estratégias! Ele falava para mim, ele me contava sempre essa história que foi numa situação de residência que estava fazendo há um ano, pegou dengue e não conseguiu continuar o trabalho. Falei para ele que tinha de contar essa história, porque o trabalho não funciona sem essa história. Essa história é mobilizadora! Então ele produziu um áudio, era um áudio baixinho só com a fala dele contando a história do quê que tinha acontecido. A caixinha [de som] ficava escondida atrás de um outro pedaço da instalação que está no canto, e aí você podia se sentar ali e ficar ouvindo ele contar essa experiência que ele tinha tido no santuário.

Figura 14: Raquel Nava, Vida Útil, 2017. Em primeiro plano: Paul Setúbal, Território, 2017.



Fonte: CAL-UNB (2017)⁷.

Do outro lado da sala eu não sei essa [imagem], se dá para ver bem essa do cabo da enxada do Paul, ele direcionava o olhar para sala da Raquel e essa é uma artista de Brasília ela se chama Raquel Nava ela trabalha com muito com esses restos de objetos de alta cultura, objetos preciosos feitos de restos de animais. Então ela trabalhou com objetos

⁷ Disponível nas redes sociais da CAL-UNB.

que ela apropriou do acervo etnográfico da CAL. Tinha uma bolsa de tatu, penas - a gente tem uma coleção plumária bem bonita -, e ela justapõe, contrapõe esses objetos. Esse é um esqueleto que a gente emprestou do museu de zoologia. Ela foi estudar taxidermia para poder fazer os trabalhos, então o museu acolheu a Raquel e a gente trouxe alguns objetos de lá também para a instalação dela.

E: Como você chegou nesses artistas?

AA: Para ser sincera, a partir da minha experiência. A gente sempre acha que vai ter uma situação ideal, vai poder fazer a nossa exposição ideal e que, enfim, tudo vai transcorrer da melhor maneira, mas eu tinha uma grave limitação que era verba zero. Então, uma das minhas instruções para os artistas foi: pense um trabalho em processo barato e, se eu tiver que transportar alguma coisa, tem ser na minha mala. Como eu estou sempre entre Brasília e São Paulo, os artistas de São Paulo eu podia ir buscar. Como eu fiz com os trabalhos da Laura e do Fernando. Eu levava e voltava. Então isso era uma coisa. Eu só consigo operar a partir dos artistas que eu acompanho. Como venho da crítica de arte, tenho por hábito acompanhar alguns artistas, então tenho mais intimidade com eles, frequento, convivo, visito, vejo exposição, é um pouco isso. Às vezes, é um pouco do acaso também, essas escolhas. Então assim, o Jaime não, tinha visto algumas obras só, sabia que tinha a ver com o que estava tentando mostrar, mas o João Castilho foi um acaso. A [revista] Select me chamou para fazer um texto sobre uma exposição dele que ia abrir, eu tinha visto o João Castilho numa coleção, uma vez, achava que tinha a ver, já tinha incluído ele num projeto que eu tinha feito para o [Prêmio] Marcoantônio Vilaça, no qual eu concorri nesse ano. Eu queria conhecer melhor, liguei para ele no *Skype*. Era um pouco assim, entendeu? Ele me falou desse vídeo, eu vi e falei “Perfeito, é perfeito para exposição. Você pode mostrar?”. Assim, um pouco eu vou concordar com o Hubert Martin, um pouco é intuição mesmo, do quê que você acha que vai funcionar, muito é da vida de crítico, de conviver, de estar lá acompanhando, ir às exposições. Você começa ter alguma predileção por alguns artistas, alguns trabalhos, outros não. É o repertório sempre, sempre, sem dúvida. Mas daí eu acho que para historiador da arte, para todo mundo! você tem que

ver muito. E daí alguns artistas que eu acompanho ou que esses artistas indicam outros artistas que têm um viés daquilo que eu pesquiso. É um pouco desorganizado, acho que outros curadores podem ser mais organizados.

Eu viajo muito, então acompanho artistas no Rio [de Janeiro]; às vezes, eu faço um serviço de acompanhamento também. Tem artistas que eu acompanho no Rio, em São Paulo, em Brasília mesmo. Eu tenho muitos alunos artistas e aí eu conheço mais artistas por causa dos alunos que me indicam artistas. É um pouco selvagem assim, é um pouco de estar nesse meio e esse meio também me nutrir, porque o tempo todo eu estou revendo o que eu penso.

Uma dessas situações foi o Paul Setúbal, que é bem jovem. É um artista que eu conheci em Brasília porque me convidou para ir na abertura dele, eu fui, gostei muito do que eu vi, achei que ainda estava jovem mas que era uma coisa que tinha uma força, que ia adiante, que era uma coisa bem resolvida. A gente teve conversas muito boas ele era muito ativo, muito instruído. Ele me apresentou para o Empresa, que é, na verdade, um grupo de *performers* que já têm acho que mais de dez anos, mas que eu não conhecia porque é muito centrado no centro-oeste. Agora eles estão circulando mais, porque eles participaram da exposição da Marina Abramovic. Pelo Empresa, eu conheci o trabalho do Paul, conheci o trabalho do João Angelini, que é o outro artista que participa do Empresa, mas que tem uma produção solo. É muito nesse sentido. A coisa [da curadoria] você tem que estar na rua, isso a Aracy [Amaral] fala. A Aracy - outro dia eu entrevistei ela -, fala exatamente isso, que é uma coisa que ela deixa para gente, acho que como um legado: “Hoje, os historiadores da arte só ficam no gabinete” - ela fala muito indignada – “Eles não circulam mais, eles não sabem o que tá acontecendo, eu sou jornalista, eu sempre falei daquilo que acontecia” - então eu acho que para mim tem muito disso, de estar no meio. Por isso que eu não fico só em Brasília. Então, ir para São Paulo, para o Rio e pra onde mais der, também me faz ativar aí umas coisas que eu preciso ativar volta meia.

E: Você acha que esse teu trânsito São Paulo-Rio-Brasília te ajuda a fazer esse deslocamento? E mais, em que medida que isso seria uma característica interessante para um curador ou uma curadora, crítico ou crítica de arte?

AA: Eu acho que sim. Em princípio, mas esse lugar do curador nômade já existe. Está instituído. Eu acho que tem que ser uma viagem crítica, um pouco assim *grandtour*. Vamos atualizar o *grandtour*? Então vamos viajar para estudar, para absorver, para se contrapor o tempo todo e menos essa coisa de uma erudição, mas também, menos esse dado que é o do curador, que hoje em dia o curador é também um executivo.

E: É comum sua atuação curatorial ser voltada para um processo conjunto com o artista?

AA: É, sem dúvida. As exposições que eu mais gosto de fazer - faço em geral individuais - essa foi a primeira coletiva que eu fiz. E eu gosto de participar. Eu participo desde o começo, então, mostras do Gustavo [Von Ha], em geral ele me manda o que está fazendo, eu começo a conversar com ele, nem é exposição ainda, eu acompanho e uma hora a gente acha que pode ser uma exposição, que tem vulto, que faz sentido, então vamos fazer uma exposição. Na anterior que eu fiz dele no MAC, a gente nem sabia mais quem era quem, porque as falas estavam todas permeadas uma [pela] do outro, era uma coisa muito próxima mesmo. Quando eu comecei a fazer a mostra do Gustavo no MAC-USP, eu estava fazendo pós-doutorado lá e o meu assunto era o gesto. Eu tinha lá um *corpus* que eu tinha determinado da coleção, só de arte brasileira, em que eu queria investigar várias questões sobre o gesto. Quando ele começou a fazer o trabalho dele, ele me mostrou, eu mudei todo o meu pós-doutorado. Eu percebi que eu estava sendo conservadora, que eu não estava vendo, entendeu? Eu estava seguindo uma historiografia muito ultrapassada e ele me fez rever minha posição sobre a minha pesquisa acadêmica, depois eu até dei um curso lá de outra maneira, virou outra coisa, foi ótimo! Mas daí entendi que, na verdade, eu precisava me atualizar e que eu estava herdando coisas do doutorado que eu não deveria herdar. Eu precisava pular a cancela, assim, passar de fase e foi isso que aconteceu, mas foi porque

eu estava muito próxima dele. Então eu o alimentava com teoria e indicação de crítica e ele me alimentava muito com as questões do artista, que é uma pesquisa toda enviesada. Eles pesquisam de outra maneira. Então, para mim isso foi determinante, eu revi tudo, eu fiz tudo de novo, disso eu acabei produzindo outros cursos para as disciplinas que eu dou, eu mudei meus cursos.

E: E como isso te afeta e atravessa seu trabalho em outras esferas como, por exemplo, na atuação enquanto professora/pesquisadora?

AA: Atuo em espaços de arte contemporânea sem acervo. É diferente de alguém que trabalha com acervos museológicos e faz curadoria a partir do acervo. Diante disso, planejo mostras que trazem o debate atual das artes visuais para esses espaços, muitos deles antes ou depois trabalhados em sala de aula. Minha pesquisa propriamente dita acaba se desdobrando de várias maneiras, uma vez que os temas da arte contemporânea são diversos.

E: quem é a tua geração? E você tem diálogo com essas pessoas?

AA: A minha geração é gente que está fazendo curadoria agora, eu estudei com a Heloísa Espada, que é curadora do Moreira Sales, com a Fernanda Pita, que é a curadora da pinacoteca, essas duas orientadas do Tadeu Chiarelli, como eu. Minha geração e da Thais Rivitti, que é do Atelier 397, um espaço alternativo, mas que vive fazendo curadoria para o MAM de São Paulo.

E: Qual o projeto para CAL UNB para os próximos anos?

AA: Este ano faço apenas algumas mostras na CAL, pois estou desenvolvendo projetos maiores para a Casa Niemeyer, que é outro espaço da UnB. Na CAL, deixei um projeto de ocupação de espaços alternativos, pensando mostras para o edifício como um todo e visando superar a ideia de galeria como único espaço expositivo possível dentro

de um prédio que, em si, é bastante precário e não deve ser tratado como um museu. Talvez a CAL siga nessa direção, talvez não. Deixei também uma lista de doações de artistas contemporâneos de peso que aceitaram doar trabalhos e coloquei a CAL na mídia especializada em arte contemporânea. Agora estou pensando coletivas para a Casa Niemeyer. A próxima mostra deve abrir no segundo semestre de 2018.

Recebido em: 20/02/2019
Aceito em: 24/02/2019