



fotografia: Thiele Elissa

5º colóquio musealização da arte

práticas curatoriais em acervos artísticos

2 a 5 junho 2025

Porto Alegre

anais

apoio institucional



ibram instituto brasileiro de
museus

MINISTÉRIO DA
CULTURA



apoio



ESPAÇO
+ FORÇA
E LUZ

CASA
DE CULTURA MARIO
QUINTANA

INSTITUTO
ESTADUAL
DE MÚSICA

mac^{rs}
Museu de Arte
Contemporânea
do Rio Grande do Sul

SECRETARIA DA
CULTURA



GOVERNO
DO ESTADO
**RIO
GRANDE
DO SUL**

realização

marTE



Sepia
PRESERVAÇÃO • MEMÓRIAS • ACERVOS



UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Práticas curatoriais em acervos artísticos

anais do 5º Colóquio Musealização da Arte

Anna Paula da Silva
Bianca Tinoco Andrade
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
(organizadores)

Departamento de Artes Visuais
Brasília-DF
2026



Licença creative commons

A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é de **Anna Paula da Silva, Bianca Tinoco Andrade e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.**

1ª Edição

Elaboração e informações

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais

Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG1, Sala 9/10, Instituto de Artes,

Campus Universitário Darcy Ribeiro, Universidade de Brasília, CEP 70904-970, Brasília-DF

Site: <https://www.ppgav.unb.br> E-mail: arteppg@unb.br

Equipe técnica

Organizadores: Anna Paula da Silva, Bianca Tinoco Andrade e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Revisão: Anna Paula da Silva

Projeto gráfico e diagramação: Pedro Ernesto Freitas Lima

Fotografia capa: Thielle Elissa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

C719 Colóquio Musealização da Arte (5. : 2025 : Porto Alegre).
Práticas curatoriais em acervos artísticos
[recurso eletrônico] : anais do 5º Colóquio
Musealização da Arte / Anna Paula da Silva, Bianca
Tinoco Andrade, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
(organizadores). - Brasília : Universidade de
Brasília, Departamento de Artes Visuais, 2026.
274 p. : il.

Inclui bibliografia.
Modo de acesso: World Wide Web:
<https://ppgav.unb.br/coloquio-musealizacao-da-arte/>.
ISBN 978-65-977260-1-1.

1. Arte - Congressos. 2. Museologia. I. Silva,
Anna Paula da (org.). II. Andrade, Bianca Tinoco
(org.). III. Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de
(org.). IV. Título.

CDU 7:069



Comissão Científica

Dra. Ana Celina Figueira da Silva (UFRGS)
Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS)
Dr. Clovis Carvalho Brito (UnB)
Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque (UFRGS)
Dra. Ludmila da Silva Ribeiro de Britto (UFBA)
Dra. Renata Viana de Barros Thomé (UFRN)
Dra. Rosangela Marques de Britto (UFPA)
Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino (UFRGS)

Comissão Organizadora

Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque – UFRGS
Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino – UFRGS
Dra. Anna Paula da Silva – UFBA
Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – UnB
Dra. Bianca Andrade Tinoco – UnB
Adriana Boff – UFRGS e MACRS
Paola Caroline Soares da Silva Ribeiro – UFRGS
Tatiana Lourenço Funghetti – UFRGS
Vinicius Bard Mathias de Souza – UFRGS
Bruna Patrícia Martin de Abreu – UFRGS e FVCB
Luara Rodrigues Brundo – UFRGS e CCMQ

Equipe de Apoio | Grupo mARTE

Dra. Anna Paula da Silva – Universidade Federal da Bahia
Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – Universidade de Brasília
Dra. Bianca Andrade Tinoco – Universidade de Brasília
Ms. Fernanda Werneck Côrtes – Universidade de Brasília
Ms. Juliana Pereira Sales Caetano – Universidade Federal de Minas Gerais
Dra. Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar – NOVA de Lisboa
Dra. Daniela Félix Martins Kawabe – Universidade de Brasília
Dra. Neila Dourado Gonçalves – Universidade Federal de Sergipe
Dra. Mariana Estellita Lins Silva – Universidade Federal do Maranhão
Dr. Pedro Ernesto Freiras Lima – Universidade de Brasília

Site: <https://musealizaodaarte.ufba.br>

Youtube: <https://www.youtube.com/@musealizaodaarte>

Instagram: https://www.instagram.com/gp_marte/



sumário

Práticas curatoriais em acervos artísticos Anna Paula da Silva, Bianca Andrade Tinoco e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.....	7
Haverá consequências: vestígio, rastro e memória a partir do acervo da fvcb Bruna Fetter.....	10
40 anos, 40 peças: apontamentos sobre o acervo do museu do homem do nordeste em “livro-exposição” Pedro Ernesto Freitas Lima.....	23
Uma coleção de arte popular brasileira em um museu chileno: aproximações ao Museu de Arte Popular Americano (MAPA) Yasmin Fabris e Raíza Ribeiro Cavalcanti.....	35
Curadoria de artista nas dinâmicas de memória e projeção do Arquivo Maria Ivone dos Santos Daiana Schröpel.....	49
Reativando memórias: acervos e arquivos de Hilda Mattos Lilian Bandeira Rodrigues e Neiva Maria Fonseca Bohns.....	64
Curadoria baseada na memória compartilhada Andrea Ospina Santamaría.....	77
Exposições centradas no animal como objeto artístico e os desafios de curatorias em acervos heteróclitos Marco Túlio Lustosa de Alencar.....	91
Aproximações territoriais e dispositivos curatoriais: a exposição “A construção do MAR e a pequena África” Vitória Kotz Morlin.....	102
Aproximação entre a cultura indígena material e o design: reflexões a partir da mostra “Sente-se: a Coleção BEĨ em Diálogo” Thabata Janine Buse Pinheiro.....	118
Virgin Territory: sobre a presença de obras de artistas brasileiras no acervo do National Museum of Women in the arts Rita Lages Rodrigues e Laura Dias.....	137
Olhares dissonantes: narrativas sobre os anos noventa em Buenos Aires a partir da exposição Recovering Beauty Jeanne Drielle Santos Bezerra.....	154



A 1ª Edição da Bienal das Amazônias: rios de encontros curatoriais Cinthya Marques do Nascimento e Paola Caroline Soares da Silva Ribeiro.....	170
O projeto curatorial da XV Bienal de Havana: horizontes compartilhados Walter Karwatzki Chagas Maffazzioli e Niura Aparecida Legramante Ribeiro.....	187
Una mochila, la memoria social y los laboratorios: estrategias para pensar la mediación en el proyecto educativo y la curaduría del 46 Salon Nacional de Colombia “inaudito magdalena” de colombia Ana Maria Bernal Cortés.....	204
A condição básica e apropriações, variações e neopalimpsestos: um estudo de caso Margarida Santi Kremer e Yuri Flores Machado.....	222
Geometrias no tempo: modos de ler e administrar mudanças nas videoinstalações de Rafael França Caio Meirelles Aguiar.....	232
Catálogo de arte contemporânea: a implementação do Tainacan no Acervo do Inhotim Álisson Valentim de Freitas e Paulo Leonardo Rodrigues.....	247
Curadoria de acervos efêmeros: um estudo sobre fungos, fotografia e transitoriedade Lucas George Wendt e Vinícius Bard.....	260



PRÁTICAS CURATORIAIS EM ACERVOS ARTÍSTICOS

Anna Paula da Silva

Bianca Andrade Tinoco

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

As práticas curatoriais no âmbito da produção artística visual, desde seu surgimento, estão ligadas a funções políticas concorrentes e frequentemente contraditórias: introduzem reflexões críticas à produção artística ao mesmo tempo participam dos mecanismos de controle tanto da criação, quanto da circulação desta mesma produção; emancipam a obra de sua intencionalidade primária na mesma medida que podem enfatizá-la; anestesiam paradoxos institucionais, mas, também podem servir de meio para tornar visíveis injustiças e apagamentos históricos. Enfim, mergulhadas em suas próprias antíteses, as práticas curatoriais passaram a compor uma cultura curatorial que vem se imiscuindo nas práticas de ateliê, nas formas de criação, nos modelos expositivos, nas condutas visibilizadoras, nas práticas colecionadoras, nos arranjos arquivísticos, na governança da informação, nos protocolos interpessoais dos agentes que impulsionam o fazer-ver arte.

Por sua vez, coleções e acervos de toda ordem passam por um processo de suspeição e revisão, cujo cerne do problema atual reside no estatuto social e epistemológico dos acervos. Historicamente, os acervos de arte ocidentais (ou ocidentalizados) têm operado sob a suposta equivalência entre possuir e conhecer, em que salvaguardar se alinha com o (re)conhecimento pela posse. Trata-se, portanto, de um exercício de poder continuamente ameaçado e desafiado justamente por aquilo que busca possuir, a arte. Até recentemente, essa equivalência sustentava a autoridade dos acervos como prova, ao mesmo tempo em que obscurecia as condições de sua produção, circulação e interpretação. É precisamente essa instabilidade que permitiu aos acervos de arte manipularem a própria crise em que estão continuamente imersos, como podemos verificar na musealização de performances, ações, espaços, experiências, entre outras possibilidades que desafiam a dinâmica material e



temporal dos acervos. Nesse contexto, os acervos se abrem para jogos curatoriais que possibilitam vê-los como infraestruturas epistêmicas e imaginações poético-políticas que organizam parte do saber-ver arte para além de uma história legível e dos regimes museológicos excludentes.

Ao colocar acervos e práticas curatoriais em diálogo, o Colóquio Musealização da Arte, em sua quinta edição, propôs pensar a curadoria como prática associada às relações e articulações entre diferentes agentes, a partir da seleção de obras, objetos e documentos que podem compor coleções privadas e públicas. Nesse sentido, as comunicações reforçaram a curadoria como criadora de narrativas e propositora de discursos, de modo autoral, percorrendo sobre outras autorias, representações culturais, memórias, patrimônios etc.

A programação do evento contou com a apresentação e lançamento da publicação Guia para Preservação de Obras de Arte da Performance em Museus Públicos Brasileiros, visitas guiadas no Espaço Força e Luz, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo e no Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, duas conferências, uma palestra e oito mesas de comunicação. As comunicações apresentadas debateram a polissemia da curadoria em termos de modelos expográficos, narrativas sobre os acervos, pedagogias mediadoras e representações que não são neutras e se apresentam como discursivas e reflexivas, considerando o fazer curatorial como construção de significados, como prática de musealização.

Durante as apresentações e os debates, foi explorado que a curadoria não se resume apenas ao ato de expor, mas também abrange a atuação nos bastidores dos museus, com base em pesquisa, documentação, conservação, ação cultural e educativa e gestão, sendo realizada por diferentes profissionais, como museólogas, conservadoras, artistas e educadoras. Desse modo, o evento foi permeado por experiências de práticas curatoriais, o que provocou a reflexão sobre a curadoria como um campo expandido.

As conferências de abertura e de encerramento foram respectivamente, *Musealizar o imaterial: Reflexões sobre o acervo do FRAC Lorraine*, do Prof. Dr. Juan Albarrán Diego da Universidade Autónoma de Madrid, Espanha, e *Bastidores/Exposições - Artistas do Museu Estadual Oficina de*



Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, da Profa. Dra. Blanca Brites da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). As abordagens de ambos apresentaram experiências com acervos e debates sobre interpretação e processos de musealização. Já a palestra *A parte do fogo em Nem tudo é Azul: Curadoria experimental para o acervo da Pinacoteca Rubem Berta*, da Profa. Dra. Ana Albani da UFRGS, abordou uma curadoria formativa no âmbito da Universidade, a partir do trabalho em equipe entre estudantes e docente.

As comunicações das mesas versaram sobre experiências institucionais, desde exposições e curadorias em reservas técnicas nos processos de preservação até curadorias a partir de coleções privadas, debates acerca de pautas identitárias em acervos públicos, documentação de obras e arquivo de artistas. Espera-se, com os Anais, a difusão de práticas curatoriais em acervos artísticos, ressaltando o caráter polissêmico da curadoria e sua presença em diferentes áreas do conhecimento e em diversos setores de museus e de outras instituições que possuem coleções públicas e privadas.



HAVERÁ CONSEQUÊNCIAS: VESTÍGIO, RASTRO E MEMÓRIA A PARTIR DO ACERVO DA FVCB

HABRÁ CONSECUENCIAS: RASTRO, HUELLA Y MEMORIA EN LA COLECCIÓN FVCB

Bruna Fetter¹

RESUMO

Esta comunicação analisa confluências entre discurso curatorial e estratégias expográficas da mostra “Haverá consequências”, ocorrida entre novembro de 2022 e julho de 2023, na Fundação Vera Chaves Barcellos. Tendo noções como vestígio, rastro e memória como disparadoras do argumento curatorial, a mostra – integralmente realizada a partir do acervo da instituição – reuniu 57 artistas em mais de 60 obras que, seja por questões materiais, temáticas ou formais, foram reunidas tecendo diálogos e expandindo suas possibilidades de aproximação e leitura. “Haverá consequências” foi um exercício de encontros, uma vez que consistiu da reunião de obras que são resquício de acontecimentos, vivências, paisagens, corpos, materiais, registros.

Palavras-Chave: Discurso curatorial. Estratégias expográficas. Acervo. Memória. Fundação Vera Chaves Barcellos.

RESUMEN

Este artículo analiza las confluencias entre el discurso curatorial y las estrategias expositivas de la exposición “Haverá consecuencias”, celebrada entre noviembre de 2022 y julio de 2023 en la Fundación Vera Chaves Barcellos. Con nociones como rastro, rastro y memoria como detonantes del argumento curatorial, la exposición —basada íntegramente en la colección de la institución— reunió a 57 artistas en más de 60 obras que, ya sea por razones materiales, temáticas o formales, se unieron para crear diálogos y ampliar sus posibilidades de aproximación y lectura. “Haverá consecuencias” fue un ejercicio de encuentro, ya que consistió en reunir obras que son remanentes de eventos, experiencias, paisajes, cuerpos, materiales y registros.

Palabras clave: Discurso curatorial. Estrategias expográficas. Colección. Memoria. Fundación Vera Chaves Barcellos.

¹ Professora e pesquisadora do Instituto de Artes da UFRGS, Bruna Fetter é Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV desta Universidade, onde atua como docente. Diretora Cultural da Fundação Vera Chaves Barcellos, é curadora de diversas mostras, sendo as mais recentes “Amazona, ou a dança das resistências” (2024, MACRS), “O pé esquerdo” (2024, Galeria da PBSA), e “Haverá Consequências” (2022/3, FVCB). É membro da Associação AICA, da ABCA e da ANPAP. E-mail: brunafetter@gmail.com.



Trago as reflexões que me guiaram na pesquisa de uma curadoria realizada na Sala dos Pomares, espaço expositivo da Fundação Vera Chaves Barcellos, localizado em Viamão, no Rio Grande do Sul, alguns anos atrás, mais precisamente entre 26 de novembro de 2022 e 22 de julho de 2023. Intitulada “Haverá consequências”, a mostra ocorreu cerca de 6 meses depois de ter assumido o cargo de Diretora Cultural da Fundação, em abril de 2022. Então, para mim, ela funcionou muito como um mote, uma desculpa para mergulhar neste acervo, visto que foi uma exposição realizada exclusivamente a partir de obras do acervo da instituição. Se antes eu tinha certo conhecimento a seu respeito, como público frequentador da Fundação, a partir daí assumi a missão de me aproximar deste conjunto de obras com um propósito mais definido.

Esta comunicação se propõe então a analisar as confluências entre discurso curatorial e estratégias expográficas de “Haverá consequências”. Tendo noções como vestígio, rastro e memória como disparadoras do argumento curatorial. Compreendendo a memória como a capacidade de manter vivo um acontecimento, ou a necessidade de traçar fios que conectam momentos e experiências ao que delas resta e a seus desdobramentos futuros, a mostra reuniu 57 artistas com mais de 60 obras que são simultaneamente imagem-índice-percurso e que, seja por questões materiais, temáticas ou formais, foram reunidas tecendo diálogos e expandindo suas possibilidades de aproximação e leitura.

Uma cama vazia, nos lençóis o formato do corpo que ali esteve, talvez momentos antes, talvez há uma eternidade suspensa no tempo. Logo atrás da cama, rachaduras cobertas por massa corrida se ramificam formando uma cicatriz na parede. Um fecho de luz na cabeceira de madeira desta mesma cama indica a presença de uma janela que não aparece na fotografia. Ao lado, outra imagem traz ramos de uma planta prestes a brotar contra um céu nublado. Seria esta a vista através da janela não vista? Ou a cena de um sonho? Como a repetição da forma dos galhos no desenho da parede cria uma situação circular que leva nosso olhar de uma imagem à outra e de volta à inicial, num rebatimento

entre paisagem natural e paisagem humana? Não por acaso, a obra *Cama para sonhar* (2002) (Figura 1), de Cao Guimarães, abre esta exposição, pois, para além de ser vestígio em cada detalhe, sintetiza, neste jogo de olhar, muito das relações buscadas pela curadoria ao reunir esse conjunto de trabalhos no espaço.



Figura 1: Cama para sonhar (2002), Cao Guimarães. **Fonte:** Arquivo FVCB.

Beatrice von Bismarck, em seu livro “The curatorial condition”, publicado pela Sternberg Press em 2022, nos apresenta a condição curatorial, que seria atravessada por três grande eixos constituintes ou problematizadores: as ideias de constelação, transposição e hospitalidade. Segundo a autora, tais noções funcionariam como uma terminologia capaz de situar a condição curatorial em termos relacionais, levando em consideração o “coming together in public”, a partir de práticas, processos e dispositivos. Assim, o curatorial seria caracterizado por processos de transposição, gerando constelações que são determinadas por uma rede de condições, processos e modos ancoradas na prática curatorial e que são dinâmica e temporalmente conformadas na base de

dispositivos de hospitalidade. Em outras palavras, e simplificando muito em função do tempo: constelações transversais de sentidos emanam das relações estabelecidas entre as obras. Nesses processos, a transposição seria um complexo movimento dual: o de “olhar para dentro”, que afeta os encontros propostos na expografia/montagem, e simultaneamente os conecta no momento de “olhar para fora” do encontro das obras com os públicos. Já a hospitalidade seria responsável por formar conjuntos de relações que compõem tanto os modos de reunir, convidar e hospedar um conjunto de obras, quanto aqueles de expor e tornar público, ou seja, se assemelha muito a ideia de dispositivo (Carvalho, 2012).



Figura 2: Obras de Fernanda Gomes e Clóvis Dariano. **Fonte:** Arquivo FVCB.

Para avançar a discussão a partir do que nos coloca Bismarck cabe dizer que a ideia da exposição partiu da própria pesquisa e convivência com as obras. Numa das primeiras visitas à Fundação, tive contato com uma pequena obra, recém-adquirida, um serigrafia sobre linho da artista Fernanda Gomes. A partir

dessa serigrafia, de sua materialidade, surgiu a ideia de usar o rastro como disparador para a pensar a exposição, uma vez que essa obra se torna espaço no rastro da dobra, estabelecendo mínimas diferenças em tons de branco em seus quadrantes. Ela ficava logo à entrada, no hall, ao lado da fotografia *Sem título* (e sem data), de Clóvis Dariano, Esse postal deixa à ver as camadas de paisagem sobre paisagem e que faz da linha do horizonte seu cenário, se alonga no vazio da delicadeza de Fernanda Gomes (Figura 2).

Trago essa semente, de como surgiu o argumento curatorial para explicitar que não me propus a olhar para o acervo a partir de algum recorte previamente estabelecido, como uma delimitação temporal/cronológica, temática, ou mesmo de linguagem (fotografia, arte postal), o que não é de todo incomum quando se trabalha com acervos. Mas sim, me perguntei: como pensar uma exposição a partir do rastro? E, assim, fui pesquisando e me deparado com distintos tipos de vestígios nas obras do acervo e as possíveis relações que delas emanavam.

“Haverá consequências” foi, portanto, um exercício de encontros e uma afirmação sobre aquilo que permanece, uma vez que consistiu da reunião de obras que são resquício de acontecimentos, vivências, paisagens, corpos, materiais, registros. Uma combinação de ausências que nos afeta por aquilo que cada obra deixa a ver de si e pelo potencial de caminhos visíveis nos encontros entre elas. O processo de definição das obras não foi linear. Uma vez definido o argumento curatorial inicial, realizei visitas ao acervo, contei com a ajuda da equipe da Fundação para listas e mais listas de obras e - a partir de muitas trocas e conversas - contei também com o conhecimento da própria Vera sobre sua coleção e recebi indicações. Não parei para levantar números na época. Mas creio que percorremos, presencialmente ou a partir de imagens de obras, mais de mil obras de uma coleção que hoje totaliza mais de 4.000.

Mesmo assim, posso afirmar que a mostra se estabeleceu para além do recorte proposto pela seleção das obras em cada parede montada, em cada conjunto de relações materializadas no espaço expositivo, em cada constelação materializada no espaço expositivo. Por isso, também esta comunicação é apresentada no eixo temático Curadorias e Expografias em exposições de arte.



Sendo impossível narrar cada um dos encontros gerados e experienciados na mostra, irei me deter em três que considero fundamentais para compreendermos a materialização do argumento curatorial a partir da ideia de constelações e transposição trazida por Bismarck.

Desvelo – Dálmata (2019), de Dirnei Prates, é uma imagem dupla possível pela falta de foco. Dependendo de como depositamos o olhar, percebemos manchas borradas aleatórias, ou então as reunimos em um conjunto formando um dálmata, imagem que se forma predominante, especialmente quando observada a distância. As manchas, que também poderiam ter sido pingos de tinta sobre papel, se conectam com o desenho transposto pelo carbono na obra de Guilherme Dable, ao lado (já voltaremos a ela). No entanto, aqui é a tentativa do olho de corrigir a paralaxe causada pela ambiguidade da imagem que a aproxima de *Flex* (2010), de Carlos Krauz. Esta obra é constituída por duas lâminas de acrílico de mesmo formato e cores diferentes, sobrepostas mas ligeiramente deslocadas. É no desencontro das formas que a obra se complexifica, criando uma terceira cor, gerando um entre lugar que já é um outro lugar. Essas placas escorrem e apontam para *Linha* (1999), de Lucia Koch, alocada logo abaixo de si. Composta por 13 pirâmides coloridas, também de acrílico, invertidas e alinhadas, que por sua transparência funcionam como filtros permitindo o atravessar da luz, esta obra, com sua variedade cromática, conecta o conjunto à *Paredes* (2015), de Clovis Dariano. Partindo da série *Pinturas?*, a fotografia traz o registro das diferentes temporalidades expressas nas mudanças impostas à arquitetura a partir de uma (ou mais) reforma(s): uma porta cerrada, coberta por tijolos e reboco, sem pintura, mas parcialmente engolida pela umidade que avança desde o chão, uma mancha de cor azul-turquesa, outra rosa-choque, tomam conta de mais da metade da imagem, e sutilmente incorporam, por baixo da tinta, resquícios do que essa parede já foi, cicatrizes de outra existência. Como na busca de foco de Prates, nos filtros de Koch, e na justaposição de Krauz, algo se dá a ver através, numa operação que incorpora e rebate rastros de outros tempos e espaços (Figura 3).



Figura 3: Da esquerda para a direita obras de Dirnei Prates, Carlos Krauz e Clóvis Dariano. Abaixo obra de Lucia Koch. **Fonte:** Arquivo FVCB.

O conjunto seguinte mantém uma paleta de cores em preto, branco e tons de cinza. Se, num primeiro momento, esta pode ser a principal relação a unir as obras, logo se percebe que sua reunião está atravessada por muito mais do que isso. Fabiano Rodrigues, Geraldo de Barros, Claudio Goulart, Roselane Pessoa e Guilherme Dable compõem um núcleo que confronta corpo e arquitetura, gesto e processo, num diálogo que incorpora espessura histórica. Em *Saturno direto* (2017), Rodrigues registra seu corpo acompanhando as formas geométricas de uma construção não identificada, mas de características modernistas. Fazendo uso dos planos arquitetônicos e seus ângulos, o artista, sem o uso de recursos de fotomontagem, cria uma cena enigmática na qual o personagem

representado é tragado pela urbe, partido, engolido. Mantendo a intenção de reivindicar os planos, Geraldo de Barros subtrai parte da vista aérea de um telhado e ressalta seus padrões geométricos. As águas do telhado remetem ao título da série *Sobras* (2016), à qual a fotografia pertence, e nos fazem pensar se a imagem é o registro do que de fato restou, ou se é aquilo que foi excluído. A gravura em metal e ponta seca, de Roselane Pessoa (2003), com sua escala intimista e códigos dúbios, convida a nos aproximarmos do conjunto, para talvez perceber que a linha e o desenho ali estão, de maneira menos óbvia, nessa junção de técnicas (Figura 4).



Figura 4: Da esquerda para a direita obras de Fabiano Rodrigues, Geraldo de Barros, Claudio Goulart, Roselane Pessoa. **Fonte:** Arquivo FVCB.

O registro da performance *A arte como adorno de poder* (1979), de Claudio Goulart, acompanha essas imagens, bem como o também registro de performance de Guilherme Dable, *Tacet* (2009) (Figura 5). Ações de caráter distinto, mas que passam pelo corpo, pela música, pelo duo

projeção/transferência para eternizar o gesto, fazendo do rastro as partes das obras que acessamos.



Figura 5: À esquerda em destaque obra Tacet, de Guilherme Dable. **Fonte:** Arquivo FVCB.

Em mais um conjunto de obras, outro momento cromático específico da exposição. Não por uma explosão de cores, mas pela constância dos tons de pele acompanhados por extensões de vermelhos. A litografia *Així 3* (2000), de Suzy Gómez, pende próxima da serigrafia *Geometria/Flores* (2016), de Wanda Pimentel, e do díptico de fotografias *Sem título* (2000), da série *Pontos de Contato*, de Mariana Silva da Silva, bem como da fotografia *Em Magma*, (2012), que retrata a artista Laura Cattani, do duo de artistas Ío (Figura 6). Todas essas obras são representações do feminino, na insinuação dos seus contornos e características, como em Gómez e Silva da Silva; na representação de órgãos reprodutores femininos, mesmo que de flores, como na abstração geométrica em Pimentel; ou no vestido vermelho que se integra ao fluxo do rio, criando uma textura que aparenta sangue e se esvai pela correnteza, de Ío.

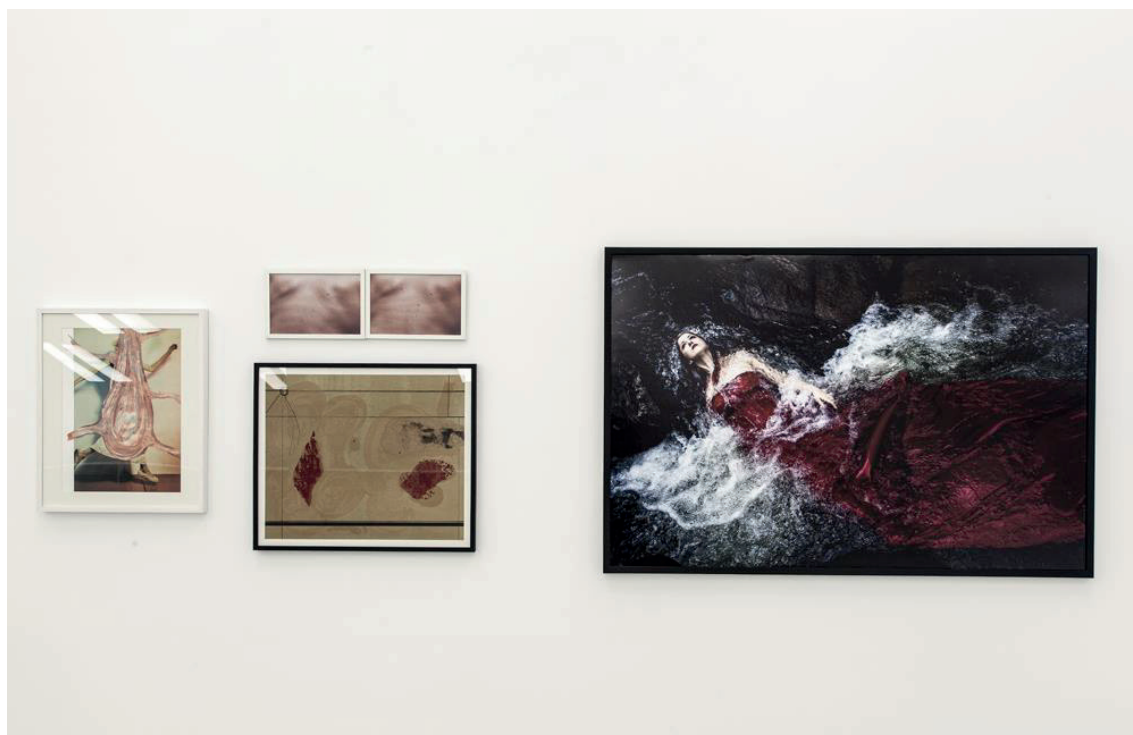


Figura 6: Da esquerda para a direita obras de Suzy Gómez, Mariana Silva da Silva, Wanda Pimentel e Ío. **Fonte:** Arquivo FVCB.

A textura da roupa quebrada pelo vermelho é algo que se repete na parede seguinte, em *DV-5 Abrigo-75* (1975), de Darío Villalba. Apesar de aqui o vermelho ser um detalhe na imagem em preto e branco, visível somente para quem se aproxima da obra, a ausência do corpo para vestir o casaco dialoga com outras ausências nesta parede e centro do espaço expositivo.

Especialmente com o conjunto de sete pares de alpargatas engessadas e pintadas de cores diversas, expostas em um cubo na altura do chão, em *Caminho de Narciso* (1987), de Hudinilson Júnior, e na camisa com bolso costurado invertido, intitulada *Bolso Triste*, (1976), de Telmo Lanes, pendurada de forma fantasmagórica em seu cabide no meio da sala (Figura 7).



Figura 7: Em primeiro plano obra de Telmo Lanes, no chão obra de Hudinilson Jr.
Fonte: Arquivo FVCB.

Mas, na continuação da parede onde está a obra de Villalba (Figura 8), outras presenças e ausências podem ser detectadas. Como na fotografia *Espelho, espelho seu* (2019), da artista Cinthia Marcelle, na qual um espelho quebrado reflete de forma caleidoscópica o espaço vazio que a fotografia não revela, numa decomposição geométrica da arquitetura do local. Ou na obra de arte postal *Pinto não pode* (1980), também de Hudinilson Júnior, que estampa em tamanho e textura reais seu pênis para enviar como um postal por correio e já antecipa ironicamente no carimbo – e em vermelho – que o cartão será devolvido ao remetente, pois afinal “pinto não pode”. Como última obra para encerrar os diálogos da sala, *Self-Portrait* (1988), de Jaume Plensa, apresenta pesos e dimensões de órgãos de um homem com mais de 40 anos e pesando 70 kg. Assim, ao trazer características de partes do corpo humano, coração, pulmões, cérebro, olhos, até mesmo próstata e testículos (apenas 20 gramas cada!), o artista representa esse corpo a partir da linguagem e não de referentes visuais. Estratégia de mensuração e materialização bastante diferente da apresentada por Hudinilson Júnior, ao expor a genitália masculina.

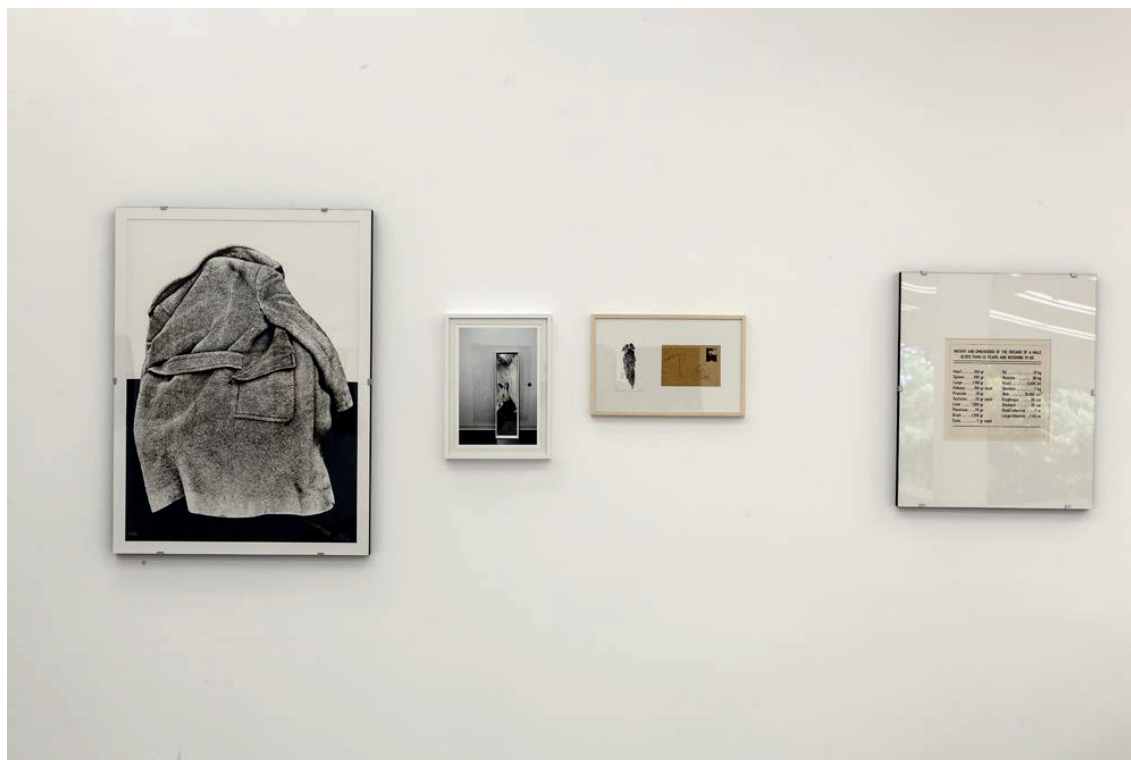


Figura 8: Da esquerda para a direita obras de Darío Villalba, Cinthia Marcelle, Hudinilson Júnior e Jaume Plensa. **Fonte:** Arquivo FVCB.

Haverá consequências, conjunto de palavras quase premonitórias (um parêntese: retiradas de uma cena marcante de um episódio de Breaking Bad), mas enfim, palavras que comprometem uma ação no presente com um dever incontornável.

Cabe apontar que a pesquisa para essa curadoria foi realizada de maio a agosto de 2022, período já marcado pelo início da campanha eleitoral para presidência da República daquele ano. Ressalto aqui, no título, e suas reverberações, uma forma de apreendermos a noção de transposição de Bismarck, visto que ele evocava, indiretamente, pois não havia nenhuma intenção de fazer uma mostra de caráter político e menos ainda ideológico-partidária, a ideia de que todas nossas ações possuem consequências, e que estas não passam incólumes, elas deixam suas marcas. No caso de obras de arte, nós - do meio - tendemos a imaginar ou esperar que elas sejam longevas e que sobrevivam ao passar do tempo. Mas na vida, também, sempre há consequências.



Referências

BISMARCK, Beatrice von. **The curatorial condition**. Londres: Sternberg Press, 2022, 208p.

CARVALHO, A. M. A. de. (2012). A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, 1(2), 47. <https://doi.org/10.26512/museologia.v1i2.12654>

CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Opacidade e transparência: o sistema da arte contemporânea e a lógica do dissenso”. In: **Anais do 22º Encontro Nacional da Anpap - Ecossistemas Estéticos**, 2013, Belém (PA), p. 1876-1887.

CESAR, Marisa Flório. “Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades”. **Poiésis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**, Universidade Federal Fluminense, n. 26, dez. 2015, p. 51-64.

FOSTER, Hal. “Pós-crítica”. **Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 25, ago. 2013, p. 167-75.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). **Thinking about exhibitions**. London: Routledge, 1996.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: Bei Editora, 2010.

O'Neill, P. (2020). A virada curatorial: da prática ao discurso. **PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais**, 25(43). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.108102>

OSÓRIO, Luiz Camillo. Virada curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional. **Poiésis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**, Universidade Federal Fluminense, n. 26, dez. 2015, p. 65-80.



40 ANOS, 40 PEÇAS: APONTAMENTOS SOBRE O ACERVO DO MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE EM “LIVRO-EXPOSIÇÃO”

Pedro Ernesto Freitas Lima²

RESUMO

A exposição “40 anos, 40 peças”, realizada em 2019 no Museu do Homem do Nordeste (Muhne) (1979), deu destaque para objetos de seu acervo, por sua vez constituído pelos acervos dos museus que integraram a instituição: Museu de Antropologia (1961), Museu de Arte Popular de Pernambuco (1955) e Museu do Açúcar (1960). A escolha dos objetos a serem expostos – 15 provenientes da exposição permanente e 25 da reserva técnica – foi realizada por uma comissão curatorial e partiu de uma lista elaborada por funcionários e estagiários dos diversos departamentos do Muhne. Além da exposição, o evento também originou uma publicação em 2023 que, em certo sentido, se pretendeu a ser um “livro-exposição”. Pela característica heterogênea da formação do acervo do Muhne, a exposição articulou questões complexas que dizem respeito aos distintos caracteres – antropológico, artístico e histórico –, que fundamentaram essas coleções. Propomos aqui alguns apontamentos iniciais sobre “40 anos, 40 objetos”, considerando aspectos que tangem à sua expografia, ao recurso do “livro-exposição” enquanto extensão da narrativa curatorial e à como a chamada arte popular foi operada nesse conjunto heterogêneo de perspectivas de colecionamento e de narrativas.

Palavras-chave: curadoria; exposição; acervo; Museu do Homem do Nordeste; arte popular.

ABSTRACT

The exhibition “40 anos, 40 peças (“40 Years, 40 Objects,”) held in 2019 at the Museu do Homem do Nordeste (Muhne) (1979), highlighted objects from its collection, which in turn comprised the collections of the museums that were part of the institution: the Museum of Anthropology (1961), the Museum of Popular Art of Pernambuco (1955), and the Sugar Museum (1960). The objects exhibited selection — 15 from the permanent exhibition and 25 from the technical reserve — was made by a curatorial committee and based on a list compiled by staff and interns from various Muhne departments. In addition to the exhibition, the event also resulted in a publication in 2023 that, in a sense, was intended as an “exhibition-book.” Due to the heterogeneous nature of the Muhne’s collection, the exhibition articulated complex issues related to the distinct characteristics —

² Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV / VIS / IdA / UnB) (2020), Mestre em Artes pelo mesmo programa (2016). Possui bacharelado em Desenho Industrial e habilitação em Programação Visual e Projeto de Produto pela Universidade de Brasília (2011). Integra o grupo de pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas.

anthropological, artistic, and historical — that underpinned these collections. We propose here some initial notes on “40 anos, 40 peças”, considering aspects related to its exhibition design, the use of the “exhibition book” as a curatorial narrative extension and how so-called popular art was operated in this heterogeneous set of collecting perspectives and narratives.

Keywords: curatorship; exhibition; collection; Museu do Homem do Nordeste; popular art.

A exposição “40 anos, 40 peças”, realizada entre 2019 e 2020 no Museu do Homem do Nordeste (Muhne), localizado em Recife (PE), pode ser compreendida como intervenção ou ainda uma ativação dentro da exposição de longa duração da instituição, intitulada *Nordestes: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*. Consistiu na eleição de objetos do acervo da instituição, sendo 15 deles presentes na exposição de longa duração e outros 25 oriundos da reserva técnica, que receberam uma sinalização de destaque dentro da expografia existente. A escolha desses objetos, em um universo de mais de 16 mil itens, foi realizada por uma comissão curatorial, a qual se debruçou sobre uma lista elaborada por funcionários e estagiários de diversos departamentos do Muhne³.

Além da exposição, o evento também originou um “livro-exposição” publicado em 2023 como uma extensão da exposição, contendo imagens dos objetos selecionados e textos escritos por 34 autores que participaram dessa seleção, justificando suas escolhas. Pela característica heterogênea da formação do acervo do Muhne, a exposição articulou questões complexas que dizem respeito aos distintos caracteres – antropológico, artístico e histórico –, que fundamentaram essas coleções. Propomos aqui alguns apontamentos iniciais sobre “40 anos, 40 objetos”, considerando aspectos que tangem à sua expografia, ao recurso do “livro-exposição” enquanto extensão da narrativa curatorial e à como a chamada arte popular foi operada nesse conjunto heterogêneo de perspectivas de colecionamento e de narrativas.

³ Os nomes da comissão curatorial não foram explicitados nem no espaço expositivo e nem no “livro-exposição” catálogo. O dado disponível é a relação dos 34 autores que assinam textos no “livro-exposição” e que contribuíram para a comissão curatorial.



Em linhas gerais, essa exposição se configurou como uma série de elementos sinalizadores que indicavam, ao longo da exposição de longa duração, objetos selecionados pela comissão curatorial, oriundos das coleções das três instituições que deram origem ao Muhne (Figura 1). A sinalização compreendia bandeirolas azuis suspensas que traziam a marca gráfica da exposição, bem como adesivos de vinil da mesma cor colados no chão e que traziam uma numeração entre 1 e 40, sugerindo uma abordagem em lista. Essa numeração coincidia com a ordem na qual os objetos apareciam ao longo da exposição de longa duração, e não indicava um roteiro para visitação alternativo a esse fluxo.



Figura 1: Vista da exposição “40 anos, 40 peças”, Museu do Homem do Nordeste (Muhne), Recife (PE), 2019-2020. **Fonte:** Arquivo Muhne.

O Museu do Homem do Nordeste, vinculado à Diretoria de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco, foi criado em 1979 a partir da “imaginação museal” (Araujo, 2023, p. 41) do sociólogo Gilberto Freyre, e compreendeu a fusão entre três outros museus: o Museu de Antropologia (1961-1979) criado



pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; o Museu do Açúcar (1960/1963-1979), do Instituto do Açúcar e do Alcool; e o Museu de Arte Popular (1955-1979), ligado ao Governo do Estado de Pernambuco (Brayner, 2010, p. 313). Tal fusão originou um acervo heterogêneo, complexo na medida em que aproxima e articula perspectivas distintas de caráter antropológico, histórico e artístico, heterogeneidade essa que ressoa nas escolhas da exposição em questão. Incorporados ao Mhne em momentos diversos, muitos desses objetos foram acervados posteriormente à fusão das instituições mencionadas.

Esses acervos contemplam objetos que fizeram parte da vida rural e urbana de populações da região Nordeste e que tratam de questões diversas como a religiosidade, a prática artística, a história colonial, a violência imposta a negros e negras escravizados, e a cultura em torno da economia açucareira. Do acervo do Museu de Antropologia foram selecionados, entre outros, objetos identificados à arte e cultura popular, como a escultura de Santa Luzia realizada por Antônia Bezerra Leão, e dois objetos oriundos do Maracatu Nação Elefante, a Calunga Dona Emília e um cetro. Esse acervo começou a ser coletado em 1959 por Gilberto Freyre e pelos pesquisadores René Ribeiro e Waldemar Valente, depois também passou a receber doações particulares. Foi constituído por objetos indígenas, afro-brasileiros, materiais utilizados na construção de habitações da zona rural do Nordeste dos séculos XVIII e XIX – como telhas, pregos, tijolos, dobradiças –, ex-votos e pela Coleção do Maracatu Elefante da Rainha Dona Santa (Araujo, 2023, p. 43).

Do Museu do Açúcar, parte dos objetos selecionados vieram de doações ou compras, tanto avulsas quanto em leilões realizados a partir de espólios de famílias representantes da elite açucareira da região. São objetos que evocam a cultura dessa elite, entre eles aqueles que remetem à prática da escravidão e à submissão de trabalhadores a condições precárias de trabalhos praticados por essa elite. Esses aspectos são percebidos em dois objetos selecionados para a exposição em questão, o vira-mundo e a foice de cortar cana. O Museu do Açúcar foi idealizado por Gil de Methódio Maranhão e criado em 1960 no Rio de Janeiro pelo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA), com o objetivo de reunir “acervo representativo da cultura canavieira e da história das famílias dos



engenhos e usinas de açúcar da Região Nordeste” (Araujo, 2023, p. 45). Em 1963 foi transferido para o prédio modernista em Recife construído especialmente para abrigar o Museu do Açúcar e que, mais tarde, abrigaria o Muhne sob o nome de Edifício Gil Maranhão.

Quanto à chamada arte popular presente na exposição, sua origem é difusa. Uma pequena parte veio do Museu de Arte Popular – uma escultura de Nhô Caboclo e uma boneca de pano – e do Museu de Antropologia – as esculturas de Antônia Leão e Zé Caboclo. O maior volume de objetos selecionados desse segmento veio de aquisições realizadas a partir de 2005, compreendendo trabalhos de Nino, Véio, Abel Teixeira, Mestre Vitalino, Elizângela das Palafitas e Mestre Cunha.

O caso da compra de esculturas da artista Antônia Leão é exemplar da trajetória difusa dos objetos de arte popular e da própria compreensão sobre do que seria esse segmento. Uma escultura de barro representando Santa Luzia foi adquirida pelo Museu de Antropologia em 1965 e, mais tarde, em 1975, outra escultura muito semelhante à primeira foi adquirida pelo Museu de Arte Popular (Barros; Passos, 2023, p. 171) (figura 2), o que nos sugere uma alteração no modo de olhar, emoldurar e narrar esses objetos. No texto para o “livro-exposição”, Jamille Barros e Nayara Passos atualizam o trabalho e a biografia de Leão a partir da perspectiva de gênero, afirmando tratar-se de uma “importante figura representativa dessa resistência, na posição de mulher e artista em visibilidade no acervo do Muhne” (2023, p. 170), logo seu trabalho contribuiria para a diversidade de perspectivas de representações naquele museu. As autoras ainda lembram que Leão iniciou sua produção na década de 1920, em um período de disputa sobre os corpos e direitos das mulheres quando informações sobre a luta pelo voto feminino circulavam simultaneamente a artigos que ditavam costumes que relacionavam a mulher ao ambiente doméstico. Ainda, lembram que Leão foi contemporânea de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, propondo, portanto, novas aproximações e inserções da chamada arte popular na História da Arte brasileira canônica.



Figura 2: Antônia Bezerra Leão, “Santa Luzia”, 1965, Cerâmica, 24 x 12 x 10 cm.
Acervo Muhne. **Fonte:** CRUZ; BIVAR, 2023, p. 168.

Quanto a configuração da exposição, escolhas curatoriais evidenciam certa dificuldade em lidar com o discurso da instituição. Segundo o texto de parede, “[a]ssinalados ao longo do percurso, alguns dos objetos em destaque foram dispostos de modo a desorganizar a narrativa, a subverter a ordenação proposta nas salas e vitrines.”. Mas como é possível a desorganização e subversão pretendidas a partir de intervenções e rearranjos – quando existem – discretos? Nessa ocasião, não verificamos deslocamentos radicais como aqueles realizados em exposições célebres como “Minerando o museu” (1992) de Fred Wilson na Sociedade Histórica de Maryland (Mignolo, 2018), e “Black mirror” (2008) de Pedro Lasch realizado no Museu de Arte de Nasher (EUA) e em outras instituições (Muñiz-Reed, 2019, p. 8), entre outros exemplos. Nesses casos, artistas operaram com a curadoria e propuseram montagens impactantes na medida em que assumiam posições contra-narrativas, contra-hegemônicas e descoloniais – na perspectiva de Walter Mignolo – em suas denúncias ao museu enquanto agente da colonização por meio do acúmulo não só material, mas



A opção por não rearranjar espacialmente os objetos selecionados pretere um dos procedimentos fundamentais da curadoria, a saber, a articulação e tensionamento de objetos no e com o espaço de modo a experimentar atritos entre aqueles. Consequentemente, “40 anos, 40 peças” limita as possibilidades de deslocamento, recontextualização e produção de outras narrativas a partir daquele acervo, o que é aprofundado pela escolha do “livro-exposição” em trazer imagens dos objetos em fundo neutro e isolados em páginas individuais, ao mesmo tempo em que não publicou imagens de vistas das exposições que contextualizassem aqueles objetos (Figura 3).



Fonte: imagem do autor.

A exposição de longa duração, por si só, apresenta dificuldades em se distanciar da “imaginação museal” de Freyre. Segundo Silvana de Araujo, a



concepção freyreana continua sendo perseguida por essa exposição, o que, “por vezes, impede mudanças, avanços, modernidades, como se ‘avançar’ atingisse a memória de Freyre” (2014, p. 16). Em “40 anos, 40 peças” também notamos essa perseguição ao sociólogo. Segundo o texto de parede,

A diversidade tipológica desses objetos nos remete aos diferentes nordestes reais, vividos, nordestes múltiplos espalhados entre o sul da Bahia e o norte do Maranhão, território inaugural da nossa nacionalidade onde vivem 57 milhões de pessoas, e cujas cultura e história são absolutamente essenciais à compreensão do que somos como país. (Museu do Homem do Nordeste, 2019).

Também aqui percebemos a perpetuação de noções freyreanas, nesse caso a abordagem da nacionalidade a partir do regional, localizando o Nordeste na gênese de nossa identidade nacional. Entretanto, quando consideramos a historicidade da expografia da instituição, questionamos se a configuração da exposição em questão teme um distanciamento da “imaginação museal” freyreana ou teme questionar o atual projeto expográfico pelo qual o museu passou a se legitimar.

A atual exposição de longa duração, concebida entre 2009 e 2010, foi elaborada por uma equipe curatorial interdisciplinar composta por funcionários de diferentes departamentos e funções institucionais na esteira de reformas estruturais realizadas a partir de 2003, quando a instituição foi objeto de uma revisão conceitual, o que resultou também na reformulação de seu plano museológico (Brayner, 2010, p. 4-5).

O projeto expográfico foi elaborado pelo escritório de arquitetura fundado por Janete Costa, arquiteta e conhecida colecionadora de arte e cultura popular, e oferecida como “presente” à instituição. Segundo Neila Pontes,

em detrimento da realização de uma proposta expositiva focada no público e nos interesses institucionais o projeto foi modificado para adequar-se financeiramente ao mesmo tempo em que se optou por agregar valor à exposição através da exploração do reconhecimento social da arquiteta convidada. (Pontes, 2012, p. 86).

Pontes critica esse processo, sugerindo que a instituição se preocupou mais em agregar valor à exposição, recorrendo ao prestígio social da arquiteta, do que com os interesses institucionais, envolvendo profissionais externo que não estavam sintonizados com o discurso e plano museológico do Muhne (2012,



p. 86). O resultado teria sido uma expografia baseada em nichos, vitrines e luzes focais, que isolam e hierarquizam objetos e criam um caráter de pretensa neutralidade, como verificado no arranjo do açucareiro da Birmânia cravejado de pedras preciosas, protegido por uma vitrine, disposto em frente ao vira-mundo sem a mesma proteção – ambos selecionados para “40 anos, 40 peças” (Figura 4). Além de reproduzirem hierarquias raciais e de classe da sociedade escravagista, em parte decorrentes do modo como foram operacionalizados como objeto fetiche e metonímico, respectivamente, são também abordados a partir da perspectiva do “raro e precioso”, sem refletir sobre o processo colonialista que se estendeu por vastos territórios, das Américas ao Sudeste Asiático, e sem refletir sobre a perpetuação de opressões desses contextos no contemporâneo, como o faz Cibele Barbosa no “livro-exposição”, ao lembrar as novas formas e instrumentos que continuam sendo empregados para violentar corpos negros (2023, p. 104). A exibição do açucareiro reproduz a perspectiva do “raro e precioso”, e não propõe uma abordagem sobre a questão colonial comum aos contextos brasileiro e do sudeste asiático, por exemplo.

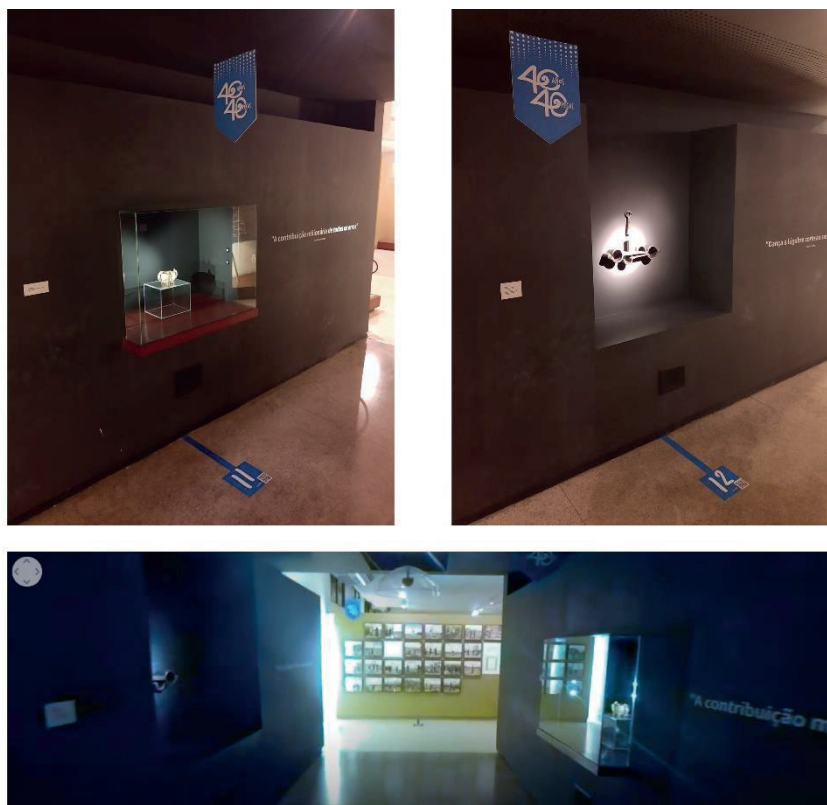


Figura 4: Vistas da exposição “40 anos, 40 peças”, Museu do Homem do Nordeste (Muhne), Recife (PE), 2019-2020. **Fonte:** Arquivo Muhne.

Essas soluções contrastam com a chamada “museografia morena” proposta por Aécio de Oliveira, museólogo do então Museu de Antropologia e próximo a Freyre e sua coleção particular. Oliveira tomou como referência expografias de Lina Bo Bardi que evocavam feiras populares e propôs a exibição de objetos aglomerados, em prateleiras e no chão, ambientados em uma cenografia composta por ervas medicinais, e acompanhados por uma quantidade reduzida de textos e etiquetas, sugerindo uma proximidade ao público (Pontes, 2012, p. 77), soluções essas que reverberam parte da obra Freyre. Portanto, percebemos que a reprodução da “imaginação museal” freyreana é relativa, ela ainda impacta os modos de narrar o acervo, mas em vários aspectos foi desconsiderada na expografia concebida em 2009 e 2010.

Diante do problema colocado, devemos passar para questões pontuais, nos atendo a como alguns desses objetos foram abordados e narrados pela equipe curatorial no “livro-exposição” e a qual distância essas narrativas se

localizam em relação às perspectivas hegemônicas dos agentes fundadores do Muhne. Questões que serão desenvolvidas em outros momentos.

Referências

ARAUJO, Silvana Barbosa Lira. **Guardiões, memórias e fronteiras**: histórias e gestão do Museu do Homem do Nordeste. Orientação: Sylvana Maria Brandão Aguiar. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Mestrado Profissional em Gestão Pública para o Desenvolvimento do Nordeste do Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Recife, 2014.

ARAUJO, Silvana. Breve histórico do Museu do Homem do Nordeste. In: CRUZ, Henrique de Vasconcelos; BIVAR, Marília (orgs.). **Museu do Homem do Nordeste em 40 objetos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2023. pp. 41-48.

BARBOSA, Cibele. Vira-mundo. In: CRUZ, Henrique de Vasconcelos; BIVAR, Marília (orgs.). **Museu do Homem do Nordeste em 40 objetos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2023. pp. 103-104.

BARROS, Jamille; PASSOS, Nayara. Santa Luzia. In: CRUZ, Henrique de Vasconcelos; BIVAR, Marília (orgs.). **Museu do Homem do Nordeste em 40 objetos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2023. pp. 169-171.

BRAYNER, Vânia. Uma gota de sangue no Museu do Homem do Nordeste. In: BARRIO, Antonio Motta; GOMES, Mário Hélio (orgs.). **Inovação cultural, patrimônio e educação**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009. pp. 313-327.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos; BIVAR, Marília (orgs.). *Museu do Homem do Nordeste em 40 objetos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2023.

MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, 2018. pp. 309-324.

MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. **MASP Afterall**, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2025.

MUSEU do Homem do Nordeste em 40 objetos [texto de parede]. 2019.



PONTES, Neila Denise Macedo Telles de. **Um “mix de mixórdias”**: ensaio antropológico sobre o discurso expositivo do Museu do homem do Nordeste. Orientação: Antonio Motta. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2012.



UMA COLEÇÃO DE ARTE POPULAR BRASILEIRA EM UM MUSEU CHILENO: APROXIMAÇÕES AO MUSEU DE ARTE POPULAR AMERICANO (MAPA)

UNA COLECCIÓN DE ARTE POPULAR BRASILEÑO EN UN MUSEO CHILENO: APROXIMACIONES AL MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO (MAPA)

Yasmin Fabris⁴

Raíza Ribeiro Cavalcanti⁵

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar a coleção de arte popular brasileira do Museo de Arte Popular Americano (MAPA), vinculado à Universidade do Chile. As primeiras peças chegaram à instituição em meados da década de 1950, período em que se consolidava uma concepção das visualidades latino-americanas vinculada às narrativas folclóricas. Propomos uma descrição panorâmica da coleção e a articulação de sua formação com as perspectivas conceituais de base folclorista que fundamentaram a criação do MAPA. A análise apoia-se em dados do acervo disponibilizados pelo museu, além de publicações e documentos que permitem mapear os contatos de Tomás Lago - diretor responsável pela fundação e pelo projeto institucional do museu - com o movimento folclórico brasileiro.

Palavras-Chave: Arte popular. Arte popular brasileira. Coleções. Folclore. Museo de Arte Popular Americano.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar la colección de arte popular brasileño del Museo de Arte Popular Americano (MAPA), vinculado a la Universidad de Chile. Las primeras piezas llegaron a la institución a mediados de la década de 1950, un período en el que se consolidaba una concepción de las visualidades latinoamericanas vinculada a las narrativas folklóricas. Proponemos una descripción panorámica de la colección y la articulación de su formación con las

⁴ Professora do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná, Doutora em Design pela Universidade Federal do Paraná e Doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Chile (cotutela). E-mail: yasmin.fabris@ufpr.br

⁵ Professora da Facultad de Artes da Universidad de Chile, Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, coordenadora geral do projeto de investigação supracitado. Email: raiza.ribeiro@uchile.cl



perspectivas conceptuales de base folclorista que fundamentaron la creación del MAPA. El análisis se apoya en datos del acervo proporcionados por el museo, así como en publicaciones y documentos que permiten mapear los contactos de Tomás Lago - director responsable de la fundación y del proyecto institucional del museo - con el campo folclórico brasileño.

Palabras clave: Arte popular. Arte popular brasileña. Colecciones. Folclore. Museo de Arte Popular Americano.

Introdução

A coleção de objetos brasileiros do Museo de Arte Popular da Universidade do Chile começou a ser constituída na década de 1950, marcada pelas proposições folcloristas e pelo empenho de seu diretor, Tomás Lago (1903-1975), de estabelecer na instituição um panorama continental das culturas populares. A taxonomia das produções populares - caracterizadas como arte popular ou como folclore - era uma prática que conectava intelectuais dos diferentes países da América Latina, numa rede transnacional de troca, não só de conhecimentos, mas também de objetos.

A coleção conta atualmente com 297 peças de diferentes tipologias: têxteis, talha vegetal, cerâmica, metal, cestaria, couro e pintura. Embora estejam em bom estado de conservação, essas peças têm pouca presença tanto nas exposições quanto nos repositórios digitais de acesso amplo do museu, o que limita sua visibilidade e difusão. Tais lacunas refletem a própria metodologia de constituição da coleção, marcada, em grande medida, pelo desejo do diretor de reunir um panorama da produção popular latino-americana orientada pelas perspectivas folcloristas. Nesse processo, a incorporação das peças brasileiras ao acervo ocorreu por meio de viagens de pesquisa, doações de conjuntos feitas por folcloristas e colecionadores brasileiros, como Abelardo Rodrigues (1908-1971), além de doações individuais - neste último caso, funcionários da diplomacia acabaram tendo destaque. Essa estratégia, pouco sistemática, não possibilitou uma ampla documentação das manifestações culturais relacionadas à criação desses objetos populares - como festividades, dinâmicas religiosas e rituais - nem o registro das autorias (individuais e coletivas). As ausências e



inconsistências, ainda presentes na coleção, dificultam a circulação dos artefatos em exposições ou empréstimos para outras instituições culturais, impedindo sua circulação e, por vezes, sendo apresentadas como ilustração para argumentos curatoriais generalizantes⁶.

Neste texto, propomos descrever - de modo panorâmico - essa coleção e articular sua constituição com as perspectivas conceituais, de base folclorista, que fundamentaram a criação do Museo de Arte Popular Tomás Lago (MAPA). Interessa-nos também mapear os contatos entre os folcloristas latino-americanos, em especial as dinâmicas entre Brasil e Chile que, em alguma medida, fundamentou a formação do referido acervo. Desse modo, percorrer a formação de uma coleção de artefatos permitiu localizar os fluxos de pensamentos que ensejaram uma dinâmica de conformação, imaginária e discursiva, de uma unidade latino-americana. Essas elaborações produziram publicações, congressos, comissões, cátedras, exposições e coleções que, hoje, sugerimos, que sejam revisitadas a partir de uma perspectiva crítica, mas sem diminuir sua relevância para o desenvolvimento de um repertório, plástico e intelectual da região.

Ao realizar essa pesquisa identificamos que essas dinâmicas de trocas eram constantes e foram intensas entre os anos 1950 e 1970. Em carta de Edison Carneiro (1912-1972), diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro⁷ (CDFB), datada de 1961 e dirigida a Tomás Lago, apresenta a CDFB e as atividades planejadas para 1961, indicando “interés en mantener constante contacto e intercambio con usted y permutar toda clase de informaciones que les pueda ser útil o deseable” (Carneiro, 1961). Na ocasião, Carneiro enviou, conjuntamente com a correspondência, o primeiro folheto publicado pela Campanha, com informações sobre o Conselho de Folclore. Outro exemplo, e talvez como desdobramento do contato inicial de Edison Carneiro, foi o envio

⁶ Utilizamos, como exemplo, a seleção das peças da Coleção Brasil para mostras coletivas temáticas, como *El Juego en el Arte Popular*, de 2018.

⁷ Edison Carneiro foi o primeiro diretor da Campanha, exercendo o cargo desde sua criação, em 1958, até 1964. A instituição representou a formalização da Comissão Nacional de Folclore (CNF), que então passou a estar vinculada ao Estado. Essa transição, contudo, em vez de fortalecer a organização, acabou por gerar dificuldades na mobilização da Campanha e tensões decorrentes da rigidez da estrutura administrativa pública (Vilhena, 1995).



constante das Revista Brasileira de Folclore⁸ ao Museo de Arte Popular Americano. Além disso, há documentação que evidencia a demanda, de ambas as partes, pelo envio de publicações para constituições de bibliotecas institucionais nos dois países sobre folclore, cultura popular e arte popular. Havia, assim, um esforço ativo e sistemático para viabilização da proposta regional da arte latino-americana - defendemos que o caso chileno é notável para identificação dessa proposta.

Por fim, é relevante mencionar que essa investigação é parte da pesquisa “La circulación internacional del arte popular latinoamericano: una mirada a la colección de arte popular brasileño en el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago” contemplada pelo Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes do Governo do Chile (FONDART Nacional | 2025 - Línea Investigación Folio: 766030), desenvolvida também com o apoio do Museo de Arte Popular⁹.

A constituição de um museu regional

Os debates em torno das produções materiais populares chilenas se desenvolveram no país na década de 1930, tendo como marco mostras realizadas no Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), em 1936 e 1938¹⁰, com

⁸ A Revista Brasileira de Folclore foi um periódico nacional que circulou de 1961 a 1976, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura por meio da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Teve direção de Renato Almeida, consolidando-se como uma publicação relevante na área que continha artigos, bibliografias, documentação iconográfica, informações sobre exposições, cursos e festivais de folclore e cultura popular. No acervo documental do MAPA é encontrada da primeira à trigésima segunda edição da Revista.

⁹ Para elaboração deste texto consultamos acervos que possibilitaram a reconstituição dos processos de constituição da Coleção como o arquivo documental do Museo de Arte Popular Americano, o repositório da Biblioteca Nacional do Chile, o repositório Memoria Chilena, a Hemeroteca do Centro Nacional de Folclore e Culturas Populares e o acervo documental do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco.

¹⁰ Conforme consta na publicação da Comisión Chilena de Cooperación Intelectual de 1937 a Comisión “organizó con éxito a principios de 1936 una primera Exposición de arte popular, espera inaugurar una segunda en Enero de 1938; se ha designado como Comisario de la futura exposición a don Tomás Lagos (sic), especialista en la materia, y van a exhibirse tejidos, tapices, alfombras, monturas, espuelas, cestería, objetos de plata, fierro, greda, indígenas, de origen netamente popular de todas las regiones urbanas o rurales del país (...)” (Linares, 1937, p.19)



o apoio da *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual*¹¹, sediada na Universidade do Chile, dirigida por Juvenal Hernández y Amanda Labarca¹².

A proposta das exposições associava-se a um debate regional sobre identidade nacional e identidade latino-americana. A *Exposición Americana de Artes Populares* (MNBA), apresentada entre 19 de abril e 1 junho de 1943, compunha as atividades de celebrações do Centenário da Universidad de Chile, e foi organizada por Tomás Lago com assessoria de instalação de Isaías Cabezos.

Para realização desta exposição, funcionários do Ministério de Relações Exteriores do Chile, embaixadores e cônsules¹³, colecionadores particulares e profissionais de distintos países¹⁴ cooperaram para o envio de peças para a exposição (Argentina, Bolívia, Colômbia, Guatemala, México, Paraguai, Perú e Venezuela)¹⁵ as quais foram assimiladas para fundamentar a proposição de um museu dedicado às artes populares latino-americanas. Vale ressaltar que, neste

¹¹ Foi uma instituição autônoma com sede na Universidad de Chile, fundada em julho de 1930 por Francisco Walker Linares por demanda da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações, atualmente UNESCO, tendo estrutura similar a outras comissões estabelecidas em diferentes países. Teve como objetivo “establecer contacto y coordinación entre las diversas actividades culturales del país y crear lazos espirituales con el exterior, dando a conocer la cultura chilena en el extranjero y las culturas extranjeras en Chile” (COMISIÓN, 1953, p.5). Dentre as atividades da Comissão estava a difusão cultural por meio da fundação de institutos binacionais de cultura, exposições e publicações, bolsas de estudo no estrangeiro, criação de bibliotecas, entre outros (COMISIÓN, 1953). A UNESCO teve como estratégia a valorização do folclore, como resposta às teorias raciais do século XIX, como aponta Ferreira (2019, p.453), “o folclore foi acionado como instrumento de confraternização entre as nações e de construção das nacionalidades”. No Brasil, o atendimento a essas demandas da UNESCO foram levadas adiante pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBCEC, com a Comissão Nacional de Folclore (CNF) (Ferreira, 2019).

¹² Presidente do Comitê Executivo da *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual*.

¹³ Embaixadores Benjamín Cohen, Cônsules Pablo Neruda e Juan Guzmán Cruchaga e Marta Brunet (Labarca, 1943, p. 9).

¹⁴ Os colecionadores particulares citados nominalmente são Carmen Moena, Pedro Doyharzabal, Carlos Ossandón Guzmán e Juan Soler Planas. Os profissionais estrangeiros mencionados são Genaro Ibañez, Diretor Geral de Bellas Artes de La Paz e Humberto Soto, Chefe de Serviço de Turismo de Bogotá (Labarca, 1943, p.10).

¹⁵ Conforme consta no catálogo da *Exposición de Artes Populares Americana* (1943), contribuíram para a mostra os seguintes países, através dos seguintes organismos: Argentina - Comisión Nacional de Cooperación Intelectual; Bolívia - Dirección General de Bellas Artes; Chile - Universidad de Chile e Comisión Chilena de Cooperación Intelectual; Colômbia - Servicios de Turismo de Bogotá; Guatemala - Legación en Santiago; México - Secretaría de Relaciones Exteriores; Paraguai - Ministerio de Educación; Perú - Ministerio de Relaciones Exteriores; Venezuela - Colecciones Carmen Moena y Armando Lira (EXPOSICIÓN, 1943).



momento, não houve cooperação direta do governo brasileiro, ou a representação do país na exposição, como consta em uma nota de Labarca¹⁶

despiadada situación internacional presente ha impedido una mayor amplitud de nuestra exhibición. La falta de transportes, sobre todo, nos priva de la concurrencia del Brasil y de algunos países centro-americanos, a quienes agradecemos, sin embargo, su buena voluntad para acoger nuestra invitación (Labarca, p.9, 1943).

Juvenal Hernández (1943, p.8), então reitor da Universidade do Chile, também registra as notáveis ausências na exposição, decorrentes do impedimento das peças chegarem ao país devido às “contingencias de la guerra internacional” embora houvesse a “buena voluntad de los gobiernos americanos” de manter as representações nacionais na exibição.

Não é surpresa que a exposição tenha sido estruturada a partir de concepções já conhecidas e revisadas da perspectiva folclorista, como expressa o texto de Amanda Labarca (1943, p.9) no catálogo da exposição: a mostra deveria servir como “base” ou repertório para a fundação do novo museu vivo da “cultura genuinamente americana, que muestre en su integridad el proceso histórico-social característico de estos países y donde los estudiosos descubran temas de reflexión y los artistas motivos de acercamiento al fondo milenario de nuestras razas”. A proposta, um tanto ambiciosa, recolocava a noção disseminada de ingenuidade dos artistas populares, a riqueza de variedade das manifestações e o deslumbramento estético frente às práticas populares. A *Comisión*, vinculada à Organização das Nações Unidas – ONU que ensejou a mostra, vinha encampando as proposições folclóricas em diferentes países (Ferreira, 2019), e o apoio dado no caso chileno se expressa de modo evidente no caso de constituição do MAPA.

A exposição de 1943 impulsionou a constituição do museu no ano seguinte, sendo então formalizado pelo Conselho Universitário, dependente da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile. A instituição foi inaugurada oficialmente em dezembro de 1944 na sede do Castillo Hidalgo do Cerro Santa

¹⁶ Embora o Boletim Acadêmico da Universidad de Chile registre que na *Exposición de Artes Populares* de 1943 já haviam peças de origem brasileira, como máscaras e ex-votos, nossa investigação indica que as peças brasileiras chegaram ao museu somente em 1950.



Lucía - localização central em Santiago (MAPA, 2025) sob direção de Tomás Lago.

Na década seguinte, Lago alcançou ampliar as coleções do museu, aproveitando a dinâmica política de cooperação internacional entre os países da América Latina. Uma das estratégias para a expansão foram as doações e viagens de estudos, responsável por impulsionar as coleções do Brasil e Equador, além de receber objetos de países centro-americanos como Panamá e Nicarágua (MAPA, 2025). É válido comentar, também, que Lago não se ateuve ao repertório material e imagético regional, constituindo também a coleção da China, possibilitada por vínculos culturais e políticos do período. Na década de 1960 o acervo continha mais de dez mil peças e tinha uma circulação, mediante empréstimos, para América Latina e Europa (MAPA, 2025).

Foi nesse contexto que as peças de origem brasileira chegaram ao museu, enviadas por folcloristas, intelectuais e funcionários da diplomacia brasileira que reconheciam a importância do acervo em nível regional. O fluxo de peças, intenso entre as décadas de 1950 e 1960, enfraqueceu com o declínio das proposições folcloristas e as mudanças nos discursos de Estado-nação a partir dos anos 1970. Além disso, o golpe de estado no Chile, em 1973, leva a alterações substanciais na política cultural do país, com mudanças que impactaram a estrutura operativa do museu, mas também a dinâmica dos fluxos internacionais entre Brasil e Chile.

Ainda, é válido comentar que Tomás Lago deixou a instituição em 1968, diante de uma reforma universitária, e assumiu a gestão Oreste Plath (1907 - 1996), folclorista e professor do Departamento de Teoria e Pedagogia da Arte da Universidad de Chile, que teve sua gestão interrompida pelo Golpe. A intervenção militar implicou alternância de gestões e de sedes, além de uma significativa redução orçamentária que colocou o museu em situação de extrema vulnerabilidade. Neste texto não abordaremos em detalhe a condição do MAPA durante o período ditatorial, assinalamos apenas que o processo de restabelecimento da instituição teve início em 1997, com a conquista de uma sede própria e a reorganização do acervo. Atualmente, o museu dispõe de um edifício que abriga seu acervo documental, espaço para exposição e auditório, a

coleção material e a equipe administrativa na sede da Universidade do Chile, campus Juan Gómez Millas, além de contar, desde 2010, com uma sala expositiva no Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), local de ampla circulação na região central de Santiago.

Recentemente o museu implementou estratégias para reativar seus vínculos regionais com o subcontinente, tendo recebido em 2024 novas peças para a coleção brasileira, provenientes do Museu de Artesanato da Paraíba, reativando, assim, a missão de dinamizar e atualizar o acervo.

A constituição do acervo brasileiro do MAPA

Um dos modos de compreender a constituição da Coleção Brasil do MAPA é examinar a presença de artefatos brasileiros nas exposições organizadas pelo museu. Como já mencionado, a revisão dos catálogos das mostras iniciais, especialmente a de 1943, evidencia que, naquele momento, ainda não haviam peças brasileiras no acervo, informação corroborada por reportagens de jornais que revisaremos adiante.

Identificamos as primeiras circulações da coleção brasileira em exposição apenas em 1953, dez anos após a inauguração do museu, na realização do Segundo Congresso Universitário e da Primeira Assembleia Geral da União de Universidades Latino-Americanas. Neste evento, o MAPA apresentou a exposição esquemática de “objetos típicos da Bolívia, Brasil, Chile, México e Peru”, realizada entre novembro e dezembro de 1953. Segundo o folder da mostra, estavam representadas na exposição 18 tipologias de objetos brasileiros. Utilizamos o termo *tipologias* porque a listagem não discrimina artefatos individualizados, uma vez que havia conjuntos de peças de um mesmo tipo, como tecidos, ex-votos, objetos de couro e jogos populares.

Por meio desta exposição, além de identificar parte dos artefatos provenientes do Brasil incorporados ao MAPA no início da década de 1950, foi possível compreender a concepção que orientou a formulação da coleção. Esta se fundamentava na ideia de uma raiz comum das manifestações culturais do continente - uma noção que incidia não apenas sobre o campo artístico, mas

também sobre as definições de raça, progresso industrial, econômico e social. A busca por uma cultura própria americana se expressa, como consta no catálogo, nesses artefatos, cujos procedimentos técnicos herdados e padrões formais característicos permitem documentar e compilar fontes históricas que contribuem para o trabalho político “de promover o processo de uma verdadera unidad americana” (Segundo, 1953, p. 1).

Na listagem do folder da exposição, dos 18 conjuntos/artefatos a maioria deles indica a procedência da região Nordeste, com ênfase no estado de Pernambuco¹⁷. A presença superlativa de objetos provenientes deste estado pode ser vinculada com as conexões feitas por Tomás Lago, anos antes, em uma visita de estudos ao país.

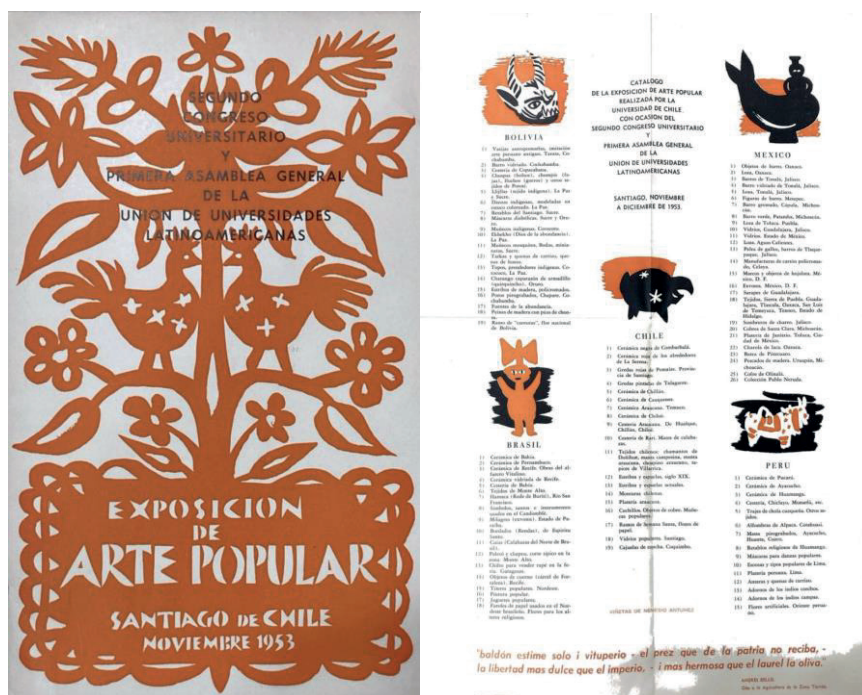


Figura 1: Capa e Miolo do folder da *Exposición de Arte Popular*, realizada em 1953. **Fonte:** Acervo documental do Museo de Arte Popular Americano.

¹⁷ É o caso de “Cerâmica de Pernambuco”, “Cerâmica de Recife. Obras del alfarero Vitalino”, “Cerâmica vidriada de Recife” (que inferimos se refira a cerâmica da região de Tracunhaém-PE), “Chife para vender rapé en la feria. Garagnun” (inferimos que seja referência a feira de Garanhuns-PE), Objetos de cuerno (cárcel de Fortaleza). Recife”, além de artefatos com marcadores regionais, como “usados en el Nordeste de Brasil” (Segundo, 1953).



Em junho de 1950, o diretor “veio [ao Brasil] estudar a arte popular brasileira”, como anunciou a reportagem do Diário de Pernambuco. Com o apoio da Universidade do Chile e do Itamaraty. Lago foi contemplado com uma bolsa de três meses, oferecida pela *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual* “para perfeccionarse en materias de su especialidad en los Estados Unidos del Brasil”¹⁸. Na temporada no Brasil, realizou um “tour de estudos e observação pelo nordeste do país”, proferindo, também, palestras sobre o folclore e as artes populares chilenas¹⁹, em Recife e no Rio de Janeiro. No Recife²⁰, estabeleceu-se por cerca de oito dias a convite do Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito.

Neste momento, não haviam peças brasileiras na coleção chilena. O percurso pelo país, além de aprimoramento por meio de estudos, tinha a missão de trabalho de “completar o panorama do continente” e observar “pessoalmente os costumes e os usos do povo brasileiro” (VEIO, 1950).

De acordo com o itinerário traçado pela seção cultural do Itamaraty, cujo chefe, o ministro Mario Guimarães, de acordo com o sr. Renato Almeida, secretário da Comissão Nacional do Folklore determinaram para esta viagem os pontos mais interessantes ao objeto dos meus estudos. Daqui irei a Natal e Fortaleza. Em Natal deverei me por em contato com o folklorista Luiz da Camara Cascudo (VEIO, 1950, p.3).

Nesta visita, Tomás Lago estabeleceu contato com Abelardo Rodrigues, importante colecionador de arte popular brasileira, tendo atuado na fundação do Museu de Arte Popular de Pernambuco (MUPE). Não iremos expandir sobre essa relação neste texto, mas é preciso mencionar que Abelardo Rodrigues foi um agente central na constituição da coleção do MAPA²¹ e um articulador muitas vezes acionado para a internacionalização da arte popular brasileira. No caso do

¹⁸ Ofício de Francisco Walker Linares Secretario Geral da Comision Chilena de Cooperación intelectual, de 16 de janeiro de 1950 (C31DOC210). Acervo do Museu de Arte Popular da Universidad de Chile.

¹⁹ Em Recife (PE) proferiu a conferência Comentário acerca do folclore chileno, no auditório da Discoteca Pública Municipal no dia 19 de junho de 1950.

²⁰ No dia 24 de maio de 1950, às 17h30, na Escola Nacional de Musica, sobre O panorama do Folclore no Chile. Esta palestra será promovida pela Comissão Nacional de Folklore.

²¹ O catálogo da mostra “O espírito criador do povo brasileiro, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife”, realizada no Palácio do Itamaraty em 1972, registra que “Abelardo doou a maior parte das peças que permitiram criar a seção brasileira do Museu de Arte Popular da Universidade do Chile” (Silva, 1972, p.3).

museu chileno, como atesta correspondências identificadas no arquivo documental do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (Mispe), Rodrigues realizou doações ao MAPA como resultado desta primeira visita de Lago à Recife, ainda no ano de 1950²².

Essa, contudo, foi apenas a primeira vez que mapeamos a presença de Lago no Brasil. Em outras ocasiões, o diretor voltou ao país para atividades de pesquisa e estudo, fortalecendo os laços com a Comissão Nacional de Folclore e com os folcloristas em atividade por aqui. Em 1954 Lago retornou ao Brasil para o Congresso Internacional de Folclore, que ocorreu de 18 a 23 de julho, sob o patrocínio da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Neste evento estiveram presentes representantes de diferentes países da América Latina, além de europeus e estadunidenses. Quatro anos mais tarde, em 1958 Tomás Lago retornou ao Brasil, em específico a Recife. Segundo nota do Diário de Pernambuco, o objetivo da viagem foi o contato com Abelardo Rodrigues, em admiração pela sua coleção de arte religiosa. Deste modo, o vínculo com Abelardo Rodrigues explica a disponibilidade de peças para a mostra de 1953 e a presença expressiva de objetos do estado de Pernambuco.

A relevância das relações pessoais e o apoio de agentes do Estado - como foi o caso do itinerário elaborado pelo Itamaraty para viagem de estudos pelo Brasil -, é evidenciada quando reparamos em outros grupos de objetos, como o “Símbolos, santos e instrumentos usados en el Candomblé”. Algumas peças desse conjunto constam nos registros internos no MAPA, como doação do poeta e diplomata Pablo Neruda, amigo próximo de Tomás Lago. Assim, outra via de entrada de peças para a coleção brasileira se deu mediante a doação de estrangeiros (não brasileiros) que colecionaram artefatos do país, como foi o caso de Neruda.

A abordagem pouco sistemática e marcada pela mediação do diretor, contrastando com o objetivo panorâmico e abrangente do museu americano. Por

²² O trabalho de Daniel Santiago (2019) aborda a relação estabelecida entre o Museu de Arte Popular de Pernambuco (Mappe) e o MAPA na seção “Narrativas e amizades cruzadas, Museo de Arte Popular Americano (Mapa) e Tomás Lago”. Foi por meio deste trabalho que identificamos o arquivo de cartas de Rodrigues, alocado no Mispe.



outro lado, essa característica, em alguma medida personalista, nos ajuda a dar evidência para esses sujeitos que mobilizaram uma rede regional de intercâmbio intelectual, material e ideológico. Para encerrar, destacamos que a partir dos arquivos consultados é notável que a ampliação da coleção é contínua até a década de 1960, com a participação de outros agentes, como agregados culturais da embaixada do Brasil no Chile, a Fundação Cultural de Brasília (fundada somente em 1961) e a aquisição de peças em viagens de estudos de colaboradores do museu na década de 1960.

Comentários finais

A primeira exposição dedicada à arte popular brasileira apresentada pelo MAPA ocorreu apenas em 1964, dez anos depois da primeira mostra que exibiu peças do país, realizada em 1953. Essa mostra aconteceu fora das dependências do museu, no Centro Brasileiro de Cultura, espaço vinculado à embaixada do Brasil no Chile. Ao mapear os trânsitos que possibilitaram o envio das peças ao país, torna-se evidente o papel de servidores vinculados ao corpo diplomático na remessa e doação de obras. Embora Tomás Lago tenha desempenhado um papel central nessas conexões, como indicam suas correspondências com Abelardo Rodrigues e sua presença em congressos realizados no Brasil, Oreste Plath deu continuidade a essa dinâmica, consolidando o MAPA como um agente relevante na construção do projeto regional proposto pelos chilenos e endossado pela *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual*.

Por fim, vale destacar que este texto constitui apenas uma aproximação inicial ao acervo do museu. A análise dos fluxos e conjuntos brasileiros presentes no Chile permite um debate significativo sobre os imaginários da cultura brasileira que foram formatados e exportados nas décadas de 1950 e 1960, com apoio consistente do Estado e de órgãos da diplomacia internacional.

Além disso, essa pesquisa evidencia uma série de outras questões relacionadas à dimensão da patrimonialização da arte popular, inscrevendo tanto os artefatos como os artistas populares em um circuito de valorização que vale



a pena ser aprofundado em seus aspectos sociológicos. Em outras palavras, além de analisar em profundidade sobre a questão identitária latino-americana presente nos fluxos de circulação e formação dessa coleção, buscaremos responder também algumas perguntas sobre de que maneira a presença dos objetos de arte popular brasileira na coleção do MAPA contribui, na atualidade, para a valorização do patrimônio da arte popular brasileira, impactando na circulação de artistas e obras em coleções tanto privadas como institucionais (nacionais e internacionais).

Referências

BOLETÍN Académico. **Exposición de Artes Populares de 1943**. Santiago de Chile: Museo de Arte Popular Americano, Universidad de Chile, 1943.

CARNEIRO, Edison. **Carta a Tomás Lago**. Rio de Janeiro, out. 1961. Documento consultado no arquivo documental do Museo de Arte Popular Americano.

COMISIÓN Chilena de Cooperación Intelectual. **22 años de labor (1930–1952)**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1953.

EXPOSICIÓN de Artes Populares Americana. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes; Universidad de Chile, 1943. 227 p. Catálogo.

FERREIRA, Elaine Cristina Ventura. A musealização do folclore na abordagem da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (anos 1947-1968). **Revista Memória e Patrimônio**, Assis, SP, v. 15, n. 2, p. 450-470, jul./dez. 2019.

HERNÁNDEZ, Juvenal. In: **EXPOSICIÓN de Artes Populares Americana**. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes; Universidad de Chile, 1943. p. 9-10.

LABARCA, Amanda. In: **EXPOSICIÓN de Artes Populares Americana**. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes; Universidad de Chile, 1943. p. 9-10.

LINARES, Francisco Walker. **La cooperación intelectual internacional: la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual**. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1937. p. 22.

MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO (MAPA). **Historia**. Disponível em: <https://mapa.uchile.cl/museo/historia>. Acesso em: 15 out. 2025.



SANTIAGO, Daniel. **Entre eclipses e pelejas: um acervo de Abelardo Rodrigues e uma possível historicidade do Museu de Arte Popular de Pernambuco, de 1949 a 1979. 2023.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, Rio de Janeiro, 2023.

SEGUNDO Congreso Universitario y Primera Asamblea General de la Unión de Universidades Latinoamericanas. **Exposición de Arte Popular.** Santiago de Chile, nov. 1953.

SILVA, Alberto da Costa. In: **O espírito criador do povo brasileiro, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife.** Catálogo. Brasília: Palácio do Itamaraty, 1972.

VEIO estudar a arte popular brasileira. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 2-3, 13 jun. 1950.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão:** o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997. 453 p. (Tese de Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.



CURADORIA DE ARTISTA NAS DINÂMICAS DE MEMÓRIA E PROJEÇÃO DO ARQUIVO MARIA IVONE DOS SANTOS

CURADURÍA DE ARTISTA EN LAS DINÁMICAS DE MEMORIA Y PROYECCIÓN DEL ARCHIVO MARIA IVONE DOS SANTOS

Daiana Schröpel²³

RESUMO

Arquivos de artista são potenciais dispositivos de preservação da memória da arte, reunindo vestígios do fazer criativo de um artista, de suas redes de colaboração e circulação. A partir do Arquivo Maria Ivone dos Santos, o presente estudo analisa de que forma a curadoria de artista se configura como uma estratégia de ativação desse acervo pessoal. De natureza qualitativa e aplicada, a pesquisa é desenvolvida por meio de estudo de caso e revisão bibliográfica. A ativação deste acervo evidencia os modos pelos quais o arquivo fundamenta processos criativos ao passo que deles se nutre, configurando-se como uma extensão do fazer de sua titular. O arquivo se instaura por meio de uma dinâmica entre memória e projeção, cujos trânsitos tanto consolidam a arquitetura de seu repositório quanto mapeiam a organicidade de um fazer poético.

Palavras-chave: Arquivo de artista. Arte. Estratégias de ativação. Memória. Projeção.

RESUMEN

Los archivos de artistas son dispositivos potenciales para preservar la memoria artística, recopilando rastros de las creaciones de un artista, sus redes de colaboración y circulación. Basado en el Archivo Maria Ivone dos Santos, este estudio analiza cómo la curaduría de artista constituye una estrategia para activar este archivo personal. De naturaleza cualitativa y aplicada, la investigación se desarrolla a través de un estudio de caso y revisión bibliográfica. La activación de este archivo destaca las maneras en que este informa los

²³ Artista visual e pesquisadora. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS e discente de Museologia pela UFRGS. Atua como gestora de acervos junto ao Arquivo Maria Ivone dos Santos. Integra os grupos de pesquisa do CNPq “Veículos da Arte” e “GADH – Gestão de Acervos e Direitos Humanos”. E-mail: dschropel@outlook.com.



procesos creativos y se nutre de ellos, configurándose como una extensión de la obra de la artista titular. El archivo se establece a través de una dinámica entre memoria y proyección, cuyos movimientos consolidan la arquitectura de su repositorio y mapean la naturaleza orgánica de la práctica poética.

Palabras clave: Archivo de artista. Arte. Estrategias de activación. Memoria. Proyección.

Introdução

No decorrer de sua atuação, os artistas constituem vestígios de suas pesquisas, os quais se prestam a usos diversos. No âmbito pessoal, esse *corpus* testemunhal pode operar como indutor de novas problemáticas que recaem sobre a continuidade do processo artístico, tornando-se uma extensão do fazer da/do artista. Em âmbito coletivo, esses acervos constituem fontes de pesquisa tanto sobre a poética de um criador quanto sobre os processos que constituem o sistema da arte – seja local, seja global. No entanto, muitos desses acervos não se encontram institucionalizados, de modo que os próprios artistas buscam, por vezes, meios para preservar a sua memória, constituindo estratégias diversas de organização, de preservação e de difusão. Esse é o caso do Arquivo Maria Ivone dos Santos.

Iniciado em 2022, esse projeto reúne conjuntos artísticos, documentais e bibliográficos decorrentes da trajetória pessoal e profissional da artista, docente e pesquisadora Maria Ivone dos Santos (Vacaria, RS, 1958)²⁴. Trata-se de um arquivo pessoal, aberto e em uso, constituído por uma intensa dinâmica entre produção e reflexão. Nesses movimentos, mostram-se centrais os processos artísticos, as redes de colaboração, as circunstâncias e os contextos expositivos elaborados por sua titular ao longo de pelo menos quarenta anos (1980 - hoje). Em fase de processamento técnico e catalogação, a gestão dos acervos se constitui como uma ferramenta de múltiplas entradas que opera com as complexidades dessa proposta.

²⁴ Artista visual, professora e pesquisadora junto ao Departamento de Artes Visuais e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS desde 1998. Dirige o grupo de pesquisa “Veículos da Arte” (CNPq). Coordena, desde 2002, o programa de extensão “Formas de Pensar a Escultura / FPES - Perdidos no Espaço” e, desde 2003, o projeto de pesquisa “As Extensões da Memória: a experiência artística e outros espaços” (UFRGS).

Em 2023, a partir de iniciativas diversas, foram elaboradas duas propostas expositivas pensadas como ativações do arquivo. “Performance do arquivo: especulações” ocorreu em 2024 no V744atelier, um espaço de arte independente mantido pela artista Vilma Sonaglio em Porto Alegre (RS). “Performance do arquivo: extensões” foi realizada em 2025 no Centro Cultural da UFRGS, integrando o projeto institucional *Percorso da/do Artista*. Enquanto a primeira proposta se configura como uma curadoria de artista, projetada e produzida por Maria Ivone, a segunda contou com a atuação de Eduardo Veras no papel de curador. As duas exposições contemplam e ampliam dimensões da pesquisa poética de Maria Ivone, ao mesmo tempo em que ativam obras anteriores e propõem estabelecer diálogos atuais com cada um dos espaços onde foram montadas.

Diante desse contexto, o presente estudo é motivado pela seguinte indagação: de que modo a curadoria de artista se configura como uma estratégia de ativação de um arquivo de artista? A partir da exposição “Performance do arquivo: especulações” (2024), analisaremos de que modo a concepção e a realização dessa proposta por Maria Ivone dos Santos incidem sobre as dinâmicas de memória e projeção de seu arquivo pessoal. Busca-se contribuir com a reflexão sobre a constituição de acervos de artista e sobre os mecanismos desenvolvidos para a sua preservação diante das fragilidades do sistema de arte no Brasil. Visamos, igualmente, refletir sobre o papel da curadoria de artista como estratégia de consolidação e ativação de um arquivo de artista.

Este artigo se baseia em pesquisa de natureza qualitativa e aplicada, desenvolvida por meio de um estudo de caso e fundamentada teoricamente por meio de revisão bibliográfica. Ao analisarmos a exposição “Performance do arquivo: especulações”, buscaremos conceituar as noções de arquivo de artista e de curadoria de artista. Para isso, serão referenciais os estudos de Alves (2010), Bellotto (2006), Bénichou (2013), Cirillo (2019) e Conduru (2004).

O arquivo de artista como extensão do fazer



O Arquivo Maria Ivone dos Santos é um arquivo pessoal privado, iniciado em 2022, em Porto Alegre (RS). Ele propõe a organização, a conservação e a difusão de conjuntos artísticos, documentais e bibliográficos decorrentes da trajetória pessoal e profissional da artista, professora e pesquisadora Maria Ivone dos Santos. A gestão desses conjuntos vem sendo pensada como uma estratégia de operacionalização que trafega em dois sentidos: um interno, que busca dispor de seus conteúdos como matéria de trabalho para sua titular no âmbito da pesquisa *em* arte; outro externo, voltado à preservação e à difusão com ênfase em seu potencial como fonte para pesquisas *sobre* arte, seus processos e contextos, disponibilizando os acervos para consulta tanto por meio da plataforma Tainacan²⁵ quanto presencialmente.

Para uma compreensão mais geral do que sejam arquivos pessoais, Heloísa Bellotto (2006, p. 266) propõe a seguinte definição:

Conjunto[s] de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão novos fatos para as ciências, a arte e a sociedade.

Tendo em vista a sua natureza e diversidade tipológica, o Arquivo Maria Ivone dos Santos caracteriza-se como um arquivo de artista, sendo constituído por dois conjuntos. O acervo artístico reúne a produção de sua titular em meios múltiplos – desenho, gravura, joalheria, fotografia, escultura, instalação, vídeo, ação, publicação e projeto gráfico –, bem como obras de artistas que integram suas redes afetivas e colaborativas, com destaque para edições e publicações de artista. O acervo documental reúne uma ampla tipologia, em meio analógico e digital, decorrente de sua atuação artística e profissional, compreendendo estudos, projetos, convites, catálogos, jornais, revistas, fotografias, negativos e slides fotográficos, folhas de contato, correspondência, entre outros.

²⁵ Disponibilizado em: <https://arquivo.mariaivonedossantos.art/>. Acesso em: 18 jul. 2025.



Arquivos de artista se inserem no quadro dos arquivos pessoais e se singularizam pela condição de reunirem documentos decorrentes do processo de criação e de circulação da produção de um artista. Segundo José Cirillo (2019, p. 14), os elementos que constituem esse tipo de repertório são “registros materiais do gesto criador, marcas da gênese de um conhecimento a ser compartilhado”. Os documentos de processo “cumprem um papel fundamental para o artista no seu processo em busca da obra” (Cirillo, 2019, p. 15).

Na trajetória de Maria Ivone, a prática artística se constitui como um modo de fazer, de pensar e de habitar que se estende à sua atuação como docente e pesquisadora. Arte e vida se afetam mutuamente e o fazer artístico se constitui como uma postura prospectiva diante das circunstâncias e dos contextos manifestos pelo entorno. Seu arquivo, portanto, possui como cerne a produção artística na forma do acervo artístico, em torno do qual proliferam atividades de docência, de pesquisa, de extensão e de gestão institucional.

A constituição de um arquivo pessoal está inserida nas dinâmicas entre memória e projeção, constantes no fazer de Maria Ivone. Elas podem ser rastreadas já em suas gravuras produzidas nos anos 1980, as quais elaboram impressões sensíveis de paisagens de países da América do Sul então percorridos pela artista. Na década seguinte, também obras, como “*Espace à pièces*” (1992) e “*Cabine de Projeção*” (1998/2000), evidenciam o modo como a artista reformula a sua experiência de estar no mundo a partir da recordação de vivências passadas, as quais são materializadas em dispositivos concebidos como extensões de seu corpo.

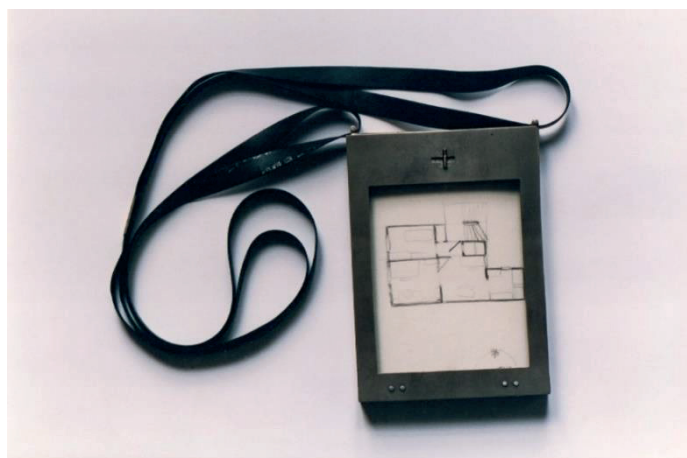
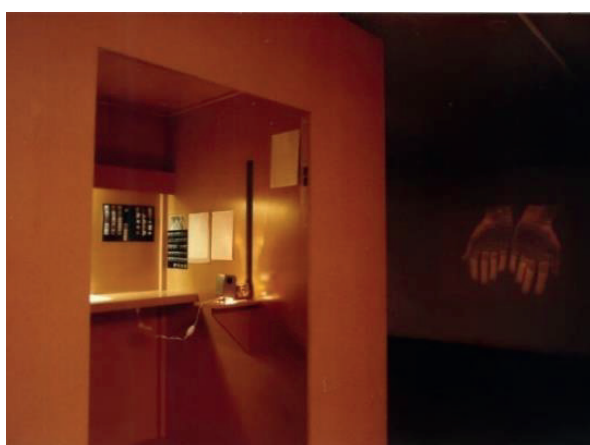


Figura 1: Fotografia da obra “*Espace à pièces*” (1992, França), de Maria Ivone dos Santos.

Fonte: Arquivo Maria Ivone dos Santos. **Crédito fotográfico:** Hélio Fervenza.



Figuras 2 e 3: Fotografias da instalação “*Cabine de Projeção*” (1998), de Maria Ivone dos Santos, na exposição *Remetente* (1998, Porto Alegre). **Fonte:** Arquivo Maria Ivone dos Santos.

Crédito fotográfico: Hélio Fervenza.



“*Espace à pièces*” (Figura 1) é uma bolsa-vitrine portátil, confeccionada em alpaca e vidro com alça de borracha, originalmente concebida para a exposição individual “*Extensiones Lejanas*” (Madri, Espanha, 1992). Em seu interior, ela acolhe dezessete croquis produzidos em grafite sobre papel, que representam plantas baixas de casas onde a artista residiu entre 1958 e 1992. Elaborados a partir de reminiscências, os croquis constituem espécies de fichas descritivas em formato de cartão postal, apresentando um plano sumário das casas com a indicação da cidade, do endereço, da posição do sol ao nascer e de localizações contíguas.

“Cabine de Projeção” (Figuras 2 e 3), por sua vez, é um dispositivo arquitetônico móvel concebido para a exposição coletiva Remetente (Porto Alegre, 1998) e remontada por ocasião de sua seleção no Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais (Campinas, 1999/2000). Sobre suas paredes internas, a estrutura dispõe documentos de proposições realizadas e de projetos em andamento: fotografias, folhas de contato, convites, catálogo de exposição, planta baixa, recorte de jornal, projeto da cabine, textos e esboços de propostas não concluídas. A partir de fendas laterais em paredes opostas, dois projetores de slides lançam sobre as paredes da sala imagens de gestos das mãos da artista em posição de mostrar e de tocar. Em publicação de 2004, a artista reflete sobre essa obra:

Esta peça – um misto de ateliê e de instalação – parecia uma grande ‘caixa craniana’, já que nela se encontravam os resíduos de minha trajetória artística recente, propiciando a mim e ao espectador que ali penetrasse entrar nos modos de funcionamento da minha obra. Ali reuni efetivamente uma série de documentos [...], cada qual com um tipo de leitura que nos permitia ter ora um olhar retrospectivo, ora um olhar prospectivo sobre a produção. A cabine foi assim concebida para ser uma extensão física e operatória de meu espaço mental (Santos, 2004, p. 227).

Espécie de proto-arquivo e ensaio curatorial, a “Cabine de Projeção” se materializa como um processo de seleção e de disposição de documentos, os quais, simultaneamente, organizam a trajetória da artista segundo uma lógica intrínseca e operam como princípio latente, isto é, como devir do processo criativo. Nesse sentido, o relato de Maria Ivone vai de encontro ao processo descrito por Cirillo (2019, p. 16) no que se refere aos arquivos de artista:

Parece que podemos pensar que esses arquivos são auxiliares, ou ainda imprescindíveis para a mente criadora desempenhar plenamente sua capacidade de efetivar uma ideia como obra. Podemos pensar que os documentos de processo são páginas, ou campos de registros externos ao cérebro, e que como uma espécie de prótese, um tipo de HD externo, que tem como finalidade ampliar a memória de artista, garantindo que a ideia não se perca entre os outros milhares de registros que coabitam a mente criadora.

Dispositivos externos ao corpo da artista, “*Espace à pièces*” e “Cabine de Projeção” constituem extensões físicas e operatórias do espaço mental da artista, anunciando, de certo modo, uma lógica que atualmente configura o Arquivo Maria Ivone dos Santos, o qual é concebido como uma extensão do fazer artístico de sua titular.

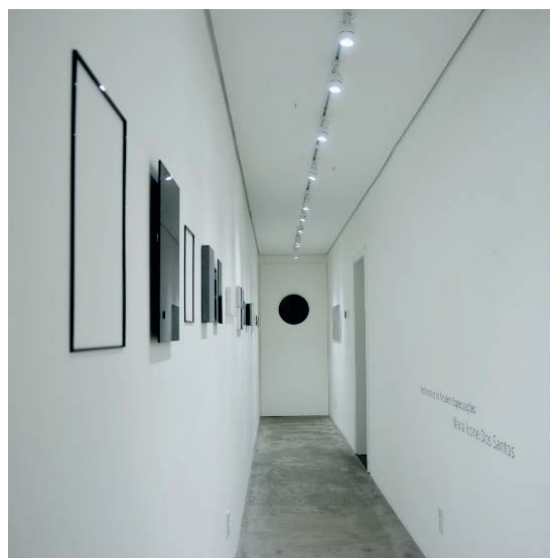
A curadoria de artista como ativação do arquivo

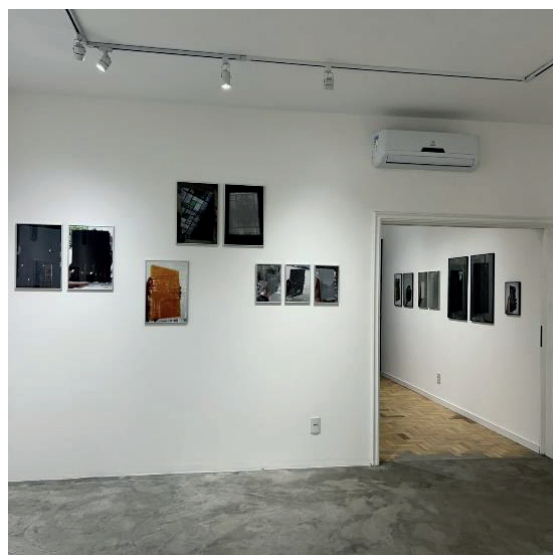
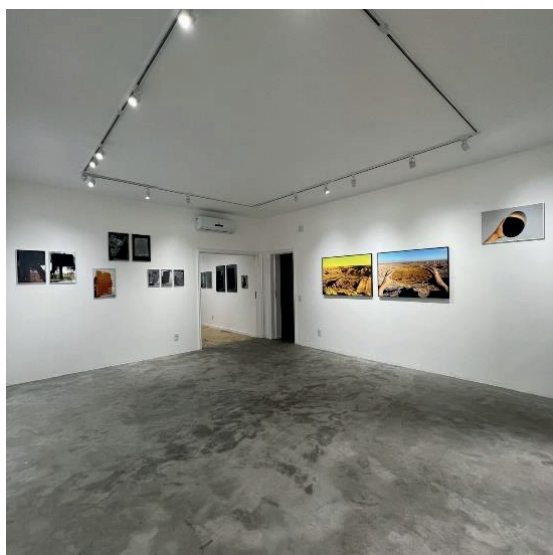
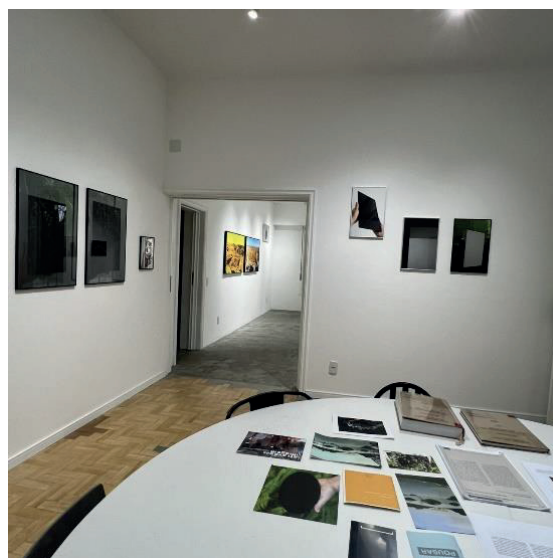
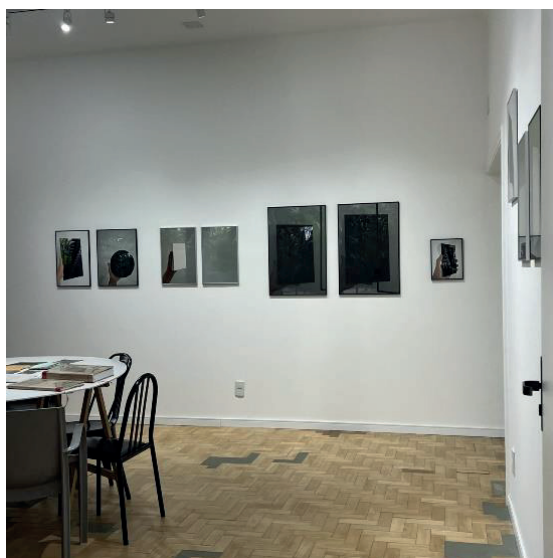
A proposta expositiva “Performance do arquivo: especulações” foi desenvolvida por Maria Ivone dos Santos a partir de um olhar retrospectivo sobre seu arquivo (Figuras 4 a 9). A mostra foi realizada entre 09 de março e 26 de abril de 2024 no V744atelier, em Porto Alegre, espaço independente que está em funcionamento desde 2021, mantido pela artista Vilma Sonaglio. A proposta possui como disparadores dois conjuntos anteriores de obras: “Meditações” (2000-2001) e “Cabe a Alma” (2013-hoje).

“Meditações” é uma pesquisa sobre as relações entre escultura e fotografia por meio da associação de objetos produzidos em gesso e os gestos de tocar e de mostrar, recorrentes na obra da artista. Estes trabalhos se inserem no conjunto mais amplo “Extensões do corpo”, produzidos entre 1988 e 2009. As fotografias que integram essa pesquisa foram desenvolvidas em colaboração com Vilma Sonaglio, que realizou a ampliação dos negativos, evidenciando uma rede afetiva entre as artistas. É também esse conjunto que ativa a parceria da de Maria Ivone com o crítico de arte Stéphane Huchet, curador de exposições como Contato (São Paulo, 2002), O Contato (Rio de Janeiro, 2004) e Plasticidade (Belo Horizonte, 2005), autor do texto que acompanha a exposição “Performance do arquivo: especulações”.

“Cabe a Alma”, por sua vez, é uma investigação fotográfica sobre o reflexo e os duplos enquadramentos produzidos por meio do uso de dispositivos reflexivos de acrílico em diferentes cores e formatos. Estes trabalhos estão inscritos no conjunto mais amplo “Extensões da memória”, produzido desde 2004. O projeto “Cabe a Alma” constitui um amplo repertório de imagens captadas em diferentes lugares e tempos pelos quais a pesquisa já transitou.

Decorre da interlocução entre esses dois conjuntos, a instalação “Especular” (Figuras 4 e 5), que foi concebida especialmente para o corredor do V744atelier. Nessa proposta, a artista alinhou distintos formatos de espelhos em acrílico, alternados com volumes em gesso. Os dispositivos reflexivos não apenas acolhem imagens, demarcando a experiência no lugar que as acolhe, mas são também apresentados como perímetros que traçam desenhos no espaço. Pensados como suportes para a construção de fôrmas, esses dispositivos tiveram sua superfície transposta em volumes de gesso nas cores branca, preta e cinza, resultando nas peças que igualmente compõem a montagem.





Figuras 4 a 9 – Fotografias da exposição “Performance do arquivo: especulações” (2024), de Maria Ivone dos Santos, no V744atelier em Porto Alegre. Contém vistas do corredor (em cima), da sala 1 (ao centro) e da sala 2 (embaixo). **Fonte:** Arquivo Maria Ivone dos Santos.

Crédito fotográfico: Vilma Sonaglio.

Alguns elementos dessa proposta foram também utilizados pela artista para estabelecer uma relação com a própria casa, sua arquitetura, aberturas de vidro e volumetrias. As imagens resultantes compõem o conjunto fotográfico “Cabe a Alma: V744”, mostrado na sala 1 (Figuras 6 e 7). Já na sala 2 foram mostradas obras anteriores, que remontam a temporalidades e locais por onde a pesquisa “Cabe a Alma” transitou entre 2013 e 2023, tais como: Punta del Este,



Uruguai; Pelotas, Brasil; San Sebastián e Pasaia, Espanha; Chapada Diamantina, Brasil; e Atacama, Chile (Figuras 8 e 9).

A pesquisa “Cabe a Alma” reúne, simultaneamente, o encontro da imagem sobre o dispositivo reflexivo portado pela artista e a experiência de fixação dessa circunstância por meio da fotografia. Essa prática pode ser compreendida como uma performance fotográfica situada (Santos, 2018; Fervenza, 2019), de modo que as fotografias operam um duplo regime, entre obra e documento, como também ocorre no caso dos espelhos de acrílico e dos volumes de gesso que compõem a instalação “Especular”. Aqui, novamente, observamos uma concomitância entre os estatutos de obra e de documento, que podem ser também identificados nas obras “*Espace à pièces*” e “*Cabine de Projção*”, anteriormente consideradas.

Ao refletir sobre os trânsitos entre o estatuto artístico e o documental na arte contemporânea, Anne Bénichou (2013) problematiza a distinção que se dá em favor de uma dialética entre a obra e sua documentação. A autora observa que a distinção entre um e outro é de interesse das instituições museológicas, na quais obras e documentos são armazenados em espacialidades distintas. Além disso, do ponto de vista da interpretação crítica, enquanto a obra é tomada como objeto, o documento é compreendido como fonte que informa sobre a obra, apoiando a sua leitura. No campo da arte contemporânea, contudo, o caráter híbrido e a pluralidade dos valores dos documentos produzidos pelos artistas exigem novas perspectivas para a sua avaliação e significação (Bénichou, 2013).

Do ponto de vista da gestão, questões como essa incidem diretamente sobre os processos do arquivo. A produção da exposição “Performance do arquivo: especulações” motivou a catalogação do conjunto fotográfico “Cabe a Alma”, compreendendo sessenta e seis imagens produzidas entre 2013 e 2024, e sessenta e cinco dispositivos, incluindo espelhos de acrílico e volumes de gesso, todos revisitados durante o processo de concepção da proposta expositiva. A esse conjunto estão igualmente vinculadas diversas atividades documentadas – tais como exposições, palestras e publicações.

No que se refere às obras fotográficas, o processo de documentação sistemática incidiu sobre a definição de um título em formato padronizado, o qual



evidencia a importância atribuída pela artista às circunstâncias de espaço (local) e tempo (dia e hora) no processo de captação das imagens. Por exemplo: “Cabe a Alma: Atacama [07 de maio de 2023 às 18h03]”. Ao registrarem uma experiência singular de apreensão do mundo, a concomitância entre documento e obra é salientada por meio das nomenclaturas atribuídas a cada imagem.

Também os dispositivos reflexivos e os volumes de gesso, como vimos, agenciam trânsito similar. Os espelhos de acrílico incluem desde peças inéditas utilizadas em testes e exercícios prospectivos no âmbito do processo criativo, até artefatos incorporados às propostas expositivas decorrentes desse projeto. Ao mesmo tempo em que operam como instrumento de captação da imagem no processo de concepção da obra, eles integram a montagem do trabalho, operando como recursos acionadores de experiências sensíveis na interface entre espaço expositivo e público visitante.

No quadro do arquivo, o rastreamento das múltiplas situações de ativação desses dispositivos compreende não apenas sua vinculação com as respectivas imagens fotográficas geradas por meio de seu uso, senão também a documentação dos contextos expositivos nos quais estiveram presentes. Esse é o caso da exposição “Cabe a Alma” (Curitiba, 2013), a qual inaugura a pesquisa da artista.

A análise dessas propostas nos permite compreender que cada montagem constitui um contexto singular, no qual Maria Ivone desenvolve uma relação sensível com o espaço. A artista incorpora aspectos do local expositivo e do seu entorno, pondo-os em diálogo com imagens fotográficas decorrentes de experiências anteriores. Articulando diálogos entre tempos e lugares, o contexto como um todo torna-se proposta artística. A remontagem do projeto “Cabe a Alma” pressupõe, assim, uma atualização constante que opera com um repertório de imagens em construção.

Desde uma perspectiva ampla, segundo Cauê Alves (2010, p. 43),

o curador de arte [...] seria aquele que está incumbido de cuidar, zelar e defender os interesses do artista e dos trabalhos de arte. [...] é o profissional que organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias comerciais.



Pensada como uma curadoria de artista, a exposição “Performance do arquivo: especulações” alarga tal noção ao posicionar a própria artista como proponente da ação. Agente com visão privilegiada sobre as obras em exibição, a artista, na figura de curadora, amplia os sentidos de cada um deles, pondo-os em relação – entre si, com o espaço expositivo e com o arquivo. Nesse projeto, a exposição assume estatuto de obra em seu caráter instalativo e situado. No que concerne a esse tema, Roberto Conduru (2004, p. 31) considera que

a exposição de arte deve ser pensada não como um simples dispositivo de amostragem de obras, mas como uma obra em si, unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além de sua mera soma, e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e rituais [...]. Assim como a obra de arte, a exposição está sempre relacionada a seu contexto físico e institucional.

Em seu processo, Maria Ivone visita o espaço expositivo que receberá a proposta expositiva. Como procedimento, a artista observa o ambiente e deixa-se afetar pelos elementos que o constituem: o corredor, características arquitetônicas, as aberturas de vidro e seus reflexos, o jardim. A partir desses disparadores, Maria Ivone revisita seu acervo de espelhos de acrílico, escolhendo algumas das peças e produzindo outras novas, utilizando-as como dispositivos de mediação da sua experiência naquele local. Simultaneamente, elementos formais e plásticos observados no corredor evocam sua pesquisa anterior com a materialidade do gesso.

Assim, ao habitar o local expositivo, a artista reúne os elementos disparadores do processo de criação de sua proposta, articulando-os à memória de processos anteriores, os quais passam a ser atualizados por meio das circunstâncias e contingências do presente. Nesse processo, o arquivo opera como espacialidade que, num primeiro momento, dispõe materialidades em condição potencial de ativação e, posteriormente, reúne os elementos resultantes dessa ação. Ele preserva a memória de uma ocorrência, colocando-a em relação com eventos de natureza similar. O arquivo possibilita, assim, leituras relacionais e transversais que perpetuam a ocorrência da obra em novos formatos, como memória e projeção.



Considerações finais

A atenção dedicada pela artista ao registro de sua atuação é um aspecto inerente à sua prática, caracterizada por uma dinâmica proliferativa entre memória e projeção. A lógica de arquivo, como vimos, integra seus processos de trabalho desde longa data, operando como um espaço de retorno sobre a obra, seus processos, incluindo as redes afetivas agenciadas, assim como os contextos de criação, de inserção e de circulação. Na qualidade de arquivo de artista, sua ativação por meio de propostas expositivas concebidas pela artista titular se insere em uma lógica da pesquisa *em arte*, a qual incorpora o arquivo como uma ferramenta de trabalho – uma extensão do fazer artístico –, bem como de uma prática na qual o trânsito entre os estatutos de obra e de documento revela-se, muitas vezes, concomitante.

A compreensão do arquivo como um dispositivo de encontro e de (re)conhecimento, dado a forma como dispõe e relaciona as informações nele contidas, possibilita à artista atualizar o seu fazer ao ativá-lo por meio de processos artísticos que compreendem não apenas a elaboração de novas obras ou da atualização de obras já existentes. O arquivo dispõe também elementos que subsidiam a concepção de propostas expositivas de caráter instalativo que integram o espaço e seu entorno como elementos fundamentais. Nesse processo, em contrapartida, novas camadas testemunhais são elaboradas, ativando negociações necessárias à sua incorporação pela estrutura proliferativa do arquivo, o qual está, como percebemos, em constante formação.

Referências

ALVES, Cauê. **A curadoria como historicidade viva**. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: ZOUK Editora, 2010. P.43-58.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 4 ed. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2006.

CIRILLO, José. **Arquivos de artistas**: questões sobre o processo de criação. 1 ed. Vitória, ES: UFES, Proex, 2019.



CONDURU, Roberto. Transparência opaca. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, p. 30-35, jul. 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/44479>. Acesso em: 16 jul. 2025.

FERVENZA, Hélio. A série *Cabe a Alma* de Maria Ivone dos Santos: o lugar tênue. **X Congresso CSO'2019**, 2019, Lisboa, Portugal. In: Dez anos depois: o X Congresso CSO'2019. Lisboa: FBAUL, 2019. P. 472-479. Disponível em: https://cso.belasartes.ulisboa.pt/ACTAS_CS02019.pdf. Acesso em: 17 jul. 2025.

SANTOS, Maria Ivone dos. Uma cabine em projeção. In: SANTOS, Maria Ivone dos; SANTOS, Alexandre (org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da SMC; Editora da UFRGS, 2004. P. 274-287.

SANTOS, Maria Ivone dos. A imagem como experiência: *Cabe a Alma*. **Resgate**, Rev. Interdiscip. Cult., Campinas, v. 26, n. 2 [36], p. 31-48, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8651073>. Acesso em: 17 jul. 2025.

SANTOS, Maria Ivone dos. **Arquivo Maria Ivone dos Santos**, 2022. Website. Disponível em: <https://arquivo.mariaivonedossantos.art/>. Acesso em: 16 jul. 2025.



REATIVANDO MEMÓRIAS: ACERVOS E ARQUIVOS DE HILDA MATTOS

REACTIVANDO MEMORIAS: COLECCIONES Y ARCHIVOS DE HILDA MATTOS

Lilian Bandeira Rodrigues²⁶

Neiva Maria Fonseca Bohns²⁷

RESUMO

Este artigo trata das investigações realizadas até o presente momento sobre a artista Hilda Mattos (Pelotas, 1928 - Porto Alegre, 2016), que integrou a primeira turma da Escola de Belas Artes de Pelotas, entre 1949-53. A pesquisa, intitulada “A representação de corpos femininos na obra de Hilda Mattos”, desenvolvida por Lilian Bandeira, sob orientação da professora Neiva Bohns, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, investigou procedimentos e opções estéticas da artista e resultou na mostra “Figurações – Pinturas de Hilda Mattos – fase Escola de Belas Artes”, ocorrida em Pelotas, RS, entre fevereiro e março de 2025, que apresentou um conjunto de seis estudos de figuras humanas pertencentes ao acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel).

Palavras-Chave: Hilda Mattos. Figura Humana. Escola de Belas-Artes de Pelotas. Exposição de pintura. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

RESUMEN

Este artículo aborda la investigación realizada hasta la fecha sobre la artista Hilda Mattos (Pelotas, 1928 - Porto Alegre, 2016), quien formó parte de la primera promoción de la Escuela de Bellas Artes de Pelotas, entre 1949 y 1953. La investigación, titulada "La representación del cuerpo femenino en la obra de Hilda Mattos", desarrollada por Lilian Bandeira, bajo la supervisión de la profesora Neiva Bohns, del Centro de Artes de la Universidad Federal de Pelotas,

²⁶ Mestranda em Artes no PPGARTES/UFPel. Acadêmica do curso de Artes Visuais – Licenciatura UFPel, RS, Brasil. Pesquisadora sobre a representação de corpos femininos na obra da artista Hilda Mattos. Foi curadora da exposição “Figurações – Pinturas de Hilda Mattos - fase Escola de Belas Artes” no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel). E-mail: lilian.bandeira@ufpel.edu.br

²⁷ Mestre e Doutora em História, Teoria e Crítica das Artes Visuais pela UFRGS, Brasil. Docente e pesquisadora do Centro de Artes da UFPel, RS, Brasil, onde exerce o cargo de Professora Associada IV. Ministra disciplinas de arte contemporânea, arte brasileira e arte no Rio Grande do Sul. Membro do quadro docente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes do Centro de Artes da UFPel. Atua como crítica e curadora de Artes Visuais. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). E-mail: bohnsventos@gmail.com



investigó los procedimientos y las elecciones estéticas de la artista, y dio lugar a la exposición "Figuraciones - Pinturas de Hilda Mattos - Fase de la Escuela de Bellas Artes", celebrada en Pelotas, RS, entre febrero y marzo de 2025, que presentó un conjunto de seis estudios de figuras humanas pertenecientes a la colección del Museo de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel).

Palabras clave: Hilda Mattos. Figura Humana. Escuela de Bellas Artes de Pelotas. Exposición de pintura. Museo de Arte Leopoldo Gotuzzo, UFPel.

O surgimento da pesquisa

Desde o início desta pesquisa, o interesse foi despertado pela história de mulheres artistas, presentes desde a criação da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA). Nas primeiras buscas sobre a EBA, surgiram algumas informações sobre a obra da artista Hilda Mattos, artista dotada de muitos recursos técnicos para a representação figurativa. Dentre os(as) estudantes da minha geração, pouco se sabia quem foi Hilda Mattos, o que despertou a necessidade de concentrar esforços no estudo biográfico, o que, posteriormente, resultou na exposição tratada neste texto.

Nas primeiras buscas, partimos de fontes que foram essenciais para desvendar a investigação sobre a vida de Hilda Mattos. Foram fundamentais os trabalhos dos autores Clarice Magalhães (2008, 2012), Raphael Scholl (2012), Renato Rosa e Décio Presser (1997) e Úrsula Silva e Mari Loreto (1996). Informações obtidas através de relatos pessoais, entrevistas com familiares e dossiês artísticos contam como foi sua passagem pela escola, sua jornada após a formatura e o caminho percorrido até seus últimos dias.

Reconhecendo o papel dos museus em guardar, além do acervo artístico, os arquivos históricos dos artistas, foi fundamental pesquisar os documentos sobre Hilda Mattos nos acervos dos principais museus do Rio Grande do Sul. A primeira instituição procurada foi o Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli (MARGS), que mesmo fechado devido às enchentes de 2024 no Rio Grande do Sul, respondeu imediatamente, através de suas equipes, ao pedido de disponibilizar para a pesquisa o dossiê da artista. Outra instituição fundamental foi o Museu de Artes Leopoldo Gotuzzo (MALG), que recebeu, na



sua criação, o acervo artístico e documental da antiga EBA, onde Hilda Mattos estudou de 1949 a 1953.

A pesquisa tinha como objetivo a construção do trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais – UFPel, com o título “A representação de corpos femininos na obra de Hilda Mattos, de 1940 a 1990”. Contudo, durante o percurso da pesquisa, houve o convite do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) para fazer uma exposição da artista a partir do acervo, surgindo, então, a exposição “Figurações – Pinturas de Hilda Mattos – Fase Escola de Belas Artes”, com a curadoria de Lilian Bandeira e Neiva Maria Bohns.

Aluna da primeira turma da EBA

Durante as pesquisas iniciais sobre a criação e funcionamento da EBA, o nome de Hilda Mattos se destacou. Antes de entrar para a EBA, no ano de 1949, Hilda já havia tido aulas de desenho, em 1947, com o artista carioca José Moraes²⁸ (1921-2003), amigo de seu irmão Mário Mattos²⁹ (1924), também artista. Hilda passou a frequentar as aulas de desenho que José Moraes estava dando aos sábados. Durante a semana, ela desenhava cenas do cotidiano, representando seus familiares em atividades comuns, como mulheres costurando e ouvindo rádio. Mesmo após o retorno de José Moraes ao Rio de Janeiro, Hilda seguiu desenhando até ingressar na primeira turma da EBA, em 1949.

²⁸ José Machado de Moraes (Rio de Janeiro, RJ 1921 – São Paulo, SP, 2003). Foi pintor, escultor, gravador e ilustrador. Formou-se em 1941 na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Conquistou o prêmio do 50º Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), o que o proporcionou excursionar pelo Brasil para fazer estudos, ocasionando residir temporariamente em Pelotas (Galeria Andre, 2024).

²⁹ Mário Mattos (Pelotas, RS, 1924) - desenhista. Iniciou em 1947 na revista literária *Província de São Pedro*. Sua paixão sempre foram os temas crioulos. Autodidata, buscou contato com Danúbio Gonçalves e Carlos Scliar. Ligou-se ao grupo de artistas de Sorocaba, São Paulo, onde passou a residir nos anos 1970. É nessa época que participa de coletivas e salões, obtendo alguns prêmios. Realizou duas individuais em Porto Alegre, na Galeria do Banco Europeu para América Latina, em 1978 e 1980. Desde 1989, está de volta à cidade natal e tem participado de diversas mostras. Fez individuais no Museu da Gravura Brasileira, Bagé, RS, e na Galeria Sobrado, Alegrete, RS, ambas em 1991. Também expôs na Biblioteca Pública Pelotense em 1993. Em 2025, foi escolhido pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul como patrono dos Festejos Farroupilha.



Nos seus anos como aluna da EBA, Hilda passou a ter lições regulares baseadas nos métodos das Academias de Belas-Artes, que, no caso das lições de pintura, no máximo, podiam incorporar alguns elementos no Impressionismo, vigente na Europa há cerca de 50 anos. Mesmo assim, o estudo de figuras humanas costumava ocorrer com modelos estáticos, posados. Na EBA, a artista travou contato com os métodos pré-modernistas, num período em que o próprio Aldo Locatelli³⁰ (1915-1962) começava a se interessar pela obra do brasileiro Cândido Portinari (1903-1962).

Na condição de discípula de Locatelli na EBA, seguiu trabalhando com imagens figurativas e conheceu os métodos tradicionais de pintura à óleo, considerados obsoletos pelos modernistas. No âmbito das práticas da EBA, que associava desenho à pintura, seu domínio sobre o desenho facilitou o desenvolvimento pictórico. Seus trabalhos figurativos foram ganhando nuances e texturas, seguindo certos padrões ilusionísticos iniciados no século XVI, que foram desprezados e condenados pela historiografia modernista durante algumas décadas, tendo sido recuperados, com algumas adaptações, no final do século XX.

³⁰ Aldo Locatelli (Villa d'Almè, Bérgamo, 18 de agosto de 1915 – Porto Alegre, RS, 3 de setembro de 1962). Pintor e muralista. Diploma-se em pintura em 1935, pela Academia de Carrara, Bérgamo. Recebe no mesmo ano uma bolsa de aprimoramento na Escola de Belas-Artes de Roma. Em 1941 é convocado para a II Guerra Mundial. Vai para Roma e África. Já casado, transfere-se para o Brasil em 1948. Atendendo convite do Bispado de Pelotas, pinta a Catedral de São Francisco de Paula naquela cidade, e torna-se, a seguir, fundador da Escola de Belas Artes local. Em 1950, passa a residir em Porto Alegre. No ano seguinte, inicia os trabalhos magistrais da Igreja São Pelegrino, em Caxias do Sul, que se estendem até 1960, quando conclui sua obra-prima: a Via Sacra. Composta de 14 telas de fatura expressionista, esta acaba por sinalizar a ruptura do artista com o academicismo, afirmando que “o belo pode ser feio”, quando encontra a liberdade artística sonhada. Nesse mesmo período, pinta o altar da Capela de Santo Sepulcro e a Capela do Convento das Carmelitas, ambas naquela cidade. Decorou outras igrejas em cidades do interior do Estado, como Santa Maria e Novo Hamburgo. Realizou, em Porto Alegre, um conjunto expressivo de trabalhos, painel no Aeroporto internacional Salgado Filho (conquista do Espaço) e na Reitoria do UFRGS (Formação da Universidade). Também criou os afrescos que compõem a decoração do Palácio Piratini (Lenda do Negrinho do Pastoreio, Formação do Rio Grande do Sul, Fundação da Cidade e Alegoria às Artes), sede do Governo do Estado. Seu trabalho não ficou restrito ao Rio Grande do Sul. Levam sua assinatura obras como a Catedral de Itajaí, SC, City Bank, SP, Banco Auxiliar de São Paulo (São Paulo e Brasília) e banco do Estado de São Paulo. Em seu país natal, deixou sua marca na Igreja de Santa Croce, Bérgamo, Santuário Nossa Senhora dos Remédios e Santuário dela Guardia, ambos em Gênova. Em Milão, no Colégio da Consolata e Santuário de Nossa Senhora Pompéia. Como bem atestam suas palavras, foi homem de afirmações e pensamentos profundo: “[...] cada homem participa da formação do patrimônio mais nobre que a humanidade possui: o homem. Em todos os tempos e em todos os recantos da terra, o homem” (Rosa; Presser, 1997, p. 38).

Hilda se formou como aluna da primeira turma da EBA em 1953, e logo partiu para Porto Alegre, onde passou a frequentar as aulas no Instituto de Belas Artes (IBA) como aluna assistente. Lá conheceu novas técnicas com outros mestres, como Ado Malagoli³¹ (1906-1994), Alice Soares³² (1917-2005), entre outros mestres e artistas. Começou a participar de salões, ganhou alguns prêmios e juntou-se à Associação Chico Lisboa, que reunia artistas de forte atuação no Rio Grande do Sul.

³¹ Ado Malagoli (Araraquara, SP, 1906 – Porto Alegre, RS, 1994) - pintor. Entre 1919 e 1922, estuda na Escola Profissional Masculina, no Curso de Artes Decorativas. De 1922 a 1928, estuda no Liceu de Artes e Ofícios. Nos anos 1930, cursa a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e participa do Núcleo Bernardelli, formando-se em 1936 na Escola Nacional. Em seu período carioca, convive e pinta paisagens com Edson Motta, Rescala e Pancetti, apresentando uma pintura voltada para temas de fundo social, tipos do povo e favelas. Seu primeiro prêmio data de 1935, menção honrosa no Salão Nacional, divisão acadêmica. Recebe, no mesmo Salão, em 1942, prêmio de viagem ao estrangeiro, divisão moderna. Entre 1943 e 1946, reside nos Estados Unidos, primeiro em Los Angeles e Chicago, depois em Nova Iorque. Estuda História da Arte e Museologia nas Universidades de Nova Iorque e Columbia. Sua primeira mostra individual ocorre na Galeria Careen Gems, Nova Iorque, 1946, com todas as obras vendidas, fato raro para época. Retorna ao Brasil. Participa de mostra coletiva de artistas brasileiros em Buenos Aires e do Salão de Outono, em Paris, ambas em 1947. Em 1951, integra a I Bienal de São Paulo. A partir de 1952, abrindo mão de uma carreira nacional, instala-se – motivado por convite oficial – em Porto Alegre, assumindo a cadeira de Pintura da Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Em 1957, como diretor da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, cria o MARGS. No início dos anos 1980, abandona gradativamente as funções públicas, já que se encontrava aposentado como professor universitário desde 1976. Em 1982, realiza-se em Porto Alegre o projeto Ado Malagoli – 60 anos de Pintura, jogada de mercado coordenada pelas galerias Cambona Centro de Arte, Tina Presser e MARGS. Foi editado catálogo com o mesmo título da mostra, com textos de Luís Inácio Medeiros e José Luís do Amaral Neto. Em 1985, a Léo Christiano Editorial, Rio de Janeiro, realiza empreendimento audacioso, ao reunir em livro (e em suas vidas, especialmente nesta ocasião) duas personalidades que, embora viessem na mesma cidade, nunca haviam convivido antes: Malagoli (imagens) e Mario Quintana (poesias), comemorando o 80º aniversário de ambos, com textos de Jacob Klintowitz, Waldir Ayala e outros. Acompanhando o lançamento da obra (outra estratégia mercadológica), no Rio e São Paulo, realizava individuais de pintura nessas capitais. Fez algumas gravuras (xilo e serigrafia). *O homem do gato preto* é uma das obras emblemáticas constantes no acervo do museu que fundou: MARGS, Porto Alegre que, em 1997, passou a denominar-se Museu de arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - MARGS (Rosa; Presser, 1997, p. 34-36).

³² Alice Soares (Uruguaiana, 1917 – Porto Alegre, 2005) – desenhista e pintora. Em 1943, diploma-se em pintura pelo Instituto de Artes da UFRGS, onde passa a lecionar a partir de 1945. Realiza, nesse Instituto, sua primeira individual. Diploma-se em escultura em 1947, com aperfeiçoamento em 1949. Participou da I Bienal de São Paulo, em 1951. Cursou gravura em metal com Iberê Camargo em 1952. Durante toda a década de 1950, participa de inúmeros salões e obtém diversos prêmios, a maioria em desenho. Em 1959, fez individual de pinturas e desenhos no MARGS, em Porto Alegre. Foi fundadora e primeira diretora da Escolinha de Arte da Associação Cultural dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS, em 1964. Seu tema constante foi “as meninas” líricas ou dramáticas, assunto coerente em uma carreira com quase 60 anos de dedicação. Manteve, durante décadas, ateliê com a pintora Alice Brueggemann em Porto Alegre (Rosa; Presser, 1997, p. 43-45).



Com o casamento, em 1958, precisou deixar de lado a carreira artística para se dedicar à família. Passou a atuar como professora do Estado, ministrando disciplinas como educação artística e desenho. Nos anos de 1970, com a mudança financeira da família, pode deixar a licenciatura e passou a se dedicar novamente à arte, tendo aulas no Ateliê Livre da prefeitura de Porto Alegre. E em 1978, com 50 anos, faz sua primeira exposição individual depois do retorno às artes. Não parou mais, desenhando até seus últimos dias de vida, em 2016.

O encontro com o acervo

Devido ao trabalho de mulheres como Marina Pires³³ (1896-1983) e Luciana Araújo Renck Reis³⁴ (1927-2011), hoje podemos contar a história de outras artistas mulheres da cidade de Pelotas. Marina Pires foi uma professora de desenho da rede pública que buscou incansavelmente apoio no Rio de Janeiro e em Porto Alegre (capitais federal e estadual) e junto a artistas pelotenses de prestígio nacional, como eram os casos do pintor Leopoldo Gotuzzo (1887-1983) e do escultor Antonio Caringi (1905-1981) para a abertura de uma escola de belas artes na cidade de Pelotas.

O empenho de Marina começou a dar resultados em 1949, com o apoio do artista italiano Aldo Locatelli, que ajudou a criar a primeira turma da EBA, e o apoio da prefeitura Municipal de Pelotas, na figura do prefeito da época, Joaquim Duval³⁵ (1904-1971). Assim, dava-se início à construção efetiva da instituição. Entretanto, os desafios de Marina Pires para a manutenção da escola perduraram até sua incorporação pela Universidade Federal de Pelotas, em 1973.

³³ Marina Moraes Pires (Pelotas, RS, 1896 – Pelotas, RS, 1983) – professora de Desenho da Escola Estadual Assis Brasil. Foi criadora, professora e diretora da Escola de Belas Artes de Pelotas (Franco, 2008).

³⁴ Luciana Araújo Renck Reis (Pelotas, RS, 1927 – Pelotas, RS, 2011) – foi aluna e professora da EBA e professora do Instituto de Letras e Artes da UFPel. Fundadora do MALG.

³⁵ Joaquim Duval (Pelotas, RS, 1904 – 1971) – foi vereador entre os anos de 1936 e 1937. De 1947 a 1948 foi Deputado Estadual pelo Rio Grande do Sul. Em 1948, tornou-se o 18º Prefeito de Pelotas, ficando no cargo até o ano de 1952. De 1955 a 1963 foi Deputado Federal pelo Rio Grande do Sul.



Já o papel da professora Luciana Reis foi fundamental para a criação do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Com a criação da UFPel em 1969, e posterior incorporação da EBA pela Universidade Federal, em 1973, todo patrimônio artístico da escola foi transferido para diversos lugares da instituição. Esse acervo contava com desenhos, esculturas, pinturas, além de obras que o próprio artista Leopoldo Gotuzzo havia doado à EBA. No início da década de 1980, preocupada com a deterioração do acervo, a professora Luciana inicia um projeto de conservação e restauro das obras. Durante esse processo, o projeto de restauro, que tinha como intenção criar uma Pinacoteca na UFPel, se transforma em museu em 1985, sendo inaugurado oficialmente em 1986. O projeto abarcou obras do acervo da Escola de Belas Artes e do artista Leopoldo Gotuzzo, que deixou toda a sua obra para o museu que surgiria em 1986. Atualmente, o acervo do MALG conta com mais de 4.000 itens divididos em oito coleções.

Recuperando histórias

Parte desse desejo de resgatar a história de Hilda Mattos teve como fruto a exposição de algumas de suas obras do período de estudante. A exposição *Figurações – Pinturas de Hilda Mattos – Fase Escola de Belas Artes* ocorreu na sala Luciana Reis do MALG, entre 4 de fevereiro e 4 de março de 2025.

O primeiro passo foi dado com o convite da diretora do MALG, a Profa. Dra. Lizângela Torres, para que realizássemos uma exposição sobre a artista. Junto com minha orientadora, Profa. Dra. Neiva Bohns, iniciamos o levantamento das obras de Hilda Mattos no acervo do museu. O museu possui em torno de 11 obras da artista, que compreende o período de 1949 até o final dos anos de 1990. Ao analisar esse acervo, optamos por dar relevo ao início da trajetória de Hilda: justamente o período que compreende sua passagem pela EBA/Pelotas, de 1949 a 1953. Escolhemos seis obras figurativas para a exposição. Ao longo deste artigo, apresentamos cinco obras (Figuras 1 a 5), que mostram os procedimentos de ensino e a vocação para o retratismo de Hilda Mattos.



Figura 5: Tarzan, 1949-1953, Óleo sobre tela, 71 x 60,8 cm. **Fonte:** Acervo MALG/UFPeI – Coleção EBA Pelotas.



Figura 6: Retrato de mulher de azul, 1949-1953, Óleo sobre tela 79,5 x 69,9 cm. **Fonte:** Acervo MALG/UFPeI – Coleção EBA Pelotas.

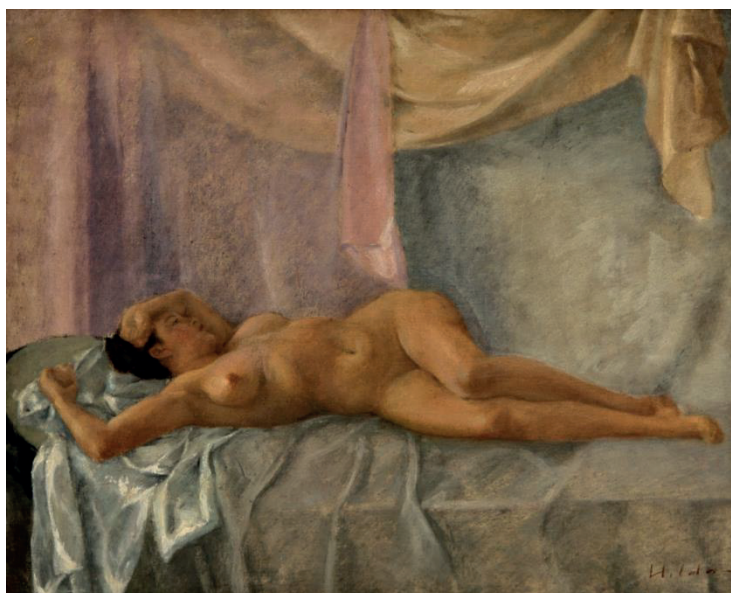


Figura 3: Nu deitado, 1949-1953, Óleo sobre tela 59,5 x 74,4 cm. **Fonte:** Acervo MALG/UFPeI – Coleção EBA Pelotas.

As obras do período da EBA seguiam os métodos academicistas, ensinados pelo professor e artista Aldo Locatelli. Eram apresentados aos alunos variados níveis de dificuldade técnica, com a progressiva inserção de novas



texturas (Figuras 4 e 5). Durante a exposição foram apresentados aos visitantes fatos históricos que compõem a trajetória inicial da EBA e sobre a carreira da artista Hilda Mattos.

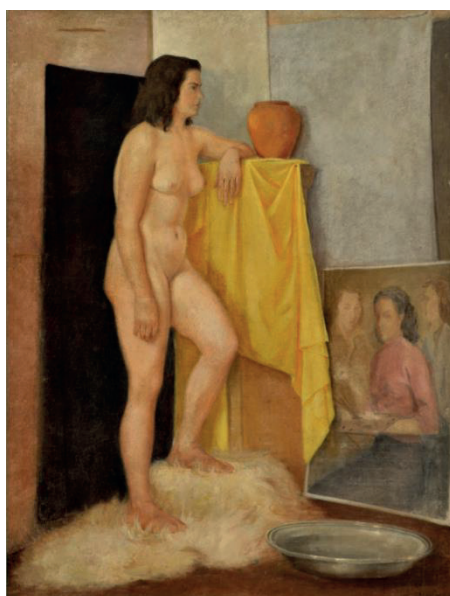


Figura 4: Nu em pé, 1953, Óleo sobre tela 130 x 101 cm. **Fonte:** Acervo MALG/UFPeI – Coleção EBA Pelotas.



Figura 5: Mulher fazendo crochê, 1949-1953, Óleo sobre tela, 70,2 x 60,5 cm. **Fonte:** Acervo MALG/UFPeI – Coleção EBA Pelotas.

No restante de sua carreira, Hilda continuou a se dedicar à figura humana. As pinturas a óleo deram espaço para novos materiais, como lápis de cor,



têmpera e aquarela. Manteve-se sempre desenhando nus femininos, que considerava a base do trabalho artístico. Nunca teve a pretensão de ser uma artista “especialista em nus”, embora tenha sido assim rotulada.

A exposição que mostrou o início do percurso de Hilda Mattos trouxe alunos, artistas, professores, apreciadores de arte para o museu e novos visitantes, a fim de conhecer a trajetória da artista, e resultou em aulas de desenho e figura humana no museu, além do evento *Conversa de Museu*, onde o público pôde conhecer parte da pesquisa e dos acontecimentos históricos que ocorreram no período em que Hilda produzia.

Conclusão

O objetivo inicial desta pesquisa, iniciada há cerca de dois anos, era elaborar uma narrativa atualizada sobre a vida e obra da artista Hilda Mattos. Até então, as buscas em documentos digitais não informavam sobre dados biográficos de Hilda Mattos. Junto aos arquivos documentais dos museus MALG e MARGS, foi possível iniciar o resgate do legado da artista.

Todo o trabalho de investigação, que se iniciou nos museus, provou a importância dos acervos documentais e artísticos para a construção da trajetória de artistas que deram inestimável contribuição para a história da arte sul-brasileira. No caso tratado neste artigo, da artista Hilda Mattos, percebemos que era uma trajetória que, felizmente, se encontrava guardada no espaço dos museus e das coleções privadas, mas estava se distanciando da memória coletiva. Descobrir o potencial dos museus como espaço de pesquisa abriu caminhos para encontrar os elementos que dariam impulso para construir esta investigação, que teve como primeiro produto uma monografia de conclusão de curso, transformada em projeto de dissertação de Mestrado, junto à Universidade Federal de Pelotas, RS.

Foi num museu que se construiu parte da pesquisa – o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) – e lá realizamos a exposição para dar início ao resgate da trajetória de Hilda Mattos. Entendemos que, para reavivar a memória da artista, era importante tratar da formação de Hilda Mattos no âmbito da Escola



de Belas Artes (EBA), para posteriormente desenvolver os estudos sobre a integralidade de sua carreira artística. Pudemos perceber que, a despeito dos esforços já empreendidos, há uma lacuna historiográfica sobre o período que compreende os primeiros anos de fundação da Escola de Belas Artes de Pelotas, até a sua incorporação pela UFPel. Ainda há poucos estudos que destacam a trajetória de outros artistas, homens ou mulheres, oriundos da Escola de Belas Artes.

A exposição, com obras do acervo do MALG, proporcionou também a experiência de curadoria e expografia sob orientação da Profa. Dra. Neiva Bohns – uma preparação profissional além dos limites da sala de aula, abrindo espaço para contato entre os acervos artísticos, a comunidade acadêmica e a comunidade em geral. Naquela ocasião, selecionamos e apresentamos seis obras pictóricas para contar o início da carreira artística de Hilda. Contudo, a fim de darmos continuidade aos estudos sobre a trajetória artística de Hilda Mattos, cultivamos o desejo de continuar explorando o restante do acervo já existente, somado à valiosa doação feita pela família da artista, de desenhos, pinturas e gravuras, que está sendo incorporada ao MALG.

Referências

ENTREVISTA com Renato de Mattos Mota. 09, 17, 22 e 24 de janeiro de 2025 [transcrição].

FRANCO, Janice Pires Corrêa. **Memórias de Marina**. Pelotas: Editora Livraria Mundial, 2008.

GALERIA ANDRE. José Moraes. **Galeria Andre**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://galeriandre.com.br/artistas-interna/235/jose-moraes/>. Acesso em: 7 jan. 2025

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas: da fundação à federalização (1949-1972) - Uma contribuição para a história da educação em Pelotas**. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.



MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973)** - Trajetória institucional e papel na História da Arte. 2012. 316f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL (MARGS). **Dossiê Hilda Mattos**. Inclui reportagens dos jornais: Correio do Povo (1978), Folha da Tarde (1978), Jornal Correio do Povo (1982). Porto Alegre: MARGS, 2023. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-hilda-mattos/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

MATTOS, Hilda. **Nus**. 1977. Guache seco, 96 x 68 cm. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/H/41176/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

SCHOLL, Raphael Castanheira. Um autorretrato biográfico: imagens da formação artística de Hilda Mattos. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA (CIPA), 5, 2012, Porto Alegre. **Anais do V CIPA - Congresso Internacional de pesquisa (auto)biográfica**. São Leopoldo: Casa Leiria, 2012. p. 1-19.

SILVA, Ursula Rosa da; LORETO, Mari Lúcie da Silva. **História da arte em Pelotas**: a pintura de 1870 a 1980. Pelotas: EDUCAT, 1996.



CURADORIA BASEADA NA MEMÓRIA COMPARTILHADA

CURADURÍA A PARTIR DE LA MEMORIA COMPARTIDA

Andrea Ospina Santamaría³⁶

RESUMO

Este texto reflete, a partir de três experiências de exposições temporárias vinculadas em diferentes níveis à ideia de arquivo — coleções institucionais, processos biográficos e artistas emergentes de arte-arquivo — sobre a curadoria como espaço de memória e afeto. Por meio da sistematização de metodologias de trabalho colaborativo e sensível, situa-se a prática curatorial como um processo de escuta e produção compartilhada que articula o pessoal e o biográfico com o coletivo. Além disso, analisam-se metodologias de trabalho colaborativo e sensível. Conclui-se que essas práticas ampliam a dimensão política e poética, gerando novas formas de compreensão e circulação de narrativas para além dos formatos expositivos das grandes cidades.

Palavras-Chave: Curadoria, arquivo, práticas artísticas, mediação artística, cuidado.

RESUMEN

Este texto reflexiona, a partir de tres experiencias de exposiciones temporales vinculadas en distintos niveles a la idea de archivo —colecciones institucionales, procesos biográficos y artistas emergentes de arte-archivo— sobre la curaduría como espacio de memoria y afecto. A través de la sistematización de metodologías de trabajo colaborativo y sensible se sitúa la práctica curatorial como un proceso de escucha y producción compartida que articula lo personal y lo biográfico con lo colectivo. Además, se analizan metodologías de trabajo colaborativo y sensible. Se concluye que estas prácticas amplían la dimensión política y poética, generando nuevas formas de comprensión y circulación de relatos más allá de los formatos expositivos de las grandes ciudades.

Palabras clave: Curaduría, archivo, prácticas artísticas, mediación artística, cuidado.

³⁶ Andrea Ospina Santamaría (1994, Manizales). Artista plástica (Universidad de Caldas), Gestora Cultural y Comunicativa y magister en Museología y Gestión del Patrimonio (Universidad Nacional de Colombia). Actualmente docente de la Universidad de Caldas donde es integrante del Semillero en Mediaciones y Teorías del Arte. Email: andrea.ospina@ucaldas.edu.co



¿Cómo entender el archivo cuando es un universo de pulsiones personales? ¿Cómo narrar las artes cuando son procesos de memoria individuales y colectivos? Durante los últimos años tuve la oportunidad de hacer parte de tres procesos curatoriales de exposiciones temporales que partían de una base compartida: el archivo sobre prácticas artísticas. En un primer caso a partir de la historia detrás de un grupo de pinturas de David Manzur en una colección institucional; en un segundo caso retomando las partituras de un compositor musical local de alta trayectoria; y, por último, articulando el trabajo con un grupo de artistas emergentes que se dedican al arte – archivo, los cuales se unen en una investigación editorial y curatorial.

Este texto no busca ser el resultado de una investigación, sino un inicio de análisis de experiencias que revelan la potencia de lo pequeño, de aquello que parece cotidiano en el quehacer museológico, pero tiene la capacidad de transformar miradas y vínculos dentro de un ecosistema cultural.

Curaduría desde el centro de Colombia

Manizales es una ciudad intermedia, capital departamental, reconocida por su ámbito universitario y paisaje cultural, una escena local que varía de los centros hegemónicos en las estrategias de recepción e institucionalización. Las colecciones y su exhibición no son un eje cotidiano, dependen de instituciones que se dedican a otros fines complementarios y permanecen al filo de los cambios en las políticas nacionales, además presentan problemas acordes con la centralización institucional y la migración de creadores y gestores a urbes donde se focaliza la circulación cultural.

En el caso de los museos locales en varias instituciones no tienen activas sus áreas principales (colección, educación, investigación o exhibición); no tienen suficiente personal (limitando la comunicación, temporalidad, apertura o activación); y en el peor escenario, solo figuran como un indicador. La idea de museo en la ciudad está alejada de los circuitos académicos que lo alimentan, carente del poder histórico que representa o ajeno a las comunidades que lo cimientan, restando las colecciones de los entramados sensibles, conceptuales



e históricos. Esto se extiende al campo museal más allá de la institución: la mayoría de los espacios culturales disponen de una sala multifuncional sin condiciones museográficas o que no permite renovaciones; y las organizaciones dedicadas a la dinamización desde actividades educativas no cuentan con salas de exhibición, separando ambas dinámicas.

No cabe duda de que las intenciones son buenas (no necesariamente claras): han luchado entre la precariedad económica, las dificultades de instalación (sin un imaginario de museo ni una práctica asociada) y la baja formación de públicos, para mantenerse a flote con pocos profesionales idóneos, políticas dependientes de procesos externos y mínimo apoyo de entidades encargadas.

Estamos así ante un territorio de muchos artistas, pero de pocos museos y colecciones, lo que plantea retos particulares para la gestión y apropiación de la producción artística. En este contexto surge la necesidad de repensar el rol curatorial en escenas locales y comprender qué significado tendría: ¿cómo entender el archivo y la memoria expográfica más allá del acervo institucional o la colección establecida? ¿Cómo encontrarnos metodológicamente en los proyectos cuando partimos de escenas tan fragmentadas y vulnerables? ¿Cómo valorar lo que somos sin siempre depender de lo que no tenemos?

El poder de esta práctica de generar narraciones situadas y procesos de construcción de relatos puede abrir rendijas a perspectivas propias sobre qué es el arte y cómo comprendemos el trabajo colectivo alrededor de su exhibición. Como afirma Camilo Ordoñez cuando relata la importancia de la curaduría para los estudios culturales:

Se trata ante todo de prácticas, prácticas contextualizadas, y particularmente de construcción y transformación de una práctica cultural (sobre la exhibición y otras formas de circulación de la producción artística) a través de discursos contextualizados. (Ordoñez, 2018, p.52).

Contextualizar entonces la práctica curatorial en Manizales es comprender que, dentro de todas sus carencias, se abren posibilidades. No deseo con esto perpetuar una suerte de precarización del campo, sino desvincular el discurso del centralismo que nos ha repetido por años que es la



imitación a la gran ciudad la que le da sentido a la práctica artística local. Entonces no quedaba más que actuar: curar, como una consigna política y social de generar relatos y capas que se permean, como una forma de articular personas e imaginarios. En el marco de estos procesos, en una ciudad caracterizada por la autogestión, los roles se permean entre sí, despojando a la curaduría de ideas de poder que hereda del museo tradicional. Es entonces cuando se convierte en algo mucho más blando y empático, por consiguiente, más moldeable, abierto e influenciado de otros conocimientos, como la gestión cultural, la museografía, la docencia y la creación misma. Esto me lleva a recordar la teoría de Gustavo Zalamea sobre las curadurías blandas quien considera que la ambición de los artistas locales ya no es representar, sino modificar el espacio de la experiencia, en donde además el montaje es relacional y mayoría de procesos responden a lo efímero. Sobre este tema Carolina Cerón menciona como factor principal “la necesidad de adaptarse a las características del contexto y trabajar con lo disponible en la situación local” (Cerón, 2020).

Así, las curadurías blandas fuera de las grandes ciudades, al surgir desde el margen y la autogestión, pueden leerse también dentro de un marco de pensamiento político, que desestabiliza los discursos del museo y de la historia del arte, proponiendo modos de exhibición que surgen del lugar y de la escucha, más que de la representación centralizada.

También en estos casos la necesidad de darle un espacio al quehacer del curador genera que sus acciones en Manizales sean altamente pedagógicas, especialmente en una ciudad fuerte en educación, tanto formal, no formal y popular: más que imponer una razón, esta constantemente pensando en los procesos de articulación colectiva del conocimiento que le rodea, pues a fin de cuentas, está explicando una y otra vez, la importancia, pertinencia y potencia de estos actos, una ruptura con la idea de genialidad y autoría. Así, es posible pensar en construir una comunidad aún sin la profesionalización, en donde la curaduría es un detonante de otras necesidades en ocasiones no percibidas, creando nuevas demandas en el sector cultural.

Al analizar los tres procesos que comentaré en este texto es posible darse cuenta que los une un mismo contexto: son pensados como curadurías



colaborativas a partir de la participación de estudiantes universitarios nacidos después de los 2000, generando un laboratorio informal donde se priorizan museografías y procesos pedagógicos, es decir, los dispositivos de sala, las formas de comunicar el proceso, los espacios de mediación e incluso el manejo administrativo de la exposición, funcionan como detonantes de aprendizaje mutuo y de formación de públicos. Además, procuran la integración de documentos, prácticas artísticas y espacios de mediación en exposiciones temporales. Para cerrar con la idea de curaduría en este texto es importante dejar claro que va mucho más allá de la realización de exposiciones, sino que más bien piensa en activar espacios de vinculación de todo tipo, como señala Pedro Antonio Rojas:

Una forma de cuidar al otro, no se trata tanto de cuidar una pieza, sino de un ejercicio de crear —colectivamente— campos de sensaciones con sus intensidades, tensiones y reposos. Se trata de iniciar relaciones, de crear un espacio donde puedan suceder todo tipo de experiencias extraordinarias. (Rojas, 2021, pg. 78)

Archivos y relatos desde lo curatorial

Ahora bien, un segundo concepto que se hace necesario especificar es el de la idea de archivo. Desde la teoría del arte contemporáneo lo asumiremos como una estrategia artística que busca reconstruir la memoria desde fragmentos y afectos. Así esta construcción se convierte en un territorio de resonancias, donde lo personal y lo político se entrelazan, cuestionando la idea del archivo como depósito neutro o cerrado. Entenderemos entonces el archivo en el marco de las artes como una serie de conexiones que permiten que las imágenes sean leídas desde el presente, pero que a su vez conecta con pasados y potencia posibles futuros a partir de lo sensible, como menciona Boris Groys:

Los archivos son habitualmente concebidos como medios para conservar el pasado, para presentar el pasado en el presente. Pero, de hecho, los archivos son al mismo tiempo, e incluso primariamente, las máquinas de transportar el presente hacia el futuro. Los artistas hacen su trabajo no solo para la contemporaneidad sino también para los archivos del arte, lo cual implica pensar en un futuro en el que el trabajo del artista seguirá presente (Groys, 2014, p. 147).



Esa noción de archivo se aleja de la costumbre historiográfica de establecer verdades en tiempos lineales, y acepta el marco de juego que tiene la memoria: no es posible recordarlo todo, los relatos son movedizos y efímeros, alejados de la piedra y la pretensión de lo eterno. Leída desde este punto, la idea de archivo tiene materialidad, cuerpo y política, contrario a la idea de asepsia, orden y desmaterialización presente en otras áreas. En esa medida, no solo conserva sino que también produce sentido, y, por tanto, ejerce poder: todo archivo, así como toda curaduría, implica una selección, una forma exclusión. Sin embargo, en el arte contemporáneo esa autoridad se reconfigura cuando se vuelve un lugar de vulnerabilidad, fragmentación y reconstrucción colectiva.

Partiendo de este acercamiento se ha realizado una clasificación que permitió sistematizar las tres experiencias expositivas en las que se basa este texto a partir de la recopilación de la experiencia de sus participantes, la documentación fotográfica y la revisión de los dispositivos museográficos:

- Archivo principal: entendida como la colección inicial o acervo patrimonial que detona la investigación curatorial
- Archivo complementario: son aquellas conexiones sensibles, materiales y conceptuales que nacen en el proceso de investigación complementando la propuesta curatorial con otras capas de lectura.
- Archivo relocalizado: comprendido por acciones y piezas que acercan el acervo a un contexto local desde las miradas colectivas y políticas.
- Archivo vivo: Abierto a lo vulnerable, participativo y flexible, este material está pensado en términos comunicativos y de procesos de mediación que activan otras posibles conversaciones entre pasado, presente y futuro.

La clasificación de los archivos (principal, complementario, relocalizado y vivo) funcionó como eje de reflexión para observar cómo cada experiencia articulaba memoria, pensamiento crítico y mediación artística, pensando esta última como la oportunidad de que lo curatorial, más que una narración, plantea



una serie de capas de lectura que transforman la recepción de un acervo y le adjudican nuevas posibilidades políticas en cada paso.

No Ilega. No Ilega. Homenaje a David Manzur

El proyecto surgió por el aniversario de David Manzur, artista moderno de larga trayectoria nacido en Neira, Caldas. El archivo principal consistió en una serie de bocetos en técnica mixta (principalmente carboncillo y oleo pastel) titulada *Homenaje a Andrés Escobar* donada a la Universidad de Caldas en 1999. Esta es una serie inusual teniendo en cuenta que son pocas las piezas explícitamente políticas de este artista. El archivo complementario lo constituyeron objetos de culto relacionados con Andrés Escobar, futbolista asesinado en 1994 por realizar un autogol en el mundial de futbol, quien se vuelve un símbolo popular, casi religioso, sobre el alcance de la violencia en el país. Por este motivo se exponen en sala canciones de rap sobre Medellín, ciudad de este hecho; documentos de prensa de la época e imágenes de San Sebastián en la cultura popular quien refuerza la idea del cuerpo sano y joven martirizado por el poder.

La curaduría colaborativa entre tres docentes de diferentes pregrados propuso un archivo relocalizado mediante reinterpretaciones de jóvenes artistas desde el diseño de modas, las ciencias políticas y las artes visuales, explorando temas de género (considerando la connotación cultural de San Sebastián como patrono de la comunidad LGBTQ+) y la violencia urbana aún existente, teniendo en cuenta además que los bocetos originales del artista cuentan con algunas dedicatorias que hablan de la violencia hacia los estudiantes universitarios. Aunque existieron dificultades en el trabajo colectivo de reinterpretación, se logró articular un resultado que incluyó fotografías intervenidas, una pieza textil utilizada en una performance y un muro intervenido dentro de la sala. Por último, el archivo vivo se construyó a partir de mediaciones centradas en el dibujo, lo sensorial y la conversación para reflexionar sobre este contexto político, artístico y cultural, así como la visita del artista a la ciudad para un conversatorio sobre su trabajo.

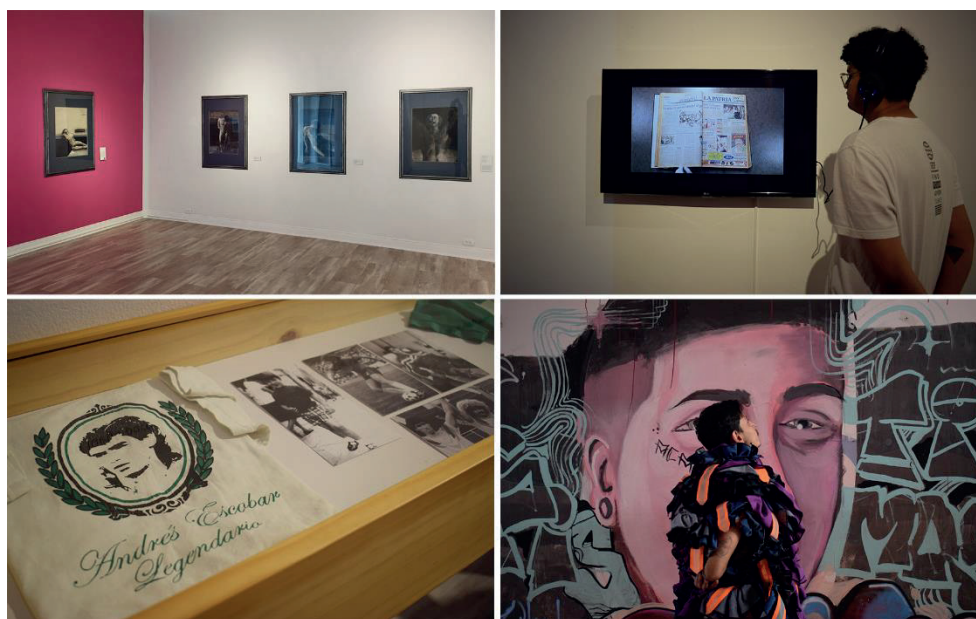


Figura 1: Registro de la exposición No llega, No llega. Centro de Museos Universidad de Caldas. Manizales, 2023. **Fuente:** Elaboración propia.

Guillermo Rendón. Caminos creativos

La exposición nació de la necesidad de integrar las partituras del compositor local Guillermo Rendón a la biblioteca de la Universidad de Caldas, un interés que sostiene el Archivo Musical de Caldas, siendo una curaduría colaborativa entre música y artes visuales. El archivo principal fue una colección de partituras digitalizadas con grafías propias del compositor, de las cuales se elaboraron facsimilares, y los libros de su autoría, así como la búsqueda de interpretaciones de sus composiciones que estuvieron dispuestas en audífonos en sala. Este compositor, docente e investigador musical estudió desde finales de los años 50 y enlazó diferentes áreas del conocimiento como la antropología y la teórica del arte, la etnografía, la poesía y el diseño. A partir de los viajes por diferentes comunidades indígenas, pueblos y ciudades, integró de forma experimental en su obra una serie de símbolos, especialmente en la modificación de la notación musical que realizaba de forma manual y que tiene una alta similitud con pictogramas precolombinos.

El archivo complementario emergió de las visitas a la casa del músico, entendida como un espacio de creación, y de los acervos etnográficos que inspiraron su gráfica personal, donde lo biográfico se percibía en las narraciones poéticas de la sala con la voz del compositor mientras declamaba, las fotografías del espacio cotidiano, los instrumentos y los procesos de campo que realizó en su juventud. A partir de estas dos fuentes se realiza un archivo relocado que consistió en una visualización audiovisual pedagógica de las gráficas junto al sonido, como un dispositivo que permitiera la comprensión de este paso entre el lenguaje sonoro y el visual. Por último, el archivo vivo surgió de un dispositivo de participación en sala, en el que los visitantes respondían desde lo visual ¿Qué imagen le pondrías a un sonido?



Figura 2: Registro de la exposición Guillermo Rendón, caminos creativos. Centro de Cultural Rogelio Salmona, Universidad de Caldas. Manizales, 2024.

Fuente: Elaboración propia.

Estrategia Archivo

Esta propuesta nació a partir del investigador Pedro Antonio Rojas, quien identificó una recurrencia en tesis de pregrado dentro de la región del eje cafetero



colombiano que articulaban la noción de archivo. Originalmente se materializó como un libro llamado *Estrategia Archivo* publicado por la editorial de la Universidad de Caldas y luego como una exposición que funcionó como mediación entre lo académico y el circuito cultural local. El archivo principal se conformó con obras basadas en instalaciones participativas, objetos intervenidos y videos de seis artistas locales que trabajaban con documentos personales y comunitarios. Para estos artistas la relación entre arte y archivo estaba pensada como una metodología de creación, un acercamiento a las personas y los espacios que les rodeaban: el contenedor de memoria entendido como repetición, reproducción, cartografía, enciclopedia y ficción. El archivo complementario se construyó mediante entrevistas realizadas por estudiantes del Semillero de Mediaciones y Teorías del Arte, en las que más allá de hablar de la obra del artista también se indagaba cómo el archivo se expande a otras lógicas. Para relocalizar esta muestra se dispuso una mesa en la sala donde las personas podían escuchar los audios y leer partes de los capítulos del libro. También se pensó en los dispositivos de información curatorial, donde era posible que el espectador recolectara las fichas técnicas para finalizar el recorrido con el catálogo de la muestra. Por último, el archivo vivo se manifestó en procesos de mediación tipo talleres y conferencias que exploraban nociones de las obras y del texto, varios de estos ejercicios de participación fueron previos a la muestra ya que sus resultados estaban en la sala de exposición como parte de alguna de las propuestas artísticas.



Figura 3: Registro de la exposición Estrategia Archivo. Colombo Americano, Manizales, 2024. **Fuente:** Elaboración propia.

La potencia del archivo

Estas experiencias situaron la curaduría de prácticas artísticas que hablan sobre archivo como un camino para trabajar entre diferentes campos de conocimiento y roles del sistema del arte, y ampliar posibilidades de comprensión del material base, especialmente cuando la historia local fue contada con relatos que lograron posicionar lo poético como un rasgo principal de acción. Al mismo tiempo, permitieron cuestionar las posibilidades de que, desde este tipo de procesos museográficos, se amplíen reflexiones en torno a la potencia política de lo biográfico y lo personal, en diálogo con las formas en que hoy generamos memoria dentro y fuera de los esquemas expositivos tradicionales. Se trató de procesos curatoriales que, más allá de ser sólo un espacio expositivo, se encarnan en procesos compartidos de lectura, producción audiovisual y redes de apoyo.

Comprender la historia a través de voces en primera persona permitió reconocer el poder de las narraciones sensibles frente al discurso institucional. En estas experiencias, el afecto operó como una forma de conocimiento y mediación. No se trató únicamente de una enunciación individual, sino de un



tejido de sensibilidades compartidas y relaciones que permitió reconstruir relatos de manera colectiva: pensar juntos la sala, los contenidos, los discursos y el montaje mismo, como maneras de aprender y desaprender procesos. Los ejercicios de mediación, la conversación y el trabajo colaborativo se convirtieron en espacios donde el cuidado y la escucha fueron tan importantes como la investigación o la museografía.

Desde lo curatorial, los afectos abrieron posibilidades para comprender la memoria no como acumulación de datos o documentos, sino como una práctica viva que se reactiva cada vez que alguien se involucra, recuerda o se conmueve en un espacio museológico. Así, el dejarse afectar por el otro no fue un complemento, sino el dispositivo que articuló las relaciones entre archivo, experiencia y comunidad.

En *No Ilega, No Ilega, Homenaje a David Manzur* la narrativa de la exposición se alejó de la idea de genialidad del artista para acercarse a una práctica de reinterpretación del archivo, capaz de traer sus ecos a los problemas y tensiones intergeneracionales, así como contar las historias detrás de las piezas.

Por otro lado, en *Guillermo Rendón, caminos creativos* lo biográfico y lo personal revelaron su potencia política. La curaduría se convirtió en un espacio de cuidado, donde la compañía y el reconocimiento se ejercieron como formas de reparación simbólica frente al olvido, una situación difícil y común en los artistas locales de la tercera edad. La casa del compositor, convertida en territorio afectivo, mostró que la historia también se escribe desde lo íntimo.

Por último, desde el proyecto *Estrategia Archivo*, emergió la noción de lo relacional y lo comunicacional como parte esencial del archivo: una curaduría que te invita a que hagas parte y conectes con tu propia historia. En esta experiencia, la comunicación y la mediación se transformaron en memoria y acervo; no sólo difundieron lo ocurrido, sino que añadieron una nueva capa de investigación sensible y compartida.

Así, la realización de estas exposiciones, aun siendo temporales, se encarnó en procesos de reflexión, diálogo y producción de nuevos archivos que en sus tramas más finas describen imaginarios locales. Lo político de lo curatorial



se situó en el hacer y en la apertura de preguntas más que en los temas abordados; pero también en el hacer nace la tensión: el encuentro entre posturas diferentes desde lo conceptual y lo visual, la destrucción del ídolo y el genio en las escalas de poder (por ejemplo, el rol de docente o el rol de artista), la imposibilidad de mejorar procesos administrativos y, ante todo, las discusiones de los puntos de enunciación de nuestro rol en esta red de trabajo cultural.

Por consiguiente, también implica darse el tiempo, de releer y articular, de explicar y reorganizar, aún ante la dificultad de cumplir con cronogramas y entregables: darle un momento al juego, a la anécdota y al chisme, para construir a partir de ellos espacios personales y académicos. En estas experiencias persiste la intuición de una generación que experimenta desde la mezcla de narrativas, materiales digitales y modos de creación colectiva. Entre el riesgo y la libertad, se vislumbran formas de investigación menos rígidas y más permeables, donde el archivo se transforma en un territorio de vínculos y resonancias compartidas.

La curaduría, cuando se piensa desde lo local, se convierte también en una forma de investigación museológica donde el archivo es tanto método como resultado. Más que articular obras, activa procesos de conocimiento situados, donde la sensación y la reflexión crítica coexisten. En este sentido, el trabajo curatorial emerge como una práctica que reconfigura los modos de hacer historia desde lo local, pero también que consolida y profesionaliza escenas desde nuevos principios de trabajo colectivo; a fin de cuentas, las grandes escenas están intentando trabajar de forma más horizontal y situada, reconfigurar los roles y ampliar la palabra desde lo educativo ¿cómo podemos aportar al relato histórico desde lugares donde esto no es tan lejano? ¿Cómo continuamos con estas premisas sin caer en la precarización del campo? Queda entonces abierta una invitación a continuar sistematizando estos ejercicios cotidianos donde reside la posibilidad de encontrarnos.



Referências

CERÓN, Carolina. **All Those Things Are Also Ours**: de lo blando en lo curatorial. In: *Institution as Praxis—New Curatorial Directions for Collaborative Research*. Berlin: Sternberg Press, 2020. p. 74-85.

GROYS, Boris. **Volverse público**: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Colección: Futuros Próximos. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja negra, 2014.

ORDÓÑEZ ROBAYO, Camilo. **Relatos de poder**: curaduría, contexto y coyuntura del arte en Colombia. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá; Instituto Distrital de las Artes – Idartes, Gerencia de Artes Plásticas y Visuales, 2018.

ROJAS VALENCIA, Pedro Antonio. **Devenires animales**. Manizales: Universidad de Caldas, 2023.



EXPOSIÇÕES CENTRADAS NO ANIMAL COMO OBJETO ARTÍSTICO E OS DESAFIOS DE CURADORIAS EM ACERVOS HETERÓCLITOS

EXPOSICIONES CENTRADAS EN EL ANIMAL COMO OBJETO ARTÍSTICO Y LOS DESAFÍOS DE CURADURÍAS EN COLECCIONES HETERÓCLITAS

Marco Túlio Lustosa de Alencar³⁷

RESUMO

Acervos heteróclitos são desafiadores para agentes da arte que lidam com processos de curadoria. Expostos em museus, constituindo suas reservas técnicas ou integrando coleções privadas, artefatos que se afastam de propósitos convencionais exigem uma atualização do olhar quando se decide estabelecer discursos curatoriais considerando esses materiais. A partir de exposições fundamentadas no animal como objeto artístico, podemos discorrer sobre estratégias de abordagem de acervos e obras que guardam a capacidade de subverter o estado das coisas, bem como sobre as implicações desses aparatos para os procedimentos de musealização, considerando aspectos que se apresentam plurais.

Palavras-Chave: Animal na arte. Acervo. Exposição. Curadoria. Heteróclito.

RESUMEN

Las colecciones heteróclitas plantean desafíos significativos para los agentes del arte que se ocupan de los procesos de curaduría. Ya sea en su condición de piezas expuestas en museos, resguardados en sus reservas técnicas o integradas en colecciones privadas, los artefactos que se distancian de los fines convencionales demandan una actualización de la mirada crítica en el momento de articular discursos curatoriales a partir de dichos materiales. A través de exposiciones centradas en el animal como objeto artístico, es posible reflexionar acerca de estrategias de aproximación a acervos y obras dotados de la capacidad de subvertir el orden establecido, así como sobre las implicaciones de estos dispositivos para los procedimientos de musealización, considerando la pluralidad de aspectos que se ponen en juego.

³⁷ Mestre em Artes, linha Teoria e História da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília - PPGAV/UnB. Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte pela UnB e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. E-mail: marcotulioalencar@gmail.com



Palabras clave: Animales en el arte. Colección. Exposición. Curaduría. Heteróclito.

No prefácio de *As Palavras e as Coisas*, Michael Foucault formula a noção de heteróclito baseando-se em texto de Jorge Luis Borges (2007, p. 124) no qual o autor portenho aborda a catalogação de animais sem considerar os aspectos analíticos da taxonomia clássica, mas relativamente às suas “ambiguidades”, “redundâncias”, “deficiências”, “arbitrariedades”, “conjecturas”. Distanciando-se, segundo Fernando Cocchiarella (2002, p. 7), daquilo que seria esperado, qual seja, a “criação de identidades estáveis e logicamente diferenciadas”.

A taxonomia borgiana, desse modo, suspende a lógica dos sistemas tradicionais de catalogação. “É, portanto, uma taxonomia inoperante e avessa a algumas das exigências e hábitos intelectuais mais ancestrais e arraigados do pensamento ocidental” (2002, p. 7), comenta Cocchiarella, apontando para a impossibilidade de se manter os esquemas de divisões, subdivisões e hierarquizações estabelecidos pelos humanos.

Por sua vez, Foucault (2007, p. XII) observa que, no “rastros” do texto de Borges “nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém”. Desordem esta – a do heteróclito – “que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria”. Por isso, reputa importante

entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são ‘deitadas’, ‘colocadas’, ‘dispostas’ em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum. (FOUCAULT, 2007, p. XII-XIII).

Em se tratando de animais, essas particularidades fazem-nos retroceder, inicialmente, ao período histórico da Idade Média, quando, além dos espécimes naturais, criaturas fantásticas faziam parte do imaginário. Naquele tempo – embora sua origem tenha se dado em épocas precedentes –, intensificou-se a circulação dos “Bestiários” (do latim *bestia*, que significa animal), volumes ilustrados à mão reconhecidos por abordar características, entre elas, fisiológicas e psicológicas, de exemplares das mais diferentes espécies,



incluindo não somente aqueles encontrados na natureza, mas, também, muitos outros seres ficcionais, que, oriundos do campo onírico – inventados, míticos ou fantásticos –, continuaram nos inspirando.

Atualmente, artistas de várias nacionalidades (em certa medida, similarmente aos autores dos “Bestiários”) atuam reconfigurando corpos de animais, chamando a atenção para um conjunto extraordinário capaz de ativar diversos problemas. Contudo, os processos que iriam permitir essa intervenção estão conectados a *modus operandi* inaugurado no século XVI, momento no qual se registra a inserção de seres naturais nos gabinetes de curiosidades.

Na arte, o dispositivo que ofereceu a base para o ingresso dos animais em espaços consagrados foi o *ready-made* de Marcel Duchamp. A radical invenção duchampiana permitiu a anexação de artefatos de múltiplas proveniências (naturais ou manufaturados), por mais inusitados que possam parecer. A inserção de materiais antes desvinculados do universo artístico possibilitaria a utilização — como objetos de arte — de um sem-número de espécimes.

Durante o século XX até o presente, tornou-se corriqueiro resgatar um objeto trivial (ou um conjunto de objetos) de sua condição *ordinária* e alçá-lo a um *estado* de arte – ação perseverante em meio às ideias problematizadas na arte contemporânea, configurada, entre outras, segundo Hal Foster, por práticas destinadas “a deslocar modos habituais de trabalhar” (2014, p. 21), como é o caso dos procedimentos que visam a remover animais do mundo natural para o universo da arte, com reverberações em uma multiplicidade de circuitos.

No entanto, como constatou a crítica estadunidense Sarah Boxer – que, ao tratar da abundância de experimentos nessa direção, escreveu: “Na atualidade, toda exposição de arte contemporânea precisa ter seu animal, morto ou vivo (2000, p. B-9),” (Figura 1) –, a presença dos espécimes nos espaços da arte (que provoca vários tipos de implicações, de ordem ética, estética, psicológica e epistemológica) foi sendo *assimilada* e o impacto transgressor da operação, arrefecendo. Nessas novas condições, as referências naturais originárias restam diluídas, e as atitudes do espectador diante dos espécimes, nesses ambientes, sofrem alterações.

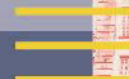


Figura 1: Jorge Barrão. *Sem Título*. Detalhe de instalação que continha uma cadela, um porco, cinco galinhas e um galo. Segmento “Imaginário Objetual”. 1ª Bienal do Mercosul (1997).

Fonte: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/202219/001061275.pdf?sequence=1>.

Apesar disso, permanece, de modo geral, a rejeição a obras de arte formadas ou contendo objetos, por assim dizer, heteróclitos – ou seja, que guardam a capacidade intrínseca de desorientar a realidade do observador, exigindo uma mudança de posição. Para Hubert Damisch (2007, p. 13), diante de um trabalho de arte, “não podemos ficar no mesmo sítio. Se uma obra nos ocupa verdadeiramente, temos de começar por nos deslocar para ir ao seu encontro, para tentar entrar nela”. Como ele igualmente afirma, a sua preocupação “consiste em transformar a visão” (2016, p. 37), por meio do deslocamento de conceitos.

Dito de outra forma, o filósofo alerta para a necessidade de superarmos as limitações impostas pela racionalidade e sobre a pertinência de enfrentarmos as especificidades dos trabalhos de arte que apresentam ideias novas. Pois, da recusa e da resistência a obras que agregaram coisas em geral é que foram desarticuladas noções mais convencionais relacionadas aos objetos artísticos, abrindo espaço para a entrada dos corpos de animais e seus fragmentos, de maneira irrevogável, em instituições já certificadas, possibilitando sua *perpetuação* como arte.



Desviantes

Considerando que o registro *artístico* de animais está na origem da própria História e da História da Arte, é preciso ter em mente que, per se, a constância da temática também não tem sido determinante para a consolidação de um código de identificação comum ante a simples menção de um nome – como ocorre, para citar um caso, com a *paisagem*, que se estabeleceu como um gênero pictórico largamente reconhecido e ao qual a representação de animais esteve, de início, atrelada.

Embora exista o termo *animalista* – que está dicionarizado, além de comunicado em diferentes línguas – projetando uma intenção totalizante (designar as formas de expressão artística relacionadas a animais), a falta de *oficialização* do seu uso explicita ser este um campo da arte que não foi completamente mapeado, o que dificulta a sua indexação.

Mas não se trata apenas de questões semânticas. Coleções e acervos desviantes, isto é, que se afastam de propósitos convencionais ou fogem a padrões – estéticos, históricos, morais, de gênero ou de outras naturezas –, exigem, como foi dito anteriormente, uma atualização do olhar e dos demais sentidos quando se decide estabelecer discursos curatoriais a partir dessa matéria-prima.

Acervos heteróclitos invariavelmente são desafiadores, e os obstáculos não se restringem à esfera dos espectadores, situando-se entre o encanto e o estranhamento. São igualmente provocadores para os agentes da arte que lidam com processos de curadoria: acompanhamos, por exemplo, os impasses ao se lidar com peças ditas “primitivas”, “populares” ou com as artes indígenas e do “inconsciente”.

Ao mesmo tempo, constatamos as transformações ao se lidar com objetos reunidos sob esses rótulos, incluindo, para citar apenas uma situação, a mudança no reconhecimento de artistas antes designados como “anônimos”, especialmente quando o foco eram os autores de obras de uma pluralidade de culturas, que, por desconhecimento ou comodidades de origens diversas, sem



levar em conta sua riqueza formal e conceitual, foram etiquetadas como fazendo parte de uma mesma estrutura.

Quando se trata de trabalhos compostos de animais e suas partes, exclusivamente ou não, as complexidades, dadas as necessidades específicas para a salvaguarda desses artefatos, inclusive expográficas, são também consideráveis.

Categorização

Do mesmo modo que a taxonomia de Lineu [o sueco Carl Nilsson Linnæus (1707-1778)], largamente empregada nas ciências biológicas para nomear as coisas vivas, a arte trabalha com classificações. A *arte animalista* – para fazer menção a vocábulo que consta do léxico –, pelo menos por enquanto, em virtude de suas condições intrínsecas, não tem sido submetida a catalogações. Ainda assim, os objetos e as obras decorrentes da apropriação de animais, que se encontram plenamente inseridos na complexidade do sistema da arte, poderiam inspirar, ou até mesmo demandar, o estabelecimento de tipologias ou de uma *categorização* apropriada às suas peculiaridades.

Seria passível de justificativas caracterizar como um padrão muitos trabalhos que empregam corpos de animais taxidermizados (ou suas partes) em ocasiões nas quais os artistas parecem atuar – como se desejassem materializar o espaço pictural – visando a uma *tridimensionalização* das pinturas do gênero “natureza-morta”; enquanto obras contendo espécimes vivos, cuja presença possui um potencial *performático*, seriam capazes, até certo ponto, de inspirar um novo vocabulário artístico a partir da aproximação com trabalhos que têm corpos humanos como eixo.

Porém, caso essas operações fossem levadas a cabo, correr-se-ia o risco de recair em procedimento, corrente nas últimas décadas, que tende preferencialmente à semelhança visual. De acordo com Kaira Cabañas (2017), a predileção pseudomórfica em exposições de arte contemporânea, isto é, a propensão às similitudes superficiais de tipo genérico – em detrimento de aspectos como as diferenças de gênese e contexto – aponta para uma prática



curatorial que favorece a manutenção de uma língua única a guiar as mostras que intentam reconhecer a arte de outros. E, não podemos esquecer, “o animal para nós é o grande outro da nossa cultura (...)”, como atesta Benedito Nunes (2011, p. 13).

Relevância

Ao longo dos anos, temos testemunhado a assiduidade de espécimes das mais diferentes origens, vivos ou mortos (taxidermizados ou não), em uma abundância de meios e suportes, em mostras realizadas por instituições de diferentes localidades. Para citar algumas, no ano 2000, o Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts tinha a obra *Misfit* (*São Bernardo*), cujo autor é o alemão Thomas Grunfeld, como base da exposição nomeada *Unnatural Science*. Trata-se de escultura na qual – em sentido oposto ao significado da palavra em inglês que a nomeia – a cabeça de uma ovelha está perfeitamente ajustada ao corpo de um cão (Figura 2). Naquele mesmo período, a Bienal do Whitney Museum exibia obra do artista conceitual japonês Yukinori Yanagi, que trabalha com formigas vivas. Vale lembrar que três obras dele – na mesma *técnica* – foram mostradas na 23ª Bienal de São Paulo, em 1996.



Figura 2: Thomas Grünfel. *Misfit* (*St. Bernhard/Sheep*), 1994, escultura, 60 x 120 x 70 cm.

Fonte: <https://categorized-art-collection.tumblr.com/post/54208611225/thomas-gr%C3%BCnfeld-misfit-stbernardsheep>.

Desde o início do século XXI, exposições centradas no animal continuaram sendo realizadas em todos os cantos do planeta. Em 2005, o Museu Van Gogh, de Amsterdã, e, no ano seguinte, o Carnegie Museum, de Pittsburgh (Estados Unidos), apresentaram *Amigos Ferozes: artistas e animais, 1750-1900*, que abordava as mudanças nas crenças e atitudes humanas em relação a outras espécies na passagem para a era industrial. Dois anos depois, em Colônia (Alemanha), a mostra intitulada *Exposição de Animais: como nasceu nossa imagem dos bichos* reuniu mais de 120 obras para tratar da evolução do animal no imaginário humano por meio da arte.

Apresentada no Centro Cultural São Paulo, em 2017, proposta curatorial de Raphael Fonseca, a coletiva *Bestiário* (Figura 3), com cerca de uma centena de trabalhos figurativos e tridimensionais – de artistas como Tarsila do Amaral, Walmor Corrêa, Tunga e Raquel Nava –, procurava investigar as relações entre humanidade e animalidade, além da forma humana e animalesca, na arte brasileira, assim como a alteridade – abordagem que leva obrigatoriamente a tratar do “outro”, conceito que está no cerne da noção de interculturalidade.



Figura 3: *Bestiário*, 2017, exposição coletiva, curadoria: Raphael Fonseca, Centro Cultural São Paulo (no detalhe, trabalho da série *Bicho Fera* de Raquel Nava).

Fonte: <http://raquelnava.net/Exposicao-coletiva-Bestiario>.



Entre 2018 e 2019, a Cidade Universitária de Hong Kong sediou *Animal* – mostra narrativa sobre o mundo animal visto pelas lentes da arte, ciência, natureza e sociedade, que incluía uma seção intitulada “Revisando a identidade animal na arte contemporânea”.

Em junho de 2025, em Landerneau (França), o Fundo Hélène e Édouard Leclerc para a Cultura inaugurou a coletiva *Animal!? Uma exposição de obras primas*, incluindo mais de 150 trabalhos emblemáticos de diversos autores – desde Goya, Matisse e Kandinsky a Yoko Ono, Annette Messager, Marina Abramović (Figura 4) e Joseph Beuys. Foram reunidos pinturas, esculturas, desenhos e instalações para oferecer uma abordagem transversal e trans-histórica ao lugar do animal nas representações artísticas.



Figura 4: Marina Abramović, *Portrait with Scorpion (Open Eyes)*, 2005. **Fonte:** <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/a-life-among-artists-contemporary-photographs-from-an-esteemed-private-collection/portrait-with-scorpion-open-eyes>.

Porém, ainda não presenciamos acontecimento que venha realçar de maneira peremptória a devida estatura de obras com animais na mesma linha da seminal exposição – que se tornou histórica – *A Arte da Assemblagem*, em 1961, no MoMA, responsável pelo impulso para que este padrão apropriativo (sendo que a apropriação está diretamente relacionada aos trabalhos contendo espécimes e seus segmentos) viesse a se estabelecer como um gênero autônomo amplamente reconhecido.



Também não assistimos a uma coletiva como *Arte Abjeta: Repulsa e Desejo na Arte Americana*, realizada em 1993, que contribuiu para a disseminação e uma maior aceitação do termo “arte abjeta” – relacionado ao que é “rejeitado” –, que terminou por abarcar trabalhos com animais, notadamente aqueles que encerram considerável grau de radicalidade, como os que se utilizam de vísceras e excrementos.

Processos curatoriais nesses moldes, voltados a exposições de longa ou curta duração, proporcionando uma visão mais ampliada do uso que é feito na arte dos corpos de exemplares de toda procedência, em todas as plataformas e aparatos, certamente, contribuiriam para uma melhor compreensão e para o reconhecimento da relevância da presença dos animais em acervos artísticos – seja nas reservas técnicas de museus ou integrando coleções públicas ou privadas – como objetos de arte.

Referências

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: **Outras Inquisições**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

BOXER, Sarah. Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why; Metaphors Run Wild, but Sometimes a Cow Is Just a Cow. In: **The New York Times**, p. B 9, 24 jun 2000. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/06/24/arts/animals-have-taken-over-art-art-wonders-why-metaphors-run-wild-but-sometimes-cow.html> Acesso: 2 jun. 2025.

CABAÑAS, Kaira, O Monolinguismo do Global, In: **O que nos faz pensar: cadernos do Departamento de Filosofia da PUC – Rio**, v. 26, n. 40, p.119-134, jan-jun, 2017. Acesso: 5 jun 2025.

COCCHIARALE, Fernando. Dos Heteróclitos: Enquanto Campo de Ação. In: DUARTE, Oriana. **Dos Heteróclitos: Enquanto Campo de Ação** (Livro de artista - Caderno de Textos), 2002.

DAMISCH, Hubert; LEAL, Joana Cunha. “Entrevista com Hubert Damisch conduzida por Joana Cunha Leal”. In: **Revista do Instituto de História da Arte**, n. 3, 2007, p. 7-18. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.



DAMISCH, Hubert; BANN, S. (2016). Hubert Damisch e Stephen Bann: uma conversa. **ARS** (São Paulo), 14(27), 16-53.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michael. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NUNES, Benedito. "O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura". In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.



APROXIMAÇÕES TERRITORIAIS E DISPOSITIVOS CURATORIAIS: A EXPOSIÇÃO “A CONSTRUÇÃO DO MAR E A PEQUENA ÁFRICA”

TERRITORIAL APPROACHES AND CURATORIAL DEVICES: THE EXHIBITION “THE CONSTRUCTION OF MAR AND LITTLE AFRICA”

Vitória Kotz Morlin³⁸

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma discussão acerca da exposição “A construção do MAR e a Pequena África”, realizada no Museu de Arte do Rio, em 2023. Integrando o calendário de comemorações dos dez anos do museu, a exposição buscava apresentar a história do MAR, dando destaque para seu ímpeto institucional de valorização da vida social da cidade, e sua relação com o território onde está alocado. Deste modo, essa comunicação visa discutir a exposição à luz do conceito de dispositivo, buscando apresentar a configuração da mostra como um fenômeno complexo a partir de dois pontos chaves: (1) O modo como a exposição retratou as tensões existentes na história do MAR; (2) O destaque dado ao processo de aproximação do MAR com o território, evidenciando a dimensão relacional do museu.

Palavras-Chave: A Construção do MAR e a Pequena África; Museu de Arte do Rio; Dispositivo Curatorial; Exposição de arte.

ABSTRACT

This paper aims to present a discussion about the exhibition "The Construction of MAR and Little Africa," held at the Rio Art Museum in 2023. As part of the museum's ten-year anniversary celebrations, the exhibition sought to present the history of MAR, highlighting its institutional impetus to value the city's social life and its relationship with the territory where it is located. Thus, this paper aims to discuss the exhibition in light of the concept of device, seeking to present the configuration of the display as a complex phenomenon based on two key points: (1) The way the exhibition portrayed the tensions existing in MAR's history; (2) The emphasis given to the process of MAR's rapprochement with the territory, highlighting the museum's relational dimension.

Keywords: The Construction of MAR and Little Africa; Rio Art Museum; Curatorial Device; Art Exhibition.

³⁸Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS, e bacharela em História da Arte pela mesma universidade. Desenvolve pesquisas no campo das relações sistêmicas da arte, onde busca investigar dispositivos participativos em instituições contemporâneas de arte. Email: vitoriamorlin@gmail.com

INTRODUÇÃO

Em um cenário marcado pela entrada de novos agentes no sistema da arte e pela complexificação das relações estabelecidas dentro do campo, o fazer curatorial se apresenta, cada vez mais, como um processo heterogêneo (Oliveira, 2020). Na contemporaneidade, a curadoria tornou-se uma ferramenta de visibilidade que vai além da legitimação estabelecida nos limites do cubo branco, fazendo ver também, as tramas e conexões nem sempre visíveis que se estabelecem no cerne do campo artístico (Seabra, 2018).

Embates entre artista e curador, obrigações institucionais com patrocinadores, reconfigurações do espaço expositivo, burocracias e politicagens com órgãos públicos, intempéries da produção e montagem, desautorização do educativo, estabelecimento de relações entre mediador e público. Todos esses processos atravessam e constituem o modo curatorial de uma exposição, tornando-a assim, um fenômeno cultural complexo que atua como um poderoso instrumento de poder (Guasch, apud Carvalho, 2012).

Conforme proposto por Ana Albani de Carvalho (2012), ao compreendermos uma exposição a partir da ideia de um fenômeno complexo, passamos a ir além da dicotomia técnico-simbólica que permeiam boa parte das análises sobre o tema, possibilitando a realização de uma leitura que não priorize apenas um componente do conjunto, mas sim que compreenda a exposição como uma “rede formada por discursos, instituições, regras e medidas entre o que está sendo dito (discurso) e o que está sendo mostrado (não-dito)” (Oliveira, 2020, p.28). Em outras palavras, ao buscar compreender uma exposição como um fenômeno complexo, procura-se entendê-la a partir da noção de dispositivo.

Partindo do conceito proposto por Michel Foucault (1993), entende-se aqui o dispositivo como um complexo conjunto de linhas múltiplas e relacionais que compõem uma rede de afetação mútua conforme se afastam e se aproximam. Assim, ao compreendermos a exposição como um dispositivo buscamos entendê-la como resultado do cruzamento de múltiplas linhas, ou seja, a partir das relações de força estabelecidas entre as obras, o artista, o curador, a instituição, o público, os patrocinadores, etc. Estando sempre inscrito



em uma relação de poder, o dispositivo foucaultiano, atua também como instrumento estratégico de fazer ver e fazer falar através de regimes de enunciação e curvas de visibilidade (Deleuze, apud SEABRA, 2018). Por sua vez, é possível compreender que tais regimes e curvas, característicos do dispositivo, aparecem em uma exposição como uma manifestação do que pretende-se destacar e o que procura-se ocultar.

É partindo da leitura da exposição enquanto dispositivo que essa comunicação analisa a mostra “A construção do MAR e a Pequena África” realizada de março a dezembro de 2023, no Museu de Arte do Rio. Procura-se aqui, destacar o modo como a exposição buscou reforçar a legitimidade do museu junto à comunidade e ao território, tornado visível através da curadoria, embates, tensões e discursos que circundam a criação do MAR e sua relação com a Pequena África.

Entre enunciados e visibilidades: a construção do MAR e a pequena África

Integrando a programação de aniversário dos dez anos do Museu de Arte do Rio, a exposição “A construção do MAR e a Pequena África” (Figura 1) buscava celebrar a história do museu, dando destaque para aquilo que, segundo os enunciados da própria instituição, é considerado sua essência: o ímpeto de valorização da vida social da cidade, e sua relação com o território onde está alocado. Contando com mais de 100 obras, entre fotografias, vídeos, objetos, arquivos documentais e publicações do museu, a exposição teve curadoria de Luiz Chrysostomo, presidente do conselho municipal do MAR, e da equipe curatorial da instituição, formada por Marcelo Campos, Amanda Bonan, Jean Carlos Azuos, Thayná Trindade e Amanda Rezende.



Figura 1: Vista da exposição "*A construção do MAR e a Pequena África*", realizada no Museu de Arte do Rio em 2023. **Fonte:** Arquivo da autora.

Ocupando o último andar do prédio da Escola do Olhar, a mostra foi composta por nove eixos curatoriais, que buscavam recuperar a história do museu a partir de diversas frentes, que se propunham a evidenciar núcleos, espaços e momentos distintos da instituição. Integravam a exposição os seguintes eixos: *O eixo **sob o signo do protesto***, que destacava as mudanças urbanas empreendidas na região ao longo dos anos. ***Os usos e contra usos do lugar***, que visava evidenciar os processos do tempo e as reformas empregadas nos prédios que hoje abrigam o museu; ***Entulho***, que apresentou a primeira exposição do museu dedicada a repensar sua relação com o entorno; ***Morrinho***, que colocou em destaque uma das obras mais conhecidas do acervo, aquela que recebe os visitantes que circulam pelos pilotis do prédio; ***Escola do Olhar***, que celebrou a dimensão educativa do museu; ***Acervo***, que apresentava a constituição da coleção da instituição, calcada pela ideia de diversidade e alteridade; ***Vizinhos do MAR***, dedicado a destacar a atuação do programa que visa promover a conexão entre o museu e os moradores da Região Portuária; ***o Abraço***, que narrou expressivamente a mobilização civil em torno da permanência do museu, frente a crise política e financeira que alastrou a

instituição em 2019; e por fim **Sobre o futuro**, um eixo curatorial que se inscreve como um desejo, um palpite para os dias que vem, ou ainda uma expectativa, a promessa de um museu que seja plural e poroso a cidade que o abriga (MAR, 2023, s/p).

Ainda que esses nove eixos fossem distintos em suas temáticas e conteúdos, esses se manifestaram no espaço expositivo de maneira circular, correlacionando-se uns aos outros em um conjunto narrativo amplo e diverso, mas com uma clara amarra curatorial que os unia: o destaque para o potencial relacional estabelecido entre o museu e a Pequena África. Assim, figurou na exposição a tônica de apresentar o relacionamento do museu com o território através de suas mais diversas instâncias, reforçando um discurso de pertencimento, integração e acolhimento, que vigora em grande parte dos enunciados institucionais do MAR. Enunciados esses que ganham novas camadas de sentido ao entrarmos em contato com a história da instituição.

Inaugurado em 2013, o Museu de Arte do Rio é um equipamento cultural da Prefeitura do Rio de Janeiro, concebido e gerido através de uma parceria entre o poder público e a iniciativa privada. Localizado na região portuária da cidade, o MAR está alocado em um território marcado por embates políticos e discursivos que atravessam os diferentes tempos, usos e histórias que sobrepõem a região³⁹, de modo que o museu afirma se dedicar “a pensar e representar a formação e a história da cidade, lançando-se criticamente sobre o presente e suas perspectivas de construção do futuro” (MAR, 2013).

Criado como parte do Porto Maravilha⁴⁰, o MAR foi pensado para servir como uma das âncoras do projeto de reformas e reurbanização da Zona

³⁹ Dentro os espaços históricos que compõem a região onde o MAR está localizado, destacam-se o Cais do Valongo, considerado pela UNESCO o maior porto escravagista da humanidade; a Pedra do Sal, importante território para a criação do samba; o Morro da Conceição, uma comunidade centenária e um dos locais mais antigos da cidade; o Morro da Providência, território onde se assentaram os soldados que derrotaram Canudos, e que deu origem ao termo “favela”, em alusão à planta trazida por eles do sertão baiano; e por fim a Praça Mauá, local marcado pela vivência e passagens dos trabalhadores da zona portuária, espaço que também foi palco e sede dos movimentos sindicais que deram origem às organizações de músicos que criaram as primeiras escolas de samba da capital.

⁴⁰ Segundo Monteiro, o Porto Maravilha é “uma operação urbana consorciada inspirada em experiências internacionais de “regeneração” de antigos bairros portuários e executada com o aporte de investimentos públicos bilionários. O projeto funciona como indutor de revalorização



Portuária do Rio de Janeiro (Oliveira, 2022), que tinham como foco a requalificação do espaço para os grandes eventos que aconteceram na cidade, como a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. Alvo de grande represália pública, o Porto Maravilha, bem como as instituições vinculadas ao projeto, sofreram severas críticas por parte dos moradores afetados pelas reformas realizadas no espaço, que foram marcadas por um processo de gentrificação, remoções forçadas, aumento nos valores dos aluguéis e custos de vida da região, e perseguição e apreensão de mercadorias de ambulantes (Martins, 2019).

Tendo sido a primeira manifestação material do Porto Maravilha a ser finalizada, o MAR nasceu cercado de “críticas, expectativas e cobranças”, passando a ser diretamente associado com as mazelas causadas pelo projeto de reurbanização⁴¹, tornando-se um símbolo de um “projeto autoritário que desfavorecia parte dos moradores e trabalhadores da zona portuária” (OLIVEIRA, 2019, p.42). Assim, torna-se perceptível o fato de que o MAR esteve, e segue estando atrelado a um emaranhado de disputas de forças e interesses, que é inerente a seu contexto institucional e realidade sócio-espacial. Com relação a instituição de arte como uma arena de disputas, Diogo de Moraes pontua:

Identificada como um terreno de disputas e conflitos de interesse - distante, portanto, de qualquer neutralidade e objetividade - a instituição cultural corresponde a um organismo (sempre em relação a outros), onde diferentes anseios, expertises, orientações ideológicas e sensibilidades de seus agentes estão a todo tempo se confrontando. (Moraes, 2012, p. 2).

Esses emaranhados de disputas e interesses ganharam corpo através do espaço expositivo da mostra “A construção do MAR e a Pequena África”, sendo

de um extenso perímetro da área central do Rio de Janeiro e está amparado na captura de renda fundiária em bases especulativas.” (MONTEIRO, 2023,p.4). O projeto previa a reurbanização da zona portuária da cidade, composta pelos bairros do Santo Cristo, Gamboa, Saúde e trechos do Centro, Caju, Cidade Nova e São Cristóvão.

⁴¹ Nos comunicados oficiais e discursos institucionais do Porto Maravilha, é utilizado o termo *revitalização* do espaço, a fim de atribuir à Zona Portuária o sentido de abandono e degradação, de modo a justificar também as intervenções empreendidas na área. Deste modo, adota-se aqui o termo *reurbanização* como uma resposta crítica a utilização do termo *revitalização*, por compreender que ao contrário do discursos empregado ao longo da comunicação do projeto Porto Maravilha, a Zona Portuária sempre foi e segue sendo dotada de vida, movimento e cultura, em sua maioria, marcada pela história e resistência de territórios e comunidades negras.

evidenciados a partir dos enunciados, ditos e não ditos, contidos em cada eixo curatorial. Para esse trabalho, proponho uma análise mais profunda do eixo *sob o signo do protesto* e do eixo *Escola do Olhar e Vizinhos do MAR*.

Sob o signo de protesto

Construir, erguer e demolir, são esses os verbos que abriram o texto de parede dedicado ao eixo *sob o signo do protesto* (Figura 2). Apontando a série de reformas urbanas que já foram empregadas na região, desde o Bota-abaixo de Pereira Passos à gentrificação do Porto Maravilha, tal eixo curatorial se dedicou a tratar das mudanças na paisagem e na sociabilidade da Pequena África ao longo dos anos. Dando ênfase ao período de escavações, demolições e despojamentos que antecedem a chegada do MAR no território, esse núcleo expográfico registrou movimentos de oposição ao projeto Porto Maravilha, apresentando ao público imagens e fotografias de protestos e intervenções policiais que ocorreram no espaço ao longo dos últimos anos de reurbanização da Zona Portuária.



Figura 2: Vista dos eixo “*Sob signo de protesto*”. na exposição “*A Construção do MAR e a Pequena África*”. 2023. Fotografias de Thales Leite. **Fonte:** Gisele de Paula. Disponível em: <https://giseledepaula.com.br/a-construcao-do-mar-e-a-pequena-africa-10-anos-do-mar/>.



Assim, a exposição destacou também o episódio que ocorreu na inauguração do MAR, no qual uma multidão de cidadãos descontentes, recepcionou artistas e autoridades com painéis, apitaços e faixas com dizeres como “O Rio não está a venda”, chamando atenção para a remoção forçada de habitações da região e reforçando uma posição contrária à Parceria Público Privada defendida pelo prefeito Eduardo Paes. Nessa ocasião, a então presidenta Dilma Rousseff, presente na inauguração do museu, apontou o modo como tais manifestações reforçavam a dimensão democrática do país, ao passo que fora permitido a população o direito ao protesto, a contradição e ao descontentamento com o poder público, de modo que, na inauguração do museu, o barulho das ruas conviveu junto a nova dimensão institucional que se apresentava ao espaço.

A partir disso, é possível compreender que esse fragmento da curadoria registrava não apenas um momento na história do museu, como também agenciava para dentro do espaço expositivo os embates, protestos, descontentamentos e jogos políticos que se manifestam a partir da presença do MAR no território. Desse modo, operacionaliza-se a lógica do dispositivo, por compreender que tal enunciado curatorial, para além de organizar e apresentar discursos, aciona também linhas de força múltiplas e divergentes, que evidenciam as diferentes relações de poder que permeiam o museu, o território e o encontro entre ambas esferas.

Escola do Olhar e vizinhos do MAR

Agindo de modo a evidenciar a forma como ocorreu certo apaziguamento e entrosamento entre o museu e os moradores da Zona Portuária, o eixo *Escola do Olhar e Vizinhos do MAR* (Figura 3) buscou destacar o pilar educativo e relacional da instituição, dando ênfase para as dinâmicas estabelecidas a partir desses espaços.



Figura 3: Vistas do eixo “A Escola do Olhar e os Vizinhos do MAR”. na exposição “A Construção do MAR e a Pequena África”. 2023. Fotografias de: Thales leite. **Fonte:** Gisele de Paula Disponível em: <https://giseledepaula.com.br/a-construcao-do-mar-e-a-pequena-africa-10-anos-do-mar/>.

Sendo o núcleo responsável pelo desenvolvimento dos programas educativos do Museu de Arte do Rio, a Escola do Olhar se estabelece no MAR a partir do ímpeto institucional de ser “um museu que é uma escola e uma escola que é um museu” (MAR, s/p). Responsável por promover a articulação entre arte e educação por meio de práticas de formação e reflexão, a Escola do Olhar desenvolve uma série de programas, cursos, oficinas e encontros com os diferentes públicos do museu, que buscam evidenciar a dimensão pública da arte. Dentro os projetos idealizados e realizados pela Escola do Olhar, encontra-se o Vizinhos do MAR.

Buscando promover a articulação, relação continuada e a integração da comunidade dos bairros localizados nas proximidades do museu, o Vizinhos do MAR é um programa que visa fortalecer os vínculos colaborativos entre a instituição e os moradores do entorno. Consolidando-se como uma “política de acesso e agenciamento local” (MAR, 2017, p. 44), o Vizinhos do MAR utiliza de



ferramentas e metodologias dialógicas para promover espaços de encontro e troca com os moradores da Região Portuária. Segundo consta no relatório de gestão apresentado pelo museu em 2017:

É através deste programa que o museu busca se inserir na dinâmica da região na qual está situado, criando processos e plataformas de diálogo e ação conjunta. Partimos do entendimento de que é necessário construir espaços de convivência e ativações que oportunizem o envolvimento do vizinho com o museu, colaborando para o fortalecimento da vocação criativa e dos legados históricos e culturais da região. (MAR, 2017, p. 44).⁴²

Conforme apresentado no texto que acompanhava o núcleo expográfico dedicado a apresentar ambas as iniciativas, a partir da Escola do Olhar, o MAR teria potencializado sua dimensão relacional, abrindo-se para que a população e seu público pudessem se sentir ouvidos. Tal enunciado destacava também a maneira como a Escola do Olhar atuou, e segue atuando, a partir do compromisso de se conectar com a região, tomando para si a responsabilidade de promover uma convivência mais próxima e sensível entre os vizinhos e o museu. Nesse sentido, a partir da curadoria, foram apresentados trabalhos, objetos e arquivos desenvolvidos através da relação do MAR e da Escola do Olhar com a Comunidade.

Desde as bonecas confeccionadas por Tia Lúcia (Figura 4), importante liderança e figura comunitária da região, a apresentação dos Jornais da Zona, publicação anual elaborada em parceria entre o MAR e os vizinhos das proximidades do museu, ganhava corpo no espaço expositivo a dimensão relacional existente entre o MAR e o território, materializando na galeria uma aproximação que sempre vigorou como um desejo e uma missão do museu.

⁴² Relatório disponível em; https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/08/relatorio_1tm_-_versaoatualizada_ctaa.pdf



Figura 4: Vistas do eixo “A Escola do Olhar e os Vizinhos do MAR”. na exposição “A Construção do MAR e a Pequena África”. 2023. Fotografias de: Thales leite. **Fonte:** Gisele de Paula. Disponível em: <https://giseledepaula.com.br/a-construcao-do-mar-e-a-pequena-africa-10-anos-do-mar/>.

Ainda assim, apontamos aqui que a tentativa de aproximação do museu junto à comunidade, bem como sua abertura à participação e entrosamento público, evidenciada no eixo curatorial acima destacado responde a um tensionamento intrínseco à estrutura e fundação do museu, sendo esse sua própria condição institucional. Fundamentado em uma posição contraditória, o Museu de Arte do Rio parece alimentar-se de sua própria ambiguidade, estabelecendo exposições, programas e projetos calçados na valorização cultural do território e da cidade, ao mesmo tempo em que atua como “epicentro simbólico do processo de gentrificação que se abateu sobre a região (...) (Eboli, 2022, p.305).

Nessa constante, evidenciam-se dualidades e complexidades institucionais que por vezes passam despercebidas aos olhos do grande público, mas que na exposição aqui analisada manifestaram-se a partir do eixo *Escola do Olhar e Vizinhos do MAR* ao passo que, ao enunciar a dimensão material existente na aproximação estabelecida entre o museu e a comunidade, passou-



se também a tornar visível aos relações de poder que permeiam o MAR. Assim, ao operarmos a lógica do dispositivo ao analisarmos tal núcleo curatorial, evidenciamos redes de forças e disputas que destacam a posição ambígua do MAR, que “parece se dividir entre a defesa dos interesses das comunidades vizinhas enquanto revela certa cumplicidade diante dos projetos corporativos no jogo pesado do capital (OLIVEIRA, 2022, p. 113).

Legitimidades? entre a exposição e a comunidade

Ao considerarmos a história da instituição dentro da análise da exposição como dispositivo, passamos a complexificar as narrativas contidas na mostra, ao mesmo tempo em que evidenciamos dinâmicas institucionais que, em grande parte, se mantêm turvas dentro da curadoria. Assim, é possível compreender que a proximidade e valorização do contexto local presente tanto na exposição supracitada, como no discurso do MAR, pode ser também uma condição para sua própria subsistência no espaço onde habita. Tal constatação parte da compreensão de que o museu, ao atuar como âncora do projeto porto maravilha, parece buscar o constante apaziguamento de sua relação com o território em que está alocado a fim de estabelecer e manter sua legitimidade junto aos moradores locais.

Andrea Fraser, ao propor um diagrama (Figura 5) que nos auxilia a compreender o sistema contemporâneo da arte, pontua que o campo da arte funciona em uma lógica de subcampos relativamente autônomos, que incluem o subcampo do mercado de arte, da exposição, da academia, uma infinidade de subcampos comunitários e o subcampo do ativismo cultural (Fraser, 2024). Segundo Fraser, tais subcampos operam com e dentro de economias, discursos e práticas diferentes, mantêm distintos critérios de valoração e avaliação da arte e de suas instituições, ou seja, distintos critérios de legitimação. Todavia, a autora argumenta que os subcampos, mesmo operando a partir de distintos critérios, existem a partir de uma lógica de “dependência mútua”, articulando-se em pontos de encontro e contato entre um subcampo e outro, mantendo “unido o campo da arte contemporânea e cada um de seus subcampos dentro dele” (Fraser, 2024, p.2). Com relação aos critérios e valores estabelecidos por cada

subcampo, Fraser pontua:

Cada subcampo contém uma definição distinta do que os artistas produzem — isto é, do que a arte é ou faz que constitui a base de seu valor. Essa definição raramente é explícita, mas pode ser discernida a partir das práticas que predominam e encontram apoio em cada subcampo. (...) Cada subcampo, por sua vez, constitui uma economia específica na qual essas qualidades são valorizadas e funcionam como uma moeda. (Fraser, 2024, p. 4).

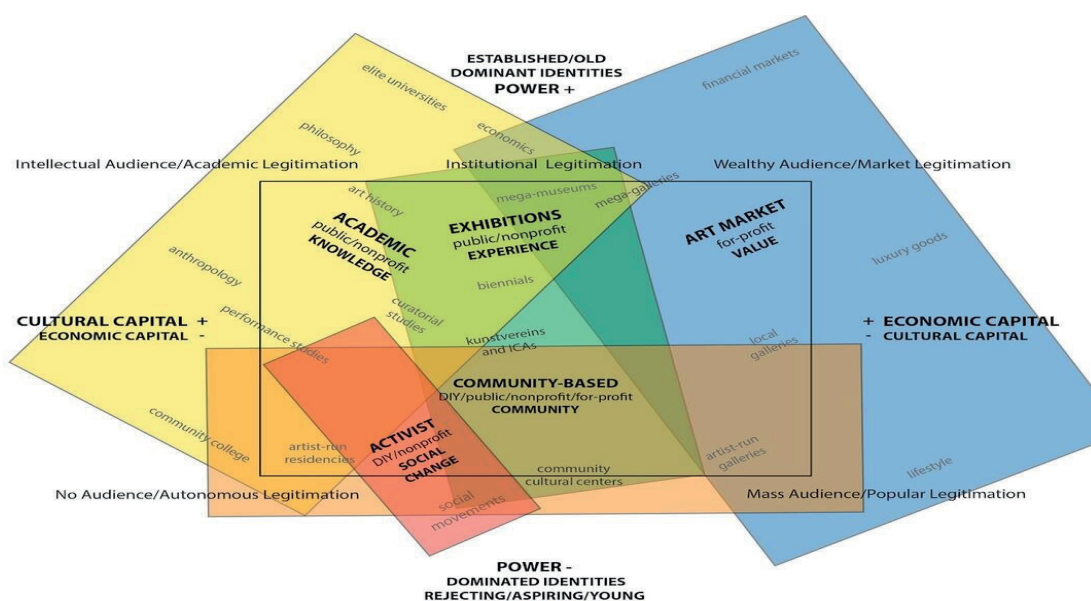


Figura 5: Diagrama do campo contemporâneo da arte, conforme proposto por Andrea Fraser.

Fonte: E-FLUX. Disponível em: <https://www.e-flux.com/notes/634540/the-field-of-contemporary-art-a-diagram>.

Destaco aqui o diagrama proposto por Fraser porque, um dos pontos de encontro presentes no campo da arte contemporânea vem a ser justamente aquele que ocorre no contato entre o subcampo da exposição e o subcampo da comunidade. Para Fraser, enquanto o subcampo da exposição estabelece seus critérios de valoração a partir de “discursos, práticas e conhecimentos especializados”, o subcampo comunitário passa a valorizar aquelas “práticas, trabalhos ou instituições que reivindicam o papel da arte na formação, existência e persistência da comunidade onde atuam” (Fraser, 2024, p.3-4).

No que tange essa pesquisa, tal enunciado me parece poderoso para compreendermos o que ocorre quando o subcampo da exposição - aqui



manifestado pelo MAR - se sobrepõem com o subcampo comunitário - aqui representado pela Pequena África e Região Portuária. Como se convergem esses critérios de valores? Como se estabelecem as relações de poder entre ambos os subcampos? Como se anulam ou potencializam vozes, histórias, narrativas? Como fazer-se ver, ouvir e existir entre um espaço e outro? Como as obrigações institucionais podem tornar-se também desejos comunitários?

Considerações Finais

Ainda que por ora as questões acima levantadas não possuam respostas, elas apontam um caminho para compreendermos o porquê da constante necessidade do MAR, através de suas exposições, curadorias e discursos institucionais em afirmar-se como um espaço que abraça e é também abraçado pelo território. Reside nesse encontro entre um subcampo e outro a necessidade de uma legitimação que foge aos controles e moldes do sistema da arte, e que por isso, também o tensiona. Deste modo, é possível indagar que a exposição “A Construção do MAR e a Pequena África”, traz para jogo critérios de valoração outros, que não respondem apenas a dimensão discursiva e estética de uma exposição de arte, mas também atendem a uma dimensão de coletividade e encontro que transcende os muros e amarras institucionais.

Assim, ao voltarmos nosso olhar para a mostra “A Construção do MAR e a Pequena África”, agora já cientes das tensões que permeiam as fundações do museu e dos jogos relacionais estabelecidos com seu entorno, torna-se mais instigante a proposta de compreender a exposição enquanto um dispositivo, entendendo que a curadoria, ao propor abordar a história do MAR a partir de suas relações com o território, passa a evocar também os embates que atravessam essa relação, tornando-os visíveis a partir do espaço expositivo. Aqui, os enunciados propostos para a exposição ganham outros contornos, ao passo em que ativam uma camada que permanece, na maior parte do tempo, invisível para aqueles que não integram o jogo das relações de poder existentes entre a instituição e seu meio.

Referências

CARVALHO, Ana Maria Albani. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Universidade de Brasília, Brasília, v. I, n°. 2, jul./dez, p. 47-58, 2012.

EBOLI NOGUEIRA, P. C. Da crítica institucional à institucionalidade crítica: uma análise da exposição O Abrigo e o Terreno. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 302–325, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667244.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1993.

FRASER, Andrea. The field of contemporary art: a diagram. **E-flux Notes**, 17 out. 2024. Disponível em: <https://www.e-flux.com/notes/634540/the-field-of-contemporary-art-a-diagram>. Acesso em: 3 jun. 2025.

MARTINS, Mayã. "Memórias e futurismos no projeto Porto Maravilha, Rio de Janeiro". In: ALDERADO, Guilherme; FRÚGOLI JR., Heitor; SPAGGIARI, Enrico (orgs.). **Práticas, conflitos, espaços**: pesquisas em antropologia da cidade. São Paulo: Editora Gramma, 2019. p. 143-166.

Moraes, Diogo. de. (2014). Mediações em zigue-zague – Ocorrências institucionais e extrainstitucionais nas interações com públicos. **Revista Concinnitas**, 2(25), 1–28. Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/18712> 07 jul. 2025.

MUSEU DE ARTE DO RIO. 2023. **English translated texts from "A Construção do MAR e a Pequena África"**. Recuperado de https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2023/05/MAR_o-MAR-e-a-pequena-africa-traduzido_2023.pdf.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Relatório de gestão**. Rio de Janeiro, 2013. Museu de Arte do Rio. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/08/relatorio_mar.pdf.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Relatório 1TM – versão atualizada CTAA**. Rio de Janeiro. 2017. Museu de Arte do Rio. Disponível agoem: https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/08/relatorio_1tm_-_versaoatualizada_ctaa.pdf. Acesso em: 07 jul. 2025.

OLIVEIRA, Anderson Luiz da Silva de. O estado curatorial, dispositivos, formação humana e subjetivações outras. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 39, p. 186–197, set. 2020. DOI: 10.12957/concinnitas.2020.50322.



OLIVEIRA, Clarissa Bastos de. **Museu, vizinhança e musealização**: um estudo dos programas Café com Vizinhos e Conversa de Galeria Especial – Vizinho Convidado no Museu de Arte do Rio (MAR). 2019. 155] f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **O museu, o porto, a cidade**: arte e gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro, 1ª edição, Editora PPGCA-UFF, Editora Circuito, 2022, 164 pg

SEABRA, Jessica. A curadoria como dispositivo: arte contemporânea em rede. In: XIII Encontro de História da Arte – Arte em confronto: embates no campo da História da Arte, 13., 2018, Campinas. **Anais...** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018. v. 1, p. 478–485. DOI: 10.20396/eha.13.2018.4416



APROXIMAÇÃO ENTRE A CULTURA INDÍGENA MATERIAL E O DESIGN: REFLEXÕES A PARTIR DA MOSTRA “SENTE-SE: A COLEÇÃO BEĨ EM DIÁLOGO”

ACERCAMIENTO ENTRE LA CULTURA INDÍGENA MATERIAL Y EL DISEÑO: REFLEXIONES A PARTIR DE LA EXPOSICIÓN «SENTE-SE: LA COLECCIÓN BEĨ EN DIÁLOGO»

Thabata Janine Buse Pinheiro⁴³

RESUMO

A exposição Sente-se: A Coleção BEĨ em Diálogo foi realizada no Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), no Rio de Janeiro, entre setembro de 2022 e março de 2023. Foram exibidos bancos indígenas da Coleção BEĨ justapostos a peças de designers, sob curadoria de Cláudia Moreira Salles, Gabriel Bueno e Mayawari Mehinaku. Este trabalho apresenta uma pesquisa documental a partir do catálogo da mostra, fotografias e textos de sites institucionais, onde, a partir da análise da curadoria e expografia, buscou-se evidenciar as estratégias utilizadas na inserção da cultura indígena material em circuitos de exibição de artesanato e design. Por fim, foram identificadas estratégias de exibição que produziram diferenciações hierárquicas e conceituais entre bancos indígenas e bancos de designers.

Palavras-Chave: exposição, design, bancos indígenas, Coleção BEĨ, Centro de Referência do Artesanato Brasileiro.

RESUMEN

La exposición Sente-se: A Coleção BEĨ em Diálogo se realizó en el Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), en Río de Janeiro, entre septiembre de 2022 y marzo de 2023. Se exhibieron bancos indígenas de la Colección BEĨ yuxtapuestos a piezas de diseñadores, bajo la curaduría de Cláudia Moreira Salles, Gabriel Bueno y Mayawari Mehinaku. Este trabajo presenta una investigación documental a partir del catálogo de la muestra, fotografías y textos de sitios institucionales, en los que, a partir del análisis de la curaduría y la expografía, se buscó evidenciar las estrategias utilizadas en la inserción de la cultura indígena material en circuitos de exhibición de artesanía y diseño. Finalmente, se identificaron estrategias de exhibición que produjeron

⁴³ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR), na linha de Teoria e História do Design e graduada em design gráfico e produto pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integrante do Grupo de Pesquisa em Teoria, História e Crítica do Design e Atividades Projetuais (UFPR), do Grupo de Estudos Críticos em Design e Sociedade (UFSC) e do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS-UFPR). É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: thabata.pinheiro24@gmail.com



diferenciaciones jerárquicas y conceptuales entre bancos indígenas y bancos de diseñadores.

Palabras clave: exposición, diseño, bancos indígenas, Coleção BEĨ, Centro de Referência do Artesanato Brasileiro.

Introdução

Este artigo tem como objeto de estudo a exposição *Sente-se: A Coleção BEĨ em Diálogo*, realizada de 3 de setembro de 2022 a 4 de março de 2023, no Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), no Rio de Janeiro–RJ. A mostra apresentou um recorte do acervo de bancos indígenas da Coleção BEĨ juntamente a uma seleção de bancos feitos por designer e estúdios de design brasileiros, sob a curadoria de Mayawari Mehinaku⁴⁴, Claudia Moreira Salles⁴⁵ e Gabriel Bueno⁴⁶, e expografia de Suzane Queiroz⁴⁷.

A Coleção exposta é constituída por um acervo privado de mais de 1.300 bancos de madeira criados por indígenas de 55 etnias provenientes das regiões da Amazônia e do sul do Brasil, sendo grande parte deles originários da Terra Indígena do Xingu⁴⁸, no Mato Grosso, mas também abrangendo artefatos feitos

⁴⁴ Mayawari Mehinaku é artista e educador indígena da etnia Mehinaku. Graduado em Línguas, Artes e Literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), atua como professor em escolas indígenas de ensino fundamental e médio. Aprendeu as técnicas artísticas tradicionais com seu pai, Kawakanamu, e dedica-se à escultura de bancos de madeira com formas zoomórficas, além de outras expressões artísticas como cestaria e bijoaria. É fundador do Instituto de Arte Indígena Brasileira Xepi e tem participado de exposições nacionais e internacionais, promovendo a valorização e preservação da arte Mehinaku (CRAB, 2025).

⁴⁵ Claudia Moreira Salles é designer, formada pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Seu trabalho autoral é focado em mobiliário e trabalhos artesanais, principalmente com uso da madeira, seus trabalhos são conhecidos pela união entre design e arte (Saporiti, 2024).

⁴⁶ Gabriel Bueno é designer de produto formado pela FAAP e mestre em *Interior Design* pelo *Royal College of Art*. É sócio fundador do MoBu Ateliê e colabora com a designer Claudia Moreira Salles desde 2015 em projetos de mobiliário e expografia, além de desenvolver pesquisa autoral em design de objetos (Bueno, 2025).

⁴⁷ Suzane Queiroz é arquiteta e cenógrafa com mais de 25 anos de experiência em projetos multidisciplinares no Brasil e no exterior, abrangendo teatro, shows, exposições, estandes e eventos culturais. É doutoranda em Arquitetura pelo PROARQ/UFRJ desde 2020, mestre em Design pela PUC-Rio (2019) e graduada em Arquitetura pela UFRJ (1996). Seu trabalho foi reconhecido por premiações como o Prêmio IDEA Brazil, Prêmio Caio e Prêmio IATEC. Além de sua atuação profissional, dedica-se à pesquisa sobre sustentabilidade em projetos de espaços e desenvolveu a metodologia "Design CRu", focada na construção de espaços efêmeros com menor impacto ambiental (Queiroz, 2025).

⁴⁸ A produção de bancos no Território Indígena do Xingu é bastante expressiva, com destaque para representantes da etnia Mehinaku. Dentre os produtores de bancos indígenas, Uruhu Mehinaku é um dos mais conhecidos, já tendo exposto suas obras em mostras individuais.



em outras regiões como Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, Tocantins e Santa Catarina⁴⁹ (Coleção BEĨ, 2024). Já foi exposta em diferentes contextos nacionais e internacionais — como museus, centros culturais e feiras — por vezes com a presença dos artistas indígenas (Salles, Alvim, 2022). Com espaço físico localizado na cidade de São Paulo–SP, a Coleção foi fundada por Marisa Moreira Salles⁵⁰ e Tomas Alvim⁵¹, ambos também proprietários da Editora BEĨ⁵².

Em entrevista concedida à TV Paraná Turismo (2022), Salles conta sobre a relação da Coleção com a Editora, que se iniciou quando os sócios editaram um livro com a proposta de ser um “Guia de Brasil”, contratando jornalistas e fotógrafos com a missão de viajar o país e localizar artefatos indígenas. Foi a propósito do Guia que chegaram as primeiras imagens dos bancos à Editora e, segundo Salles, houve um “encantamento com a beleza das peças” (TV Paraná Turismo, 2022), o que os levou ao processo de compra e formação do acervo.

A instituição que recebeu a mostra é um centro cultural localizado no centro do Rio de Janeiro–RJ e mantido pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae). O CRAB abriga um significativo acervo de cultura popular, contendo em torno de 1500 obras de mais de 150 artesãos brasileiros. Segundo o site institucional, a instituição busca ser “uma plataforma de requalificação da atividade artesanal brasileira, objetivando aumentar o seu

⁴⁹ A Coleção BEĨ conta somente com um banco da região sul do Brasil, com autoria atribuída à etnia Xokleng.

⁵⁰ Marisa Moreira Salles é cofundadora da Editora BEĨ, onde atua como copresidente desde 1995. Em 2010 Lançou a Arq.Futuro, um think-tank para discutir arquitetura e o futuro das cidades, e em 2014 criou a POR QUÊ?: Economês em bom português, uma plataforma digital dedicada a tornar a economia acessível ao público. Salles também é curadora dos debates do Arq.Futuro e da Coleção BEĨ. Ocupa cargos de diretoria em várias organizações filantrópicas, incluindo a Bienal de Arte de São Paulo, o Instituto Parque do Flamengo, o Instituto Parque Ecológico Sitiê e o Urbem (Instituto de Urbanismo e Estudos para a Metrópole) (MIT, 2024).

⁵¹ Tomas Alvim, junto de Marisa M. Salles, é cofundador da Editora BEĨ, da Arq.Futuro e da POR QUÊ?. Atua como coordenador do Laboratório Arq.Futuro de Cidades do Insper. E é cocurador da Coleção BEĨ (Somos Cidade, 2024).

⁵² Fundada em 1990, a editora trabalha com foco em livros de arte, design, fotografia, gastronomia, arquitetura, urbanismo e economia, além de produção voltada para estudantes, desde o ensino médio até a universidade (Editora BEĨ, 2024). O nome BEĨ — “um pouco mais”, em tupi — foi escolhido, pois reflete a vontade de “superar os limites do esperado e do comum” (Editora BEĨ, 2024), embutindo o envolvimento da editora com o Brasil e a cultura brasileira, compromisso que busca refletir nas publicações e ações desenvolvidas em sua trajetória (Editora BEĨ, 2024). Os temas tratados pela editora levaram a criação de outros projetos, como a organização da plataforma Arq.Futuro, a plataforma Por Quê? e a formação da Coleção BEĨ, resultante do interesse dos fundadores da Editora pela cultura brasileira (Editora BEĨ, 2024).

valor de mercado e, transformando o artesanato em objeto de desejo” (CRAB, [s.d.]).

Neste trabalho, parto da ideia de que a circulação de objetos, em exposições e no ambiente museal, é produtora de narrativas e materialidades sobre a sociedade e as coisas, sustentadas pela curadoria, expografia e também pelo discurso institucional.

Portanto, este texto tem por objetivo articular as narrativas em torno da mostra e o posicionamento institucional do CRAB, de modo a evidenciar as estratégias curatoriais e expositivas utilizadas na inserção da cultura indígena material em circuitos de exibição de artesanato e design. Para isso, estabeleço como recorte as decisões curatoriais em relação com a expografia — seleção e organização dos objetos na sala expositiva — dados acessados a partir dos textos, figuras e fotografias presentes no catálogo da exposição. Em conjunto, a análise da exposição também é articulada a análise da instituição que recebeu a mostra, a partir de seu site institucional.

Esta pesquisa considera às exposições como fonte para investigações históricas no campo do design. Desse modo, examinar exposições⁵³ permite ampliar a compreensão sobre a prática projetual, possibilitando refletir sobre artefatos que não se alinham aos pressupostos do design moderno, mas que integram os circuitos de troca e circulação das sociedades contemporâneas (Fabris; Corrêa, 2022). Ressalta-se, contudo, que o objetivo não é validar ou não a produção indígena como design, mas, sim, investigar de que maneira a expografia, as narrativas curatoriais e as diretrizes do museu operam aproximações entre os bancos indígenas e os conceitos ocidentais de arte e design.

⁵³ Destaco que a exposição de artefatos indígenas em museus não é algo novo. Historicamente, objetos produzidos por povos indígenas são expostos ao público ocidental desde a colonização das Américas. No contexto contemporâneo, exposições que articulam bancos indígenas com o design também já aconteceram antes, dois exemplos são: a mostra *Puras Misturas*, exibida no Pavilhão das Culturas Brasileiras do Parque Ibirapuera, em 2010, onde foram expostos bancos de origem indígena justapostos a bancos elaborados por comunidades artesanais tradicionais e bancos criados por artesãos contemporâneos — que se enquadrariam próximos ao conceito de arte — e bancos de designers (Fabris; Corrêa, 2019); e a mostra *Bancos indígenas: entre a função e o rito*, feita em 2006 no Museu da Casa Brasileira — museu especializado em arquitetura e design — e teve curadoria de Adélia Borges e Cristiana Barreto (Museu da Casa Brasileira, [s.d.]).



Para conduzir a investigação, a pesquisa documental foi adotada como estratégia metodológica por permitir identificar e interpretar as narrativas contidas nos materiais analisados (Cellard, 2008). A escolha dos documentos considerou sua pertinência para acessar os argumentos curatoriais que fundamentaram a exposição e sua articulação com o discurso institucional.

A fim de organizar a argumentação, o artigo está estruturado em duas partes. Na primeira, será apresentado o CRAB, a partir de seus objetivos enquanto espaço cultural com foco no artesanato brasileiro. Na segunda, abordarei a exposição *Sente-se*, articulando a trechos da mostra ao posicionamento institucional do CRAB e à abordagem curatorial e expográfica.

O Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro

O CRAB foi inaugurado em 2016 em um conjunto arquitetônico formado por três edifícios históricos localizados na Praça Tiradentes — o Solar do Visconde do Rio Seco; as antigas sedes da Real Benemerita Sociedade Caixa de Socorros D. Pedro V; e o Real Centro da Colônia Portuguesa no Brasil — com fachadas independentes, porém unificados em seu interior (CRAB, [s.d]).

Esta instituição se insere em uma política mais ampla do Sebrae de estímulo ao empreendedorismo cultural, e foi idealizado tendo como missão promover o artesanato brasileiro e reforçar sua relevância cultural, social e econômica (Sebrae, 2022). A instituição entende o artesanato em diálogo com outros campos da economia criativa, como o design, a moda, as artes e a cultura (CRAB, [s.d.]), com o propósito de “reposicionar e qualificar estrategicamente o artesanato brasileiro e capacitar os agentes da sua cadeia produtiva” (CRAB, [s.d]). Neste sentido, o discurso institucional associa a atuação do centro à ideia de requalificação do fazer artesanal, buscando aproximá-lo de dinâmicas contemporâneas do design, do consumo e do empreendedorismo.

Em seu projeto são propostos três eixos simultâneos de atuação: os espaços expositivos com ênfase na diversidade regional e de tipologias; espaços de reflexão para o fomento de pesquisas, seminários, cursos e debates e reunião



de publicações sobre artesanato; e espaços de aproximação comercial que buscam conectar empresas, artesãos e clientes (Sebrae, 2022).

Nos últimos anos, a instituição tem promovido uma série de exposições que ajudam a compreender como ela tem se colocado no campo da representação do artesanato. A partir de uma leitura de sua programação expositiva entre 2020 e 2025⁵⁴, observo uma tendência à organização das mostras por critérios geográficos, como estados ou regiões do Brasil⁵⁵, além de mostras sobre eventos e movimentos populares⁵⁶, homenagens a mestres artesãos⁵⁷ e a colecionadores⁵⁸. Também são exibidas periodicamente as mostras Acervo de Portas Abertas — com edições em 2022, 2023 e 2024 — onde são apresentadas peças do acervo da instituição.

Neste sentido, o CRAB tem exibido mostras que partem de recortes da produção artesanal sob a chave da identidade regional — em parceria com o Sebrae destas regiões — enfatizando aspectos culturais, materiais e visuais atribuídos a determinadas localidades/comunidades; exposições que abordam reconhecidos mestres e mestras do artesanato, enfocando nas trajetórias individuais; exposições que operam na associação do artesanato com outras linguagens culturais como a música, a religiosidade e os eventos populares, buscando ampliar o escopo de leitura dos objetos exibidos, e apresentando contextos de práticas imateriais e experiências coletivas, em diálogo com o turismo regional.

A partir deste panorama de exposições, observo que, entre todas as mostras já apresentadas no CRAB, a *Sente-se: a Coleção BEĨ em diálogo* foi a

⁵⁴ O cronograma expositivo da instituição e as informações sobre as mostras foram acessado por meio do site institucional, disponível em: <https://crab.sebrae.com.br/eventos-crab/>.

⁵⁵ Como nas exposições: Piaí Piaqui Piauí (2021), Bordado de Caicó — 12 pontos, tradição, beleza e arte (2021-2022), Pelas Águas do Jequitinhonha me deixei levar (2021-2022), Pernambuco Encantado (2022), Casa do Brasil Central — do Cerrado ao Pantanal (2022), Mostra Trama Canoê (2022-2023), Paraíba, um estado de artesanato (2022), Pará Sentir Fé (2023), Bens do Brasil (2023), Travessias Artesanais (2024), Sinta o Sul (2025) e Mata Viva (2025-2026) (CRAB [s.d.]).

⁵⁶ Mostra Círio de Cores e Sabores (2021), Artesania Ancestral nos 95 anos de Mangueira (2023-2024), Mangue e Beats (2023-2024) (CRAB [s.d.]).

⁵⁷ Exposição Mestre de Ofício Espedito Seleiro (2021-2022), Ativação Mãos que criam (2024), Solo Criativo, uma homenagem aos artesãos do Brasil (2024), Dona Izabel: 100 anos da Mestra do Vale do Jequitinhonha (2024-2025) (CRAB [s.d.]).

⁵⁸ Das Lagoas ao Imaginário Popular (2024-2025) (CRAB [s.d.]).

única que operou a partir de uma aproximação formal entre o artesanato e o campo do design em sua expografia, em que bancos indígenas foram justapostos com bancos de designers e estúdios de design contemporâneos. Nesta proposta, há um esforço em deslocar objetos de produção indígena para espaços de legitimação institucional que operam a partir de critérios visuais e simbólicos distintos dos de origem dos bancos. Frente a isto, o CRAB atua como mediador, entre diferentes sistemas de valor, que articula o artesanal a discursos sobre inovação, mercado e identidade regional.

Uma Exposição de Cultura Indígena Material e Design

A mostra *Sente-se: A Coleção BEĨ em Diálogo* teve curadoria compartilhada de Mayawari Mehinaku, Claudia Moreira Salles e Gabriel Bueno e contou com uma seleção de 63 bancos indígenas do acervo da Coleção BEĨ⁵⁹ — representando 38 etnias⁶⁰ do Brasil — e 14 bancos de estúdios e designers brasileiros⁶¹ (CRAB, 2022).

Neste texto, proponho analisar 3 momentos desta exposição: os textos institucionais e curatoriais; as diferentes estratégias na exibição dos bancos da Coleção BEĨ e de designers contemporâneos; e a cenografia da mostra. Assim, buscando evidenciar como a abordagem curatorial e a expografia evidenciam

⁵⁹ Segundo documentos da expografia disponibilizados por Suzane Queiroz (2022), referentes à listagem e legendas das obras expostas — com informação de autoria individual — os artistas indígenas presentes foram: Apayupi Waujá; José Manoel Kaxinawá Ferreira; José Mauro Rikbaktá; Kamalurré Mehinaku; Kawakanamu Mehinaku; Kokoró Suyá; Kulikyda Stive Mehinaku; Makaulaka Mehinaku; Mayawari Mehinaku; Samuel Kaxinawá; Tropi Trumai; Tukurevi Tadashi Aweti; Uruhu Mehinaku; Yuamin Kayabi; Yutá Mehinaku.

⁶⁰ As 38 etnias representadas foram: Aparai; Asurini do Xingu (Awaete); Aweti; Galibi-Marworno; Hixkaryana; Huni Kuin (Kaxinawá); Ikpeng; Kaiabi (Kawaiwete); Kalapalo; Kamaiurá; Karajá (Iny); Karipuna do Amapá; Katuenayana (Katuwena); Kaxuyana; Kisêdjê; Kuikuro; Matipu; Mehinaku; Munduruku (Wuyjuyu); Nahukwá; Palikur (Pa'ikwené); Rikbaktá; Sateré-Mawé; Tapirapé (Apyãwa); Tariana; Tikuna (Maguta); Tiriyo (Wü tarêno, Txukuyana, Ewarhuyana, Akuriyó); Trumai; Tukano; Umutina; Waiwai; Wajãpi; Wayana; Waujá; Xipaya; Yawalapiti; Ye'kwana (Soto); Yudjá / Juruna (Queiroz, 2022).

⁶¹ Os estúdios e designer com peças selecionadas foram: Brunno Camarotti com o banco Jeri; Domingos Totorá e Rodrigo Ambrosio com o banco Estação; Estúdio Bola com o banco Khan; Estúdio Campana com o Banco Chica; Estúdio Plantar Ideias com o Banco Tamandua; Fernando Mendes com o banco Jake; Inês Schrtel com a cadeirinha Açude; Jaqueline Terpins com o banco Pedra; Lia Siqueira com o banco Pracinhas; Lina Bo Bardi com o banco Girafa-Cachorrinho; Marcenaria Caravelas com o banco Tatu; Ricardo Graham “O Ebanista” com o banco Sela; Studio Rain com o banco Curvo (tingido); Zanine de Zanine com o banco Diamante (Queiroz, 2022).



estratégias de apresentação de cultura indígena material em espaços de exibição de artesanato e design.

O espaço expositivo foi dividido em 6 salas. A sala de entrada, duas salas de vídeo, e três salas de exposição dos bancos, além de um corredor que conectava alguns dos espaços. Cada uma das três salas expositivas buscaram representar regiões distintas onde há a produção de bancos indígenas.

A primeira sala era a entrada da exposição, onde se encontrava o texto institucional que introduzia o que o visitante encontraria: “um conjunto expressivo e representativo de artefatos de cultura indígena” em “diálogo” com criações de designers das regiões Sudeste, Sul e Nordeste do Brasil (CRAB, 2023, p.3). Segundo o texto firmado pela instituição, buscou-se “mostrar as conexões que transcendem fronteiras entre segmentos criativos plurais”, com a missão de “promover a produção criativa nacional e contribuir para dar destaque aos produtos feitos à mão no Brasil” (CRAB, 2023, p.3).

Ao lado do texto institucional, se encontrava o texto assinado pelos colecionadores. Este texto apresentava os fundamentos que orientaram a formação e a exposição da coleção, assim como o campo de tensões entre arte–artefato, objeto sagrado–mercadoria e tradição–experimentação observados durante sua formação. Segundo Salles e Alvim (2022), os bancos indígenas são produzidos com técnicas tradicionais transmitidas de geração em geração, ao mesmo tempo, em que carregam características únicas, reveladoras do estilo pessoal de cada artesão. O texto enfatiza que a preservação dos padrões tradicionais de produção evidencia a sofisticação estética das civilizações indígenas que habitavam o território brasileiro antes da colonização. Segundo eles, a partir do banco indígena, seria possível acessar a diversidade e o refinamento das culturas ancestrais, que continuam existindo e se manifestando apesar das reiteradas violências sofridas pelos povos indígenas (Salles; Alvim, 2022).

Tomo emprestado a noção de *artifimação*, definida por Shapiro e retomada por Goldstein (2020), para refletir sobre a transformação em arte de objetos e

práticas não reconhecidos, inicialmente, como artísticos⁶². Nesse movimento, produtores tornam-se artistas e/ou designers, objetos passam a ser criações singulares e o público assume a posição de crítico, apreciador ou colecionador. No caso da Coleção BEĨ, à medida que os bancos ingressam em exposições, feiras e eventos de arte e design — operando o trânsito de artefato para objeto de arte/design — há a ampliação do reconhecimento dos produtores — na lógica ocidental — e, também, da sua autonomia em um circuito comercial.

As narrativas institucionais da própria Coleção também caminham nessa direção, aproximando frequentemente os bancos indígenas tanto da arte quanto do design contemporâneo, realçando aspectos estéticos, funcionais e ergonômicos⁶³. Tal aproximação evidencia como esses objetos escapam às classificações rígidas: não apenas pela ausência de autoria individual — característica de muitas produções coletivas indígenas — mas também pela dificuldade de acessar plenamente suas camadas simbólicas quando inseridos em dinâmicas de exibição ocidentais.

Voltando à exposição, a partir da sala introdutória, era possível tomar dois caminhos: o visitante poderia seguir pelo corredor e adentrar a sala onde estavam expostos bancos ou se dirigir a outra sala escura onde eram exibidos vídeos projetados em um telão. Ao adentrar a primeira sala de exposição, a direita, se encontravam os textos dos curadores.

O primeiro texto — assinado por Cláudia Moreira Salles e Gabriel Bueno — apresentava a abordagem conceitual da exposição, que articulava a Coleção BEĨ ao trabalho de designers contemporâneos. Para Salles e Bueno (2022), o banco é uma forma ancestral e sintética de assento, ligada à necessidade de se erguer do chão, mas também capaz de adquirir caráter simbólico e transmitir encantamento por sua simplicidade e beleza. Nesse sentido, os curadores propõem um diálogo entre bancos indígenas e criações de designers brasileiros, destacando tanto a função utilitária quanto o potencial expressivo dos objetos.

⁶² Ao analisar a produção material indígena australiana, Goldstein (2020) identifica esse processo ao longo do século XX, marcado por políticas específicas e pela ação direta do Estado.

⁶³ Esta análise parte de outra publicação, onde foram analisados textos presentes no site institucional da Coleção BEĨ, ele pode ser acessado em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/cadernoppgd/article/view/16449>.



Nos bancos indígenas, ressaltam a centralidade da floresta como fonte de matéria-prima, trabalhada com técnicas tradicionais transmitidas entre gerações, que envolvem também a pintura e uso de grafismos. Já nos bancos de designers, observam a diversidade de materiais e processos, que vão do artesanal em madeira e fibras ao uso de chapas metálicas, papelão prensado e tecnologias digitais (Salles; Bueno, 2022).

Com base nessas colocações, entendo que, embora haja diferenças de contexto, material e processo criativo, os curadores enfatizam afinidades formais e expressivas entre bancos indígenas e de design, sugerindo diálogos na forma e função. A partir de Fabris e Corrêa (2019), percebo que essa dualidade design–produção indígena aparece de maneira pacificada, de modo a destacar trocas possíveis entre modos distintos de estar no mundo. Contudo, enquanto no universo indígena os bancos afirmam identidades culturais e cosmológicas, no design contemporâneo eles se inserem em circuitos produtivos mais amplos, implicando regimes distintos de circulação e atribuição de valor. Embora os curadores almejem, por meio da aproximação, realçar as afinidades entre as lógicas produtivas e plásticas dos artefatos, a justaposição materializa no campo expositivo as tensões que diferem os artefatos: diferentes concepções de autoria, função e sentido do objeto.

O segundo texto curatorial, assinado por Mayawari Mehinaku, apresenta a perspectiva indígena sobre os bancos expostos e comemora o reconhecimento da arte dos povos originários. Para ele, a exposição representou um marco histórico para a visibilidade da arte indígena. A presença da Coleção BEĨ — pela primeira vez no Rio de Janeiro — expressa, assim, uma trajetória de valorização da produção indígena como expressão legítima de arte, contemplando dimensões ancestrais, contemporâneas e espontâneas, em respeito à diversidade cultural (Mehinaku, 2022).

Destacando aspectos técnicos e simbólicos, Mehinaku (2002) conta que os bancos — usados no cotidiano, em festas e rituais — são geralmente esculpidos por homens e inspirados na fauna, mas há exceção nos bancos de buriti, destinados às mulheres e confeccionados também por elas. Entre os exemplos, cita o banco do urubu-rei de duas cabeças, sagrado e reservado a



caciques e líderes; o banco geométrico, associado ao pajé; e os zoomórficos, que representam seres da fauna e míticos, e remetem a fundamentos cosmológicos (Mehinaku, 2022).

Ainda, Mehinaku (2022) explica que os bancos são talhados de um único tronco, com ferramentas manuais simples, e que a escolha da madeira relaciona-se ao ciclo vital: quando a árvore seca, entende-se que o espírito a deixou, tornando-se apta à escultura por sua resistência. Por fim, ressalta o uso sustentável da floresta, condição para a continuidade da vida e da cultura indígena, e expressa o desejo de que a mostra torne-se referência internacional, reconhecendo a arte indígena como patrimônio histórico e artístico do Brasil (Mehinaku, 2022).

A partir do texto de Mehinaku, observo uma diferente abordagem sobre os bancos expostos: enquanto Salles e Bueno (2022) articulam a Coleção BEĨ ao trabalho de designers contemporâneos, destacando afinidades formais, o potencial expressivo e a diversidade de materiais e processos, Mehinaku (2022) enfatiza o reconhecimento da produção indígena como arte, suas dimensões ancestrais e cosmológicas, e os usos rituais e cotidianos.

Passado este primeiro momento da exposição, trato agora as diferentes formas de exibição dos bancos da Coleção BEĨ e de designers contemporâneos. Nas três salas expositivas havia mapas com as regiões de origem dos bancos, o que evidenciava a estratégia de organização por territórios e etnias: a Sala 1⁶⁴ reuniu peças do Norte e Centro-Oeste; a Sala 2⁶⁵ concentrou bancos do Xingu; e a Sala 3⁶⁶, do Território Indígena Wawí. Todas tinham piso de madeira e paredes pintadas em tons de verde e terracota. Nelas, os bancos indígenas foram justapostos a bancos de designers, que foram exibidos a partir de diferentes estratégias e topografias expositivas. Enquanto os bancos indígenas

⁶⁴ Com enfoque nas etnias Galibi-Marworno; Hixkaryana; Huni Kuin (Kaxinawá); Karipuna do Amapá; Katuenayana (Katuwena); Kaxuyana; Munduruku (Wuyjuyu); Palikur (Paĩkwené); Rikbaktsá; Sateré-Mawé; Tariana; Tikuna (Maguta); Tiriyo (Wü tarëno, Txukuyana, Ewarhuyana, Akuriyó), Tukano; Umutina; Wajãpi; Waiwai; Ye'kwana (Soto).

⁶⁵ Com enfoque nas etnias Aparai; Asurini do Xingu (Awaete); Ikpeng; Kaiabi (Kawaiwete); Kamaiurá; Karajá (Iny); Kisêdjê; Kuikuro; Matipu; Tapirapé (Apyãwa); Trumai; Wayana; Waujá; Xipaya; Yawalapiti; Yudjá / Juruna.

⁶⁶ Com enfoque nas etnias Aweti, Kalapalo, Mehinaku e Nahukwá.

foram dispostos no centro — diretamente no chão e cercados de recortes em forma de folhas — os de designers, foram dispostos nas margens, em plataformas geométricas (Figura 1). Ambas estratégias interditavam o uso dos bancos, reforçando seu caráter expositivo.



Figura 1: Sala 1 da exposição *Sente-se: A Coleção BEI em Diálogo*.

Fonte: Fotografia cedida por Suzane Queiroz (2025).

As placas de identificação dos bancos indígenas e de designers, embora formalmente idênticas, registravam diferenças (Figura 2). Eram pequenas placas verdes de identificação colocadas no chão ou na plataforma que continham o nome do banco, autoria e região de produção, porém somente as placas dos bancos de designer continham informações técnicas sobre a produção. Ao comparar as legendas, é possível observar que, embora no texto curatorial e institucional haja uma dificuldade de categorização dos bancos e a busca por um diálogo entre as produções, nas legendas existe um marcador de diferenças, já que é evidenciada a opção de chamar os designers de designers e os indígenas de artistas.

Também havia placas presas nas paredes. As placas laranjas — posicionadas acima dos bancos de design — apresentavam um pequeno texto e ilustração sobre o projeto do banco. Já as placas verdes — enfileiradas nas

paredes entre as placas laranjas — traziam textos sobre as etnias de origem dos bancos indígenas expostos na sala. Estas diferenciações — marcadas pelas cores e formatos das placas presentes na expografia — demonstram tensões na justaposição das peças de design com os bancos indígenas, já que a autoria e as informações mais detalhadas sobre a origem das peças partem de pontos distintos. Nas peças de design é dada maior atenção ao projeto do banco, enquanto sobre os bancos indígenas o foco está nas etnias e em sua origem/território.



Figura 2: Placas com legenda dos bancos de design e bancos indígenas na exposição *Sente-se: A Coleção BEÍ em Diálogo*.

Fonte: Fotografia cedida por Suzane Queiroz (2025).

Neste momento, é também assinalada a autoria individual dos bancos indígenas, a qual, apoiando-me no trabalho de Lagrou (2010), compreendo como um tensionamento em relação à cultura indígena e como uma negociação que se estabelece no espaço expositivo. Tal gesto, entretanto, não se configura como imposição, uma vez que esses autores também têm circulado no regime artístico em contextos ocidentalizados.

Entretanto, vale destacar que nem todos os bancos indígenas possuíam a indicação de autoria. Visto que as estratégias de colecionismo dos artefatos não ocidentais em algumas vezes implicam esta ausência devido às dinâmicas em que os bancos foram constituídos. Percebo que a ausência de autoria em alguns bancos são fissuras nas legendas que estabelecem hierarquias, se considerado o regime visual adotado na exposição.



Lagrou (2010), afirmar que, em muitas sociedades indígenas, não há uma individualização do criador em sua obra. O produtor é compreendido como tradutor dos mundos dos seres invisíveis, o que torna incompatível a aplicação direta do conceito ocidental de autoria. Nesse contraste, observa-se que a atribuição de autoria nos bancos funciona como uma forma de inseri-los no regime artístico ocidental, atributo necessário para sua circulação em exposições e mercados. A legitimação do artista — característica central do processo de artifização — amplia os significados do objeto e possibilita sua circulação para além da aldeia, articulando novos valores nos contextos de recepção ocidentalizados. A exemplo disso, Terena (2020) afirma que a Arte Indígena Contemporânea — enquanto ação política — mobiliza recursos atuais para reafirmar identidades, mantendo consciência de origem e pertencimento. Assim, a autoria individualizada — ainda que negociada — amplia significados e valores na recepção ocidentalizada.

Continuando o trajeto, ao lado da passagem para a Sala 2, encontrava-se o texto de Suzane Queiroz, cenógrafa da exposição, que descrevia a proposta espacial e sensorial que orientou a ambientação. A cenografia recorreu à luz e sombra, paisagens sonoras, aromas, símbolos visuais, cores e texturas como indícios e sugestões sensoriais. Segundo Queiroz (2022), o objetivo foi criar uma “exposição floresta”, imersiva e articulada aos sentidos, de modo a propor uma recepção para além da contemplação visual. O corredor imitava a copa das árvores, estruturas em papel craft texturizado lembravam caules, e fragrâncias de madeira e resinas permeavam o espaço. Para Queiroz (2022), tratava-se de “encantar” o ambiente, transmutando o edifício urbano em floresta.

No campo museológico, Gonçalves (2004) observa que a cenografia⁶⁷ foi inicialmente mais comum em museus de história, antropologia, arqueologia, ciências naturais e design. Para ela, o recurso demarca a localização cultural da

⁶⁷ O termo cenografia é utilizado por Gonçalves (2004) em referência ao projeto espacial das exposições, no qual a organização do espaço atua como linguagem e mediação entre obra e público. A autora toma emprestada a noção de cenografia do teatro e da dramaturgia, ampliando-a para o campo museal e expositivo. Nesse sentido, mesmo o modelo do “cubo branco”, que busca aparentar neutralidade, pode ser entendido como uma forma de cenografia, já que também condiciona a experiência estética e o regime de visibilidade da arte.



produção exibida por meio de documentos, desenho do espaço, uso da luz e da cor, recursos sonoros e outras tecnologias. Assim, a cenografia cria uma atmosfera “ideal” e representativa das situações envolvidas na apresentação, promovendo recepção estética e estimulando imaginação e sensibilidade (Gonçalves, 2004). Ainda segundo a autora, a cenografia — seja em paredes brancas ou dramatizada com cores e recursos — não é apenas instrumental, pois ao ativar as obras comunica significados, princípios museológicos e paradigmas artísticos.

Observo que a cenografia da exposição, ao buscar produzir um simulacro de origem dos bancos da Coleção BEÍ, não apenas ambienta os objetos, mas também carrega sentidos. Quando articulada aos textos curatoriais e institucionais, evidencia estratégias que ora ativam o contexto de origem dos bancos, ora os aproximam de contextos ocidentais de circulação. Tais estratégias também se relacionam ao objetivo do centro cultural que recebe a mostra, já que o CRAB atua como mediador entre diferentes sistemas de valor, promovendo a legitimação institucional do artesanato e das produções indígenas, ao mesmo tempo em que aproxima esses objetos de discursos sobre inovação, design e identidade regional.

Considerações Finais

A análise da exposição evidencia como as estratégias de curadoria e expografia posicionam a cultura indígena material dentro de circuitos de exibição de artesanato e design, operando simultaneamente para valorizar os bancos indígenas e inseri-los em regimes de circulação ocidentais. As variações topográficas, a disposição dos objetos e as informações fornecidas nas legendas estabelecem hierarquias e fronteiras conceituais entre bancos indígenas e bancos de designers, produzindo diferenciações que comunicam critérios distintos de autoria, função e valor. Nesse sentido, a expografia não apenas organiza os objetos, mas atua como dispositivo de mediação institucional, alinhando a mostra aos objetivos do CRAB de reforçar o artesanato brasileiro,

aproximá-lo de discursos de inovação e design, e, ao mesmo tempo, destacar aspectos culturais, materiais e simbólicos das produções indígenas.

A curadoria de Mayawari Mehinaku produziu mediações relevantes na narrativa da exposição, acionando os significados subjacentes aos objetos expostos a partir da cosmovisão indígena. No entanto, é preciso reconhecer que essa participação se deu em um espaço previamente estruturado pelo discurso institucional do CRAB, cujo enquadramento valoriza o artesanato e o design em termos de inovação, mercado e patrimônio cultural. Dessa forma, a inserção da perspectiva indígena não elimina as tensões entre regimes de visibilidade e legitimação.

Por fim, a mostra não apenas apresentou diálogos entre bancos indígenas e de design, mas também explicitou disputas em torno das categorias que organizam os objetos. A exposição funcionou como um espaço de negociação, mas também de limites e tensionamentos influenciados pelas temáticas privilegiadas pelo CRAB.

Referências

BUENO, Gabriel. **Biografia**. Disponível em:

<https://www.buenogabriel.com/blank-1>. Acesso em: 27 maio 2025.

CELLARD, André *et al.* A análise documental. In: POUPART, J. *et al.* **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, Vozes, v. 2, 2008.

COLEÇÃO BEĨ. **Sobre**. 2024. Disponível em: <https://colecaobei.com.br/sobre>. Acesso em: 11 fev. 2025.

CRAB – Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro. **Institucional**. [s.d.]. Disponível em: <https://crab.sebrae.com.br/sobre-o-crab/>. Acesso em: 14 ago. 2025.

_____. **Governança**. [s.d.]. Disponível em:

<https://crab.sebrae.com.br/governanca/>. Acesso em: 14 ago. 2025.

_____. **Sente-se: A Coleção BEĨ em Diálogo**. [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: CRAB, 2022. p. 3. Disponível em:

<https://bis.sebrae.com.br/bis/flipbook.zhtml?f=22484&p=0>. Acesso em: 11 fev. 2025.

_____. **Sente-se: A Coleção BEĨ em Diálogo.** Disponível em:
<https://crab.sebrae.com.br/programacao/sente-se-a-colecao-bei-em-dialogo/>.
Acesso em: 11 fev. 2025.

_____. **Mayawari: Preservação da Arte Indígena e a tradição Menihaku.**
Disponível em: <https://crab.sebrae.com.br/mayawari-arte-indigena-e-a-tradicao-menihaku/>. Acesso em: 27 maio 2025.

EDITORA BEĨ. **Sobre.** Disponível em: <https://www.bei.com.br/sobre>. Acesso em: 08 jun. 2024.

FABRIS, Yasmin; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Viva a diferença: estratégias de agenciamento da cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 9, n. 2, p. 115-137, jul./dez. 2019. Disponível em:
<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17562/12262>. Acesso em: 10 abr. 2025.

_____. As exposições como fonte histórica para a disciplina de design: aproximações para a formulação de um argumento. In: SPINILLO, Carla Galvão (org.). **Coletânea de estudos do PPGDesign/UFPR: novos horizontes da pesquisa em design.** São Paulo: Blucher, 2022. Disponível em:
<https://openaccess.blucher.com.br/article-list/9786555502312-588/list/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

GOLDSTEIN, I. S. Arte indígena como conexão. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Véxoa: Nós Sabemos** [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX.** São Paulo, SP, Brasil: Edusp, 2004.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, v. 2, n. 1, p. 1–26, nov. 2010. Disponível em:
<http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em: 20 set. 2025.

MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY SCHOOL OF ARCHITECTURE + PLANNING. **Marisa Moreira Salles.** People, 2024. Disponível em: <https://sap.mit.edu/people/marisa-moreira-salles>. Acesso em: 22 fev. 2025.

MEHINAKU, Mayawari. In: CRAB – Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (org.). **Sente-se: A Coleção BEĨ em Diálogo.** [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: CRAB, 2022. p. 12. Disponível em:
<https://bis.sebrae.com.br/bis/flipbook.zhtml?f=22484&p=0>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. **Bancos Indígenas: entre a função e o rito.** São Paulo: MCB, [s.d.]. Disponível em:

<https://mcb.org.br/pt/pt/programacao/exposicoes/bancos-indigenas-entre-a-funcao-e-o-rito/>. Acesso em: 16 abr. 2025.

QUEIROZ, Suzane. **Biografia**. Disponível em: <https://suzanequeiroz.com/bio-suzane-queiroz/>. Acesso em: 27 maio 2025.

QUEIROZ, Suzane. In: CRAB – Centro Sebrae de Referencia do Artesanato Brasileiro (org.). **Sente-se: A Coleção BEI em Diálogo**. [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: CRAB, 2022. p. 14. Disponível em: <https://bis.sebrae.com.br/bis/flipbook.zhtml?f=22484&p=0>. Acesso em: 11 fev. 2025.

_____. **Listagem e legendas dos bancos indígenas expostos na exposição Sente-se: A Coleção BEI em Diálogo**. [manuscrito não publicado]. Rio de Janeiro–RJ, 2022.

_____. **Listagem e legendas dos bancos de estúdios e designers expostos na exposição Sente-se: A Coleção BEI em Diálogo**. [manuscrito não publicado]. Rio de Janeiro–RJ, 2022.

_____. **Fotografias da exposição Sente-se: a Coleção BEI em Diálogo**. Cedido a autora, 2025.

SALLES, Marisa Moreira; ALVIM, Thomas. In: CRAB – Centro Sebrae de Referencia do Artesanato Brasileiro (org.). **Sente-se: A Coleção BEI em Diálogo**. [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: CRAB, 2022. p. 4. Disponível em: <https://bis.sebrae.com.br/bis/flipbook.zhtml?f=22484&p=0>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SALLES, Claudia Moreira; BUENO, Gabriel. In: CRAB – Centro Sebrae de Referencia do Artesanato Brasileiro (org.). **Sente-se: A Coleção BEI em Diálogo**. [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: CRAB, 2022. p. 11. Disponível em: <https://bis.sebrae.com.br/bis/flipbook.zhtml?f=22484&p=0>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SAPORITI, Liliana. Cláudia Moreira Salles. **Sobre**. Disponível em: <https://claudiamoreirasalles.com/sobre/>. Acesso em: 26 maio 2024.

SEBRAE. **CRAB: espaço de valorização do artesanato brasileiro**. 2022. Disponível em: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/crab-espaco-de-valorizacao-do-artesanato-brasileiro,f21941dc48163510VgnVCM1000004c00210aRCRD>. Acesso em: 14 ago. 2025.

SOMOS CIDADE. **Tomas Alvim fala sobre a participação do laboratório Arq.Futuro do Insper nas discussões de planejamento urbano**. 2024. Disponível em: <https://somoscidade.com.br/2024/03/tomas-alvim-fala-sobre-a-participacao-do-laboratorio-arq-futuro-do-insper-nas-discussoes-de-planejamento-urbano/>. Acesso em: 22 fev. 2025.



TERENA, Naine. In: Pinacoteca de São Paulo. **Véxoa: Nós Sabemos** [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

TV PARANÁ TURISMO. **Exposição Bancos indígenas do Brasil reúne peças de quarenta etnias do Xingu e da Amazônia.** YouTube, 14 set. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hqv08ctbv4Q>. Acesso em: 9 jan. 2025.



VIRGIN TERRITORY: SOBRE A PRESENÇA DE OBRAS DE ARTISTAS BRASILEIRAS NO ACERVO DO NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS

Rita Lages Rodrigues⁶⁸

Laura Dias⁶⁹

RESUMO:

A presente pesquisa investiga a relação entre a exposição *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art* (National Museum of Women in the Arts, 2001) e a incorporação de obras de artistas brasileiras ao acervo da instituição. O estudo insere-se nos debates sobre a internacionalização da arte brasileira, a representatividade de mulheres em coleções museológicas e os processos de legitimação no sistema da arte. A partir da análise de documentos, catálogos e de pesquisa *in loco* realizada no NMWA em 2023, identificou-se que, antes da exposição *Virgin Territory*, o museu possuía obras de apenas duas artistas brasileiras, Frida Baranek e Tomie Ohtake. Após a mostra, entretanto, seis das vinte e uma artistas participantes tiveram obras adquiridas. A pesquisa tensiona o debate entre visibilidade e colonialidade, expressas tanto no título da exposição quanto no fato de o *National Museum of Women in the Arts* possuir, originalmente, um acervo majoritariamente composto por obras do circuito euro-estadunidense. Analisa-se também o papel da curadora Susan Fisher Sterling, cuja atuação foi decisiva para a diversificação do acervo. *Virgin Territory* constituiu um marco na institucionalização da arte feminina brasileira em acervos internacionais, evidenciando como exposições temporárias podem funcionar como instrumentos de musealização e reconfiguração de narrativas históricas. A pesquisa contribui, assim, para a reflexão sobre práticas curatoriais, processos de descolonização de acervos e políticas de representação de gênero no campo da arte contemporânea.

Palavras-chave: arte brasileira; musealização; curadoria; gênero; decolonialidade.

⁶⁸ Universidade Federal de Minas Gerais, Doutora em História (UFMG).

⁶⁹ Graduanda em Artes Visuais, Bacharel em Pintura (UFMG), bolsista PIBIC de Iniciação Científica.



ABSTRACT: This research investigates the relationship between the exhibition *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art* (National Museum of Women in the Arts, 2001) and the incorporation of works by Brazilian artists into the institution's collection. The study is situated within debates on the internationalization of Brazilian art, the representation of women in museum collections, and the processes of legitimation within the art system. Based on the analysis of documents, catalogues, and field research conducted at the NMWA in 2023, it was identified that, prior to *Virgin Territory*, the museum held works by only two Brazilian artists, Frida Baranek and Tomie Ohtake. However, after the exhibition, six of the twenty-one participating artists had works acquired. The research problematizes the tension between visibility and coloniality, expressed both in the exhibition's title and in the fact that the National Museum of Women in the Arts's original collection was largely composed of works from the Euro-American circuit. It also examines the role of curator Susan Fisher Sterling, whose work was decisive in diversifying the collection. *Virgin Territory* is a milestone in the institutionalization of Brazilian women's art within international collections, revealing how temporary exhibitions can function as instruments of *musealization* and the reconfiguration of historical narratives. Thus, the research contributes to reflections on curatorial practices, processes of decolonizing collections, and gender representation policies within the field of contemporary art.

Keywords: Brazilian art; musealization; curatorship; gender; decoloniality.

Introdução:

Uma exposição contribui para a aquisição de novas obras por um acervo? Partindo dessa questão, investigamos a relação entre a exposição *Virgin Territory*, realizada em 2001 no National Museum of Women in the Arts (NMWA) e a musealização de obras de artistas brasileiras nessa instituição. O estudo insere-se no campo dos debates sobre os mecanismos de internacionalização da arte brasileira, com ênfase na inserção de obras de mulheres em coleções estrangeiras. Para a abordagem destas questões acionamos referenciais do campo da História da Arte, em especial os relacionados à História das Coleções, à internacionalização da arte brasileira e aos estudos de gênero, enfocando a inserção de mulheres artistas nos mundos das artes

Para refletirmos sobre a formação de coleções de arte, além dos objetos em si constituidores destas coleções, devemos refletir sobre as práticas



institucionais e políticas que definem o que será reconhecido como patrimônio artístico. Assim, a constituição de acervos envolve sempre decisões de visibilidade e exclusão — processos de poder que determinam quem e o que será lembrado. Estudos recentes sobre musealização da arte enfatizam que o ato de colecionar está intrinsecamente ligado a regimes de valor e de legitimação (Desvallées; Mairesse, 2013). O museu, ao adquirir ou omitir determinadas obras, constrói narrativas históricas que naturalizam hierarquias estéticas e geográficas, e muitas vezes operam sob critérios não declarados, relacionados ao prestígio de mercado, às redes de sociabilidade curatorial ou a agendas institucionais. Assim, a coleção deixa de ser um espaço neutro e se torna campo de disputa simbólica.

A dimensão de gênero nesse debate é inserida para ressaltarmos os mecanismos de exclusão que moldaram historicamente as coleções públicas e privadas. A presença minoritária de mulheres artistas em acervos institucionais é resultado de filtros cumulativos de reconhecimento — ausência em críticas e catálogos, falta de representação em galerias e escassez de aquisições formais (Nochlin, 1971; Pollock, 1988; Chadwick, 1996). Essa desigualdade não se corrige espontaneamente: requer políticas museológicas ativas de revisão, que reconheçam as lacunas históricas e criem mecanismos de reequilíbrio, como programas de recomposição de acervos, editais afirmativos e parcerias com coleções independentes. O museu é visto como um dispositivo político e educativo, capaz de ressignificar o cânone artístico. Autores brasileiros, como Cristina Bruno e Mário Chagas, ressaltam que democratizar os acervos implica repensar as epistemologias que sustentam o próprio conceito de “arte” dentro das instituições.

Existe um circuito de retroalimentação na relação entre museus, colecionadores e mercado de arte, uma vez que o valor simbólico concedido pela instituição reforça o valor financeiro da obra, e este, por sua vez, influencia as decisões curatoriais (Velthuis, 2005; Bourdieu, 1996). Quando as instituições reproduzem as dinâmicas de mercado sem criticá-las, acabam perpetuando desigualdades estruturais, incluindo as de gênero. Em contrapartida, uma museologia crítica pode reivindicar autonomia frente à lógica mercadológica,

operando de modo a tensionar as hierarquias de visibilidade. Essa postura implica compreender o acervo não como reflexo do mercado, mas como espaço de disputa de narrativas e de reinvenção da memória coletiva — tarefa essencial diante das exclusões históricas que ainda atravessam o campo da arte contemporânea e suas coleções.

A exposição *Virgin Territory* contribuiu para a visibilidade da produção artística feminina do Brasil fora do país, reunindo nomes que foram, ou se tornaram, relevantes no mercado de arte. Stéphane Huchet (2008), em seu artigo “Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional”, já havia apontado como a exposição *UltraModern*, realizada em 1993, no mesmo museu, contribuiu significativamente para a inserção de artistas brasileiras no circuito global, atuando de forma estratégica para ampliar a visibilidade da produção nacional. Ele destaca que essa mostra foi estratégica para reforçar a visibilidade da produção nacional no cenário global. A participação de nomes como Regina Silveira e Rosângela Rennó, tanto em *UltraModern*, quanto em *Virgin Territory*, evidencia a continuidade desse processo. No entanto, é somente após a realização de *Virgin Territory*, em 2001, que o National Museum of Women in the Arts efetivamente incorporou obras dessas artistas ao seu acervo. Esse dado reforça a relevância dessa exposição não apenas como vitrine internacional, mas como um marco decisivo na política de aquisições da instituição em relação à arte brasileira. Os dados específicos sobre as aquisições serão apresentados ao final.

Apesar da importância da exposição, pouco se tem documentado sobre seus desdobramentos em relação à aquisição de obras e à institucionalização da produção artística brasileira no circuito museológico internacional. Esse aspecto é central para os estudos de museologia, curadoria e história da arte, uma vez que evidencia como exposições temporárias podem relacionar-se diretamente aos processos de musealização a partir da forte relação entre *Virgin Territory* e aquisição de obras de artistas brasileiras pelo NMWA, especialmente em um contexto em que, historicamente, a arte produzida por mulheres enfrentou marginalização nos espaços institucionais.



Como observa Huchet (2008, p. 57), nos anos 90 a presença de obras de arte brasileira era reforçada em exposições internacionais para garantir e expandir sua presença no exterior:

Uma circulação internacional entre centros iria mesmo acontecer a partir dos anos 90, a exposição Hélio Oiticica no Jeu de Paume, em Rotterdam e Barcelona, em 1992, sendo “seguida”, durante a XXII Bienal de São Paulo, de 1994, pela exposição das obras de Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, apresentados como artistas determinantes na questão histórica de ruptura com o meio. (Huchet, 2008, p. 57).

A análise realizada permitiu identificar quantas e quais artistas brasileiras tiveram obras incorporadas ao acervo do NMWA após a exposição *Virgin Territory*, bem como compreender de que maneira a mostra contribuiu para esse processo. Também foi possível examinar o impacto da exposição em termos de representatividade brasileira dentro da coleção permanente da instituição. Para tanto, foram consultados documentos disponibilizados pelo museu, incluindo listas de obras adquiridas, registros das exposições e materiais de arquivo referentes às artistas, além dos catálogos de *UltraModern*, *Virgin Territory* e do catálogo geral *Collection Highlights* (2023). A investigação contou ainda com pesquisa in loco realizada no NMWA em 2023, quando se observou o acervo em exposição e foram analisadas as pastas das artistas brasileiras arquivadas pela instituição.

O museu

Situado em Washington, nos Estados Unidos, o National Museum of Women in the Arts é o primeiro museu dedicado a artistas mulheres no mundo e reúne em seu acervo obras de artistas de todo o mundo. Criado em 1981, ele abre as portas como um museu privado e sem fins lucrativos. Os fundadores do museu Wilhelmina Cole Holladay e Wallace F. Holladay começaram a colecionar arte na década de 70, período em que pesquisadores começaram a questionar a sub-representação de mulheres nos acervos e galerias. Já na década de 80, Wilhelmina concentra sua energia e recursos na criação de um museu que



valorizasse as artistas mulheres, assim, a Coleção Holladay tornou-se o núcleo do acervo da instituição.

Cinco anos antes da inauguração oficial, o NMWA funcionou na residência da família Holladay, onde o público tinha acesso ao acervo por meio de visitas guiadas. A instituição contava também com um escritório temporário.

Em 1987, a instituição abriu as portas de sua sede permanente com a exposição “*American Women Artists, 1830–1930*”, com curadoria assinada pela Dra. Eleanor Tufts, uma das principais historiadoras de arte feminista dos Estados Unidos. Segundo matéria publicada no site oficial do NMWA (2025), a exposição inaugural já revelava um dos valores centrais da instituição: reconhecer e valorizar tanto artistas emergentes quanto aquelas já consagradas no mercado de arte:

A exposição inclui mestres renomados como Mary Cassatt, a única americana a expor com os impressionistas no Salão de Paris, e Georgia O’Keeffe, considerada uma das artistas americanas mais proeminentes e bem-sucedidas do século XX. Três pinturas de Cassatt, “Mulher e Criança Dirigindo” (1881), “Susan na Varanda Segurando um Cachorro” (por volta de 1880) e “Menina na Poltrona Azul” (1878), estarão em exibição.

Além disso, um grande número de artistas menos conhecidos são apresentados, reforçando o objetivo do museu de reconhecer artistas femininas de estatura excepcional, antes esquecidas. (NMWA, 2025)

Susan Fisher Sterling e o NMWA:

Após *UltraModern: The Art of Contemporary Brazil*, que estreou em 1993, *Virgin Territory: women, gender, and history in contemporary brazilian art* foi a segunda exposição de arte brasileira no National Museum of Women in the Arts, aberta em 2001. A curadoria foi assinada por Susan Fisher Sterling, curadora chefe e atual diretora do NMWA; Berta Sichel, na época diretora do Departamento de Cinema e Vídeo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri; e, Franklin Espath Pedroso, que era curador chefe do Brasil Connects e curador adjunto da Mostra do Redescobrimento.

A presença de **Susan Fisher Sterling** no National Museum of Women in the Arts constituiu-se como um fator decisivo para a consolidação da instituição



enquanto referência global na valorização da produção artística de mulheres. Sua atuação extrapolou a função administrativa, configurando-se como uma prática curatorial comprometida com a diversificação do acervo e com a abertura de espaço para artistas emergentes e pouco representadas no circuito internacional.

Em entrevista concedida à *National Endowment for the Arts*, em 2014, Sterling enfatizou a importância de ampliar a diversidade de artistas representadas tanto no acervo quanto nas exposições do museu, bem como de abrir espaço para artistas emergentes no cenário artístico. Segundo a matéria, durante sua gestão, o NMWA expandiu seu acervo para mais de 5.000 obras, criou programas públicos como a iniciativa Mulheres, Artes e Mudança Social e consolidou-se como referência global na promoção de artistas mulheres de diferentes contextos e épocas:

Gostaria de dizer que o Museu das Mulheres atua como um incentivo para outros museus mostrarem artistas mulheres. (...) Arriscamos e acolhemos artistas desconhecidas e emergentes. Isso é difícil de convencer muitos museus que dependem do reconhecimento de nomes. (...) Mas entendemos o quão difícil é para qualquer artista ter aquela primeira exposição em museu. (...) Tivemos uma exposição de artistas brasileiras na década de 1990 e em 2001, quando os artistas brasileiros não eram muito conhecidos. Mulheres árabes em 1994 e em 2014. Artistas aborígenes em 2009. Então, constantemente tentamos colocar em evidência novas mulheres de outros lugares. Tentamos resistir ao que chamo de 'mentalidade de rebanho' no mundo da arte. Essa mentalidade de rebanho tende a privilegiar apenas algumas artistas mulheres (...). Em uma época que celebra artistas famosos, regularmente apresentamos novos nomes ao público e isso vai ao cerne da nossa missão. (Sterling, 2014).

Susan Fisher Sterling estabeleceu uma realização próxima com a arte brasileira, evidenciada pela “*Mostra reúne arte de mulheres latino-americanas*”, publicada pela *Folha de S.Paulo* em 1996, que demonstra seu envolvimento com a arte latino-americana desde o início dos anos 1990 e seu interesse em dar visibilidade a essas artistas. A matéria relata a realização de uma mostra dedicada à arte latino-americana no NMWA, motivada pela indignação de Sterling e de suas colegas diante da retrospectiva de arte latino-americana organizada pelo MoMA, em 1993, a qual incluiu apenas 15 mulheres entre 95 artistas. Também é possível identificar o engajamento do NMWA com essa pauta



nesse período, tendo sediado, além da mostra de arte latino-americana, as exposições de arte brasileira *UltraModern* (1996) e *Virgin Territory* (2001). Em uma entrevista publicada no site do NMWA, em 2018, na qual ela descreve sua viagem ao Brasil, realizada em 1993, como “a mais inspiradora” de sua carreira:

Viajei ao Brasil em 1993 e vi obras fenomenalmente importantes das décadas de 1960 e 1970 que eu nunca tinha visto, o outro lado do que estava acontecendo nos EUA na época. Fui uma das primeiras curadoras nos EUA a reconhecer que essa obra estava ausente do nosso léxico da grande arte contemporânea. Como resultado da viagem, pudemos apresentar duas exposições de obras de artistas brasileiras na NMWA. (Sterling, 2018).

Susan Fisher Sterling buscava a diversificação dos acervos museológicos do NMWA, em consonância com os debates mercadológicos e institucionais que marcaram as décadas de 1990 e 2000. Sua atuação e seu fortalecimento dentro do Museu foram decisivos não apenas para a inserção de artistas brasileiras no acervo da instituição, mas também para a realização de exposições dedicadas à arte brasileira ao longo desse período.

Virgin Territory:

Segundo Edemar Cid Ferreira (Sterling; Sichel; Pedroso, 2001, p. 14), “A exposição *Virgin Territory* possui raízes na Mostra do Redescobrimento, que foi apresentada em São Paulo (...) para comemorar o quicentenário do descobrimento do Brasil, celebrado em 22 de abril de 2000”. A Mostra do Redescobrimento foi uma grande exposição de arte e cultura realizada em São Paulo no ano de 2000, com o objetivo de celebrar os 500 anos do descobrimento do Brasil. Idealizada para expor a diversidade e a riqueza cultural do país por meio da arte, a mostra foi organizada em vários módulos temáticos, que abordavam desde a história e a arqueologia até a arte contemporânea e a cultura popular. A exposição teve ampla repercussão e, após seu encerramento em São Paulo, seus módulos foram apresentados em outras capitais brasileiras e no exterior, gerando novas exposições. Cerca de 15 mil obras foram exibidas, divididas em 13 módulos, distribuídos em quatro edifícios do Parque Ibirapuera:



o Pavilhão da Bienal, a Pinacoteca, a Oca e o Cinecaverna, este último aberto especialmente para a mostra.

As obras selecionadas para *Virgin Territory* representam a violência vivida durante o processo de colonização e os efeitos persistentes desse legado histórico. Ao mesmo tempo em que se destacam obras de Anna Bella Geiger e Adriana Varejão, que tematizam a história do Brasil colonial, outras, como as de Beth Moysés, Rosana Paulino e Sylvio Back, abordam os reflexos da colonização nos dias atuais. Entretanto, ao serem colocadas em diálogo com a celebração do descobrimento do Brasil proposta pela Mostra do Redescobrimento, evidencia-se uma dubiedade entre o tema central da curadoria e sua relação com a invasão.

O título da exposição traz em seu caráter ambíguo também uma condição polêmica. A palavra “virgem” deriva do latim *virgo*, *virginis*, que originalmente designava uma moça jovem não casada, associada à vitalidade e à força, e não necessariamente à castidade (Lewis; Short, 1879). Possivelmente vinculada à raiz indo-europeia *uerǵ-* (“brotar”, “florescer”), também relacionada a *virga* (“ramo jovem”), o termo evocava juventude e potencial (Harper, 2024). Com o avanço do pensamento cristão, seu sentido foi moralizado e espiritualizado, passando a representar pureza, clausura e integridade. Por outro lado, a expressão *Virgin Territory* foi, e é, usada em contextos coloniais e culturais para designar terras “inexploradas” ou “não ocupadas”, a metáfora transfere ao território o imaginário do corpo feminino “intocado”, naturalizando a relação entre dominação e descoberta.

A figura de Maria, canonizada como *virgo intacta* no século XIX com o dogma da Imaculada Conceição proclamado por Pio IX (*Ineffabilis Deus*, 1854), representa a consolidação teológica da ideia de pureza feminina, lido pela crítica feminista como um dispositivo de poder simbólico que transforma tanto o corpo quanto a linguagem em campos de disputa. Este campo de disputa foi fundamental para a moral burguesa do século XIX que, com este dogma da pureza, obteve uma justificativa religiosa para designar a mulher ao lar e ao espaço privado, retirando-a do espaço público e da esfera pública. Ao mesmo tempo, em exposições contemporâneas como *Virgin Territory* (National Museum



of Women in the Arts), o termo é ressignificado, expondo as tensões entre posse e autonomia, revelação e invasão, desejo e poder. Essa inversão crítica permite ler o termo virgem não como pureza, mas como campo de disputa simbólica - uma superfície onde se projetam narrativas coloniais, sexuais e estéticas.

Ao acionarmos o feminismo decolonial, observamos como esta dimensão da associação do território virgem com a ideia de virgindade é complicada, pois o reconhecimento da forma como a perspectiva colonial apresentava a dimensão do outro e a vinculação deste outro a um caráter animal justifica a lógica colonial expressa no processo de dominação e controle de populações ameríndias, das mulheres e de todos aqueles que não constituíam o que é considerado a norma: o homem branco e europeu.

O título *Virgin Territory* convoca e desestabiliza uma metáfora historicamente vinculada ao colonialismo e à dominação masculina. A escolha do termo, longe de ser neutra, reativa a carga simbólica de uma linguagem que associa o feminino ao “intocado”, ao “a ser desbravado” — linguagem que, como lembra Lugones (2014), sustenta o imaginário colonial de posse e hierarquia. O título é particularmente polêmico quando consideramos que a mostra reunia artistas brasileiras em uma instituição cuja coleção permanente é majoritariamente composta por obras de mulheres europeias e estadunidenses.

A expressão, ao evocar a ideia de “território virgem”, reinscreve — mesmo que involuntariamente — uma lógica colonial de descoberta e apropriação, na qual o “outro” é definido como espaço de exploração simbólica. Sob a lente do feminismo descolonial, essa escolha de título revela o quanto as estruturas de representação e legitimação do mundo da arte ainda são atravessadas pela colonialidade do saber e do olhar (Lugones, 2014). Nesse sentido, o NMWA ocupa um lugar ambíguo: ao mesmo tempo que oferece visibilidade inédita às artistas latino-americanas, também reafirma a centralidade do eixo hegemônico norte-atlântico como mediador daquilo que é reconhecido como arte. A provocação de *Virgin Territory* expõe, assim, as tensões entre reconhecimento e apropriação, inclusão e hierarquia, mostrando que a descolonização do olhar exige mais do que espaço institucional — requer a revisão das próprias categorias de visibilidade e poder que estruturam o sistema da arte.

A iniciativa também destacou a relevância da produção feminina no Brasil em comparação com outros países, onde, segundo Pedroso (2001, p. 19), “a presença das mulheres artistas brasileiras se equipara mais à de seus pares masculinos do que na maioria dos países do Hemisfério Norte – e Europa”. Nesse trecho, Pedroso evidencia a forte presença das brasileiras no mercado de arte em relação aos homens, comparando esses números aos de países do hemisfério norte, característica que também contribuiu para o interesse do museu e dos curadores na colaboração entre o National Museum of Women in the Arts e o governo brasileiro.

No conjunto de exposições que surgiram a partir da Mostra do Redescobrimento, em um momento em que o governo brasileiro investia na promoção de mostras de arte no exterior com o objetivo de internacionalizar suas produções culturais, destacam-se *Virgin Territory* (NMWA, 2001) e *Body and Soul* (Guggenheim, Nova York, 2001). Para além desse contexto político-cultural, tratava-se de um período estratégico em que o mercado internacional voltou seu olhar para a produção artística brasileira, incentivado pelas políticas governamentais, incorporando essas obras em acervos estrangeiros. “Com efeito, o que se faz, se propõe, se pensa e se mostra nessas exposições constitui um espaço de mediação essencial que permite à arte brasileira, num momento de abertura e de trocas acentuadas, enfim transformar-se num componente incontornável da história da arte” (HUCHET, 2008: p. 50).

Esse ambiente de trocas e projeção internacional insere-se em uma dinâmica mais ampla de reposicionamento do Brasil no circuito global da arte, da qual *Virgin Territory* participa ativamente ao contribuir para a institucionalização da produção artística feminina brasileira em acervos estrangeiros.

Considerações finais

Com base na análise dos catálogos, documentos institucionais e registros de aquisição cedidos pelo National Museum of Women in the Arts (NMWA), é possível afirmar que a exposição *Virgin Territory* representou um marco na



visibilização da arte brasileira no exterior e na musealização de obras de artistas brasileiras nessa instituição. Após a mostra, observa-se um crescimento expressivo no número de artistas brasileiras incorporadas ao acervo, o que indica que exposições temporárias podem exercer papel decisivo nas políticas de aquisição e na constituição de narrativas museológicas.

Antes da abertura de *Virgin Territory*, em 2001, o NMWA possuía obras de apenas duas artistas brasileiras, Frida Baranek e Tomie Ohtake, adquiridas na década de 1990, que, junto a outras 16 artistas, haviam participado da exposição *UltraModern: The Art of Contemporary Brazil*, realizada em 1993, que marcou o primeiro contato institucional do NMWA com a produção artística do Brasil. É a partir desse marco que se estabelece o início da presença da arte brasileira na coleção do museu, ampliada de forma significativa após *Virgin Territory*.

Artistas brasileiras com obras adquiridas antes de 2001	Obra - ano em que foi adquirida
Frida Baranek	Untitled, 1991 - adquirida em 1994
Tomie Ohtake	Untitled, 1993 - adquirida em 1996

A partir da exposição *Virgin Territory*, observa-se um crescimento expressivo na presença de artistas brasileiras no acervo do National Museum of Women in the Arts. Das 21 artistas que participaram da mostra, **seis tiveram obras adquiridas** pelo museu: **Adriana Varejão, Brígida Baltar, Janáína Tschäpe, Regina Silveira, Rosângela Rennó e Valeska Soares**. Com a posterior incorporação das obras de Beatriz Milhazes e Maria Barbosa, o número total de artistas brasileiras representadas passou de dois para oito ao longo da década seguinte.

Artistas brasileiras com obras adquiridas entre 2001 e 2010	Ano em que suas obras foram adquiridas
Adriana Varejão	2003,2008

Beatriz Milhazes	2004,2008,2009
Brigida Baltar	2003
Janaina Tschäpe	2009
Maria Barbosa	2005
Regina Silveira	2001
Rosângela Rennó	2003,2010
Valeska Soares	2006,2007,2008,2009

Apesar desse avanço, é importante destacar que apenas Adriana Varejão e Beatriz Milhazes possuíam obras em exibição nas mostras de outubro de 2023, no momento de reinauguração do National Museum of Women in the Arts, o que revela uma permanência ainda seletiva no espaço expositivo. Além disso, este número de obras mostra-se insatisfatório se considerarmos que atualmente o acervo do Museu possui mais de 6000 obras.

Esse dado quantitativo, contudo, deve ser interpretado à luz de dimensões simbólicas e políticas mais amplas. O crescimento do número de artistas brasileiras no acervo do NMWA evidencia o impacto institucional de uma exposição que, ao promover a produção feminina brasileira em um museu de referência internacional, também tensionou as fronteiras geográficas e culturais daquilo que é reconhecido como arte no circuito global. Pelo mesmo motivo, era importante para o governo brasileiro incluir os artistas brasileiros no sistema internacional das artes, aproveitando o momento que o mercado consumia a arte-latino americana e buscava incorporá-la no circuito internacional. Nesse sentido, *Virgin Territory* confirma que as coleções não são espaços neutros de conservação, mas arenas de disputa simbólica, em que se definem regimes de valor, visibilidade e exclusão.

Ainda assim, a partir de 2010, observa-se a continuidade do processo de aquisição de obras de artistas brasileiras, evidenciando um movimento mais amplo de valorização internacional. Esse cenário reflete a articulação entre o mercado de arte e as políticas culturais brasileiras, que, naquele período,



incentivaram de forma ativa a internacionalização da produção artística nacional. O caso do National Museum of Women in the Arts exemplifica, portanto, como exposições estratégicas e políticas de fomento podem impactar significativamente a presença de artistas brasileiras em coleções internacionais.

A análise também permitiu reconhecer o papel central de Susan Fisher Sterling na consolidação do NMWA como instituição comprometida com a diversificação do acervo e a abertura a artistas de contextos não hegemônicos. Sua atuação curatorial contribuiu não apenas para a inserção de artistas brasileiras na coleção, mas também para a ampliação de um debate museológico crítico que propõe resistir à “mentalidade de rebanho” (Sterling, 2014) ainda predominante no sistema das artes. Ao adotar uma postura ativa na representação de artistas mulheres latino-americanas, Sterling inscreve a curadoria como prática política, capaz de intervir nos mecanismos de legitimação e de alterar o cânone museológico.

Por outro lado, a própria escolha do título *Virgin Territory* convoca uma reflexão crítica sobre as persistências da colonialidade no campo da arte. O termo, historicamente associado à exploração e à posse, carrega uma herança simbólica que associa o corpo feminino e o território colonizado à ideia de pureza e de domínio. Sob a lente do feminismo decolonial (Lugones, 2014), torna-se possível perceber como a exposição, ao mesmo tempo em que oferece visibilidade inédita às artistas brasileiras, também reinscreve (ainda que criticamente) uma narrativa de descoberta mediada pelo olhar hegemônico do norte global. A partir dessa leitura, entende-se que a exposição e suas repercussões no acervo do NMWA não apenas ampliam a presença de artistas brasileiras em um museu internacional, mas também revelam as contradições e disputas inerentes ao processo de descolonização dos acervos. Mesmo com os avanços quantitativos, a permanência ainda seletiva das artistas brasileiras nas mostras recentes do museu, como a de 2023, em que apenas Adriana Varejão e Beatriz Milhazes estavam em exibição, evidencia que a transformação estrutural é um processo em curso.

Por fim, a análise de *Virgin Territory* demonstra que exposições temporárias, quando articuladas a políticas curatoriais engajadas e a uma crítica



institucional consistente, podem funcionar como catalisadoras de mudança nos modos de colecionar e narrar a arte. O caso estudado contribui, portanto, para os debates contemporâneos da história da arte e da museologia crítica, reforçando que a descolonização dos acervos não se faz apenas pela ampliação da representatividade, mas pela revisão dos próprios paradigmas de valor e de poder que estruturam o sistema museológico.

Referências

AMARAL, Aracy A. (org.). **Ultramodern**: the art of contemporary Brazil. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts, 1993. 128 p.

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

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. 3 ed. London: Thames & Hudson, 1996.

CHAGAS, Mario de Souza; PIRES, Vladimir Sibylla (orgs.). **Território, museus e sociedade**: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018. 308 p. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (orgs.). **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 2013.

HARPER, Douglas. Virgin. In: **Online Etymology Dictionary**. 2024. Disponível em: www.etymonline.com/word/virgin.



HUCHET, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 48-65, jul. 2008.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1879. Verbete: Virgo, Virginis. Disponível em: www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=virgo

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em: periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755.

MOSTRA reúne arte de mulheres latino-americanas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 22 fev. 1996. Caderno Ilustrada.

NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS (ed.). **National Museum of Women in the Arts**: collection highlights. Munich: Hirmer Publishers, 2023. 264 p.

NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS. **Virgin territory**: women, gender, and history in contemporary Brazilian art. Organização: National Museum of Women in the Arts em colaboração com Brasil Connects; curadoria de Susan Fisher Sterling, Berta Sichel, Franklin Espath Pedroso. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts, 2001.

NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?". **Art News**, v. 69, n. 9, p. 22–39, 1971.

NMWA (National Museum of Women in the Arts). **About**. Disponível em: nmwa.org/about/. Acesso em: 23 jul. 2025.



NMWA (National Museum of Women in the Arts). **American Women Artists: 1830-1930**. Disponível em: nmwa.org/exhibitions/american-women-artists-1830-1930/. Acesso em: 24 set. 2025.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**: Femininity, Feminism and Histories of Art. London: Routledge, 1988.

STERLING, Susan Fisher. **Get to know NMWA's director: part 2**. Entrevista concedida ao *Broad Strokes Blog*. Washington, 7 jul. 2016. Disponível em: nmwa.org/blog/get-to-know-nmwas-director-part-2/. Acesso em: 23 jul. 2025.

STERLING, Susan Fisher. **Susan Fisher Sterling**. Entrevista concedida ao *National Endowment for the Arts*. Washington, D.C.: National Endowment for the Arts, 11 dez. 2014. Disponível em: www.arts.gov/stories/podcast/susan-fisher-sterling Acesso em: 23 jul. 2025.

VELTHUIS, Olav. **Talking Prices**: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art. Princeton: Princeton University Press, 2005.



OLHARES DISSONANTES: NARRATIVAS SOBRE OS ANOS NOVENTA EM BUENOS AIRES A PARTIR DA EXPOSIÇÃO RECOVERING BEAUTY

MIRADAS DISONANTES: NARRATIVAS SOBRE LOS AÑOS NOVENTA EN BUENOS AIRES A PARTIR DE LA EXPOSICIÓN RECOVERING BEAUTY

Jeanne Drielle Santos Bezerra⁷⁰

RESUMO

Em fevereiro de 2011, foi inaugurada a exposição *Recovering Beauty: the 1990s in Buenos Aires*, realizada no Blanton Museum of Art em Austin, no Texas. Com curadoria de Ursula Davila-Villa, a mostra tratava do desenvolvimento do modelo curatorial de Jorge Gumier Maier frente ao Centro Cultural Ricardo Rojas em Buenos Aires e das produções dos artistas ali atuantes. Este trabalho buscou investigar os diferentes discursos propostos pelos agentes responsáveis pela mostra, a partir dos textos disponíveis no catálogo, visto que eles constituem olhares distintos sobre o conjunto de obras de uma mesma exposição, além de identificar como o Centro Cultural Ricardo Rojas e os artistas a ele vinculados foram apresentados na ocasião.

Palavras-Chave: Centro Cultural Ricardo Rojas. Narrativas Curatoriais. *Recovering Beauty*. Arte Light. Arte Argentina.

RESUMEN

En febrero de 2011 se inauguró la exposición *Recovering Beauty: the 1990s in Buenos Aires*, realizada en el Blanton Museum of Art de Austin, Texas. Con curaduría de Ursula Davila-Villa, la muestra abordaba el desarrollo del modelo curatorial de Jorge Gumier Maier frente al Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires y las producciones de los artistas que allí trabajaban. Este trabajo buscó investigar los diferentes discursos propuestos por los responsables de la muestra, a partir de los textos disponibles en el catálogo, ya que constituyen miradas distintas sobre el conjunto de obras de una misma exposición, además de identificar cómo se presentó en esa ocasión el Centro Cultural Ricardo Rojas y los artistas vinculados a él.

Palabras clave: Centro Cultural Ricardo Rojas. Narrativas Curatoriales. *Recovering Beauty*. Arte Light. Arte Argentino.

⁷⁰ Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição. E-mail: jeannedrielle@hotmail.com



Ao longo dos últimos anos, as produções artísticas vinculadas ao Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) em Buenos Aires, cujo núcleo de Artes Visuais foi gerido por Jorge Gumier-Maier entre 1989-1997, foram consagradas como o cânone artístico de uma década. Isso se deu, dentre outras razões, graças aos discursos tecidos por projetos curatoriais que apresentaram obras dos artistas vinculados ao CCRR como constituintes de uma estética dominante na Argentina na década de 1990. Um desses projetos foi a exposição *Recovering Beauty: the 1990s in Buenos Aires*, realizada em 2011 no Blanton Museum of Art em Austin, no Texas. Para analisá-la, é necessário discorrer sobre o Centro Cultural Ricardo Rojas e sua importância para o cenário artístico portenho da década de 1990.

O Centro Cultural Ricardo Rojas e os anos 1990 em Buenos Aires

O Centro Cultural Ricardo Rojas foi inaugurado no contexto da primavera democrática argentina, em 1984, vinculado à Universidade de Buenos Aires (UBA) e compondo o programa de extensão da mesma instituição. Somente após cinco anos de sua inauguração, o CCRR passou a contar com um núcleo voltado às Artes Visuais e com um espaço destinado a exposições, uma vez que tinha sua programação enfocada na literatura e no teatro experimental. Em 1989, o CCRR convidou Jorge Gumier-Maier, artista e ativista gay, para gerir o núcleo de Artes Visuais da instituição e realizar a curadoria das exposições destinadas à Galeria do Rojas, um simples corredor no caminho do teatro (Gumier-Maier, 1997). Artistas argentinos e estabelecidos na Argentina, em sua maioria sem educação formal em artes, *outsiders* ou artesãos, participaram das exposições realizadas por Gumier-Maier, tornando-se conhecidos como os “*chicos del Rojas*”. Gumier-Maier (1997, p. 8) qualificou esse modo de se fazer curadoria como “doméstico”, visto que ele conhecia esses artistas em bares, festas e casas de amigos, além de que suas produções estavam em desacordo com a estética consagrada na década de 1980, a pintura em larga escala, de caráter

expressionista e de compromisso explícito com acontecimentos sociais do período.

Os artistas do Rojas trabalhavam majoritariamente com materiais historicamente associados ao feminino, ao kitsch, ao artesanato, ao cotidiano, à infância e a produção de peças em larga escala, tais como objetos de pelúcia, recortes de revistas, tecidos, bordados e objetos de plástico reutilizados (Figuras 1 e 2). Utilizou-se referências à pornografia gay, à cultura de massa e às culturas populares, isto é, referência a “procedimentos degradados por um cânone masculino e heterossexual”, criando uma “subjetivação sexo-dissidente” (Lemus, 2017, p. 54). Priorizou-se, também, a pequena escala das obras, a experimentação e a não-figuração (Cerviño, 2011).



Figura 1: Marcelo Pombo. *Casper* (1998). 110 x 220 cm. Técnica mista sobre tela.
Fonte: Blanton Museum.



Figura 2: Omar Schiliro. *Sem título* (1993). 98 × 38 × 38 cm. Técnica mista. **Fonte:** Blanton Museum.

Entretanto, esses artistas não conformaram um estilo artístico homogêneo, tampouco constituíram um movimento, cada um articulava os elementos e materiais mencionados à sua maneira. Além da curadoria doméstica de Gumier-Maier, eles tinham em comum a margem como ponto de partida, tanto pela escolha dos materiais quanto por seu mundo social (Krochmalny, 2013), ocupando as margens do sistema hegemônico da arte e da sociedade, visto que a maioria era homossexual em pleno período de forte estigma devido à epidemia do HIV.

Consequentemente, esses artistas também ocuparam inicialmente às margens do olhar da crítica especializada e do mercado, expondo no CCRR e em eventos de pequeno porte ou de caráter intimista. Da forma como foram apresentados, esses artistas foram associados à ideia de criação como vocação, vinculando sua produção artística ao âmbito do pessoal e do intuitivo, se contrapondo do artista profissional, racional e engajado com os acontecimentos políticos e sociais de sua época (Cerviño, 2011).

Esse cenário se modificou em 1992, com a exposição *Algunos Artistas*, realizada por Gumier-Maier no Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires e com a participação dos “*chicos del Rojas*”. Com essa mostra, os artistas ganharam



visibilidade e passaram a ser notados pela crítica de arte argentina, mas sua produção foi interpretada como frívola, apolítica e infantil. Para se referir a ela, utilizou-se o termo *Arte Light*, cunhado pelo crítico Jorge López Anaya (1992) e que logo tomou uma conotação pejorativa, como alinhada aos ideais neoliberalistas e de consumo em massa, assim como oposta a uma arte politicamente engajada. Desse modo, criou-se um cenário dicotômico entre uma arte de cunho político, canonizada nos anos 1980 na Argentina, e a *Arte Light*, representada pelos artistas do Rojas ao longo da década de 1990 (Cerviño, 2011).

Após a saída de Gumier-Maier da gestão da Galeria do Rojas e nos anos subsequentes, essa dicotomia se manteve central ao se tratar da década de 1990 em Buenos Aires, por vezes sendo reforçada e, por outras, questionada. Um dos fatores que trouxe à tona essa discussão ao longo dos anos foram as narrativas tecidas por propostas curatoriais realizadas na Argentina e em outros países, durante o processo de internacionalização dos “*chicos del Rojas*” e da consolidação do CCRR como cânone de uma década.

A exposição *Recovering Beauty* e suas narrativas

Uma dessas propostas foi a exposição *Recovering Beauty: the 1990s in Buenos Aires*, realizada no Blanton Museum of Art em Austin, no Texas, em 2011 (Figura 3). Com curadoria de Ursula Davila-Villa, a mostra buscou apresentar o modelo curatorial de Jorge Gumier Maier frente ao núcleo de Artes Visuais do CCRR, entre 1989 e 1997, a partir de obras de alguns dos artistas ali atuantes: Feliciano Centurión, Fabián Burgos, Beto de Volder, Sebastián Gordín, Jorge Gumier Maier, Miguel Harte, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi e Omar Schiliro. O título da exposição remete a uma suposta aspiração por parte dos artistas de recuperação da beleza no campo artístico portenho, em um contexto pós-ditadura marcado pela globalização e neoliberalização.

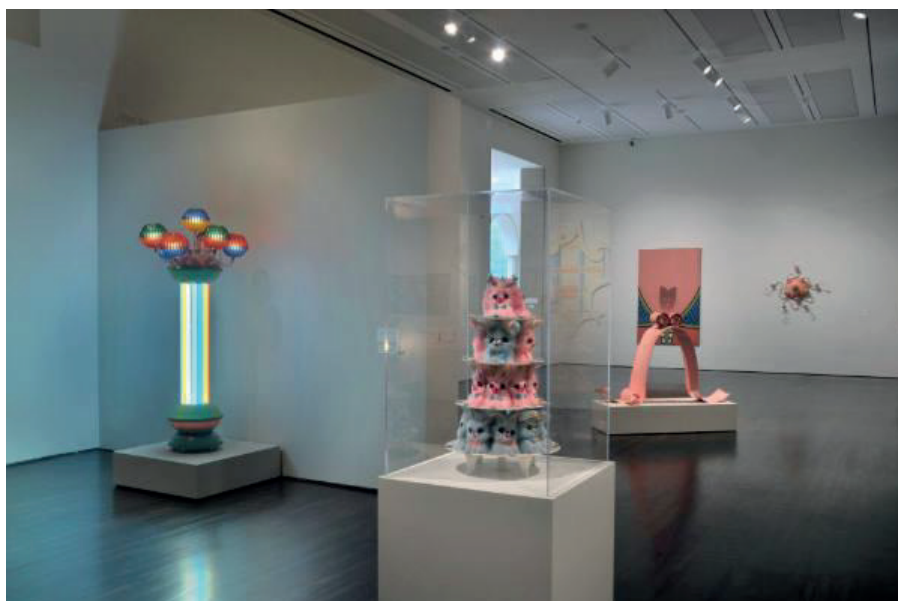
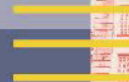


Figura 3: Vista da exposição com obras de Omar Schiliro e Cristina Schiavi.
Fonte: Blanton Museum.

A mostra foi dividida em seis eixos temáticos, entre eles: o primeiro, de apresentação do Rojas e seu curador Jorge Gumier Maier; “A beleza e os materiais ordinários”; “Abstração brincalhona”; “Influências compartilhadas” e “Legado e afeto”, que faz referência à epidemia da Aids com obras de Omar Schiliro e Feliciano Centurión, artistas do Rojas que faleceram em consequência do HIV (Figura 4).



Figura 4: Feliciano Centurión. *Soy el alma que no muere* (1996). 49 × 51.5 cm.
Bordado feito à mão. **Fonte:** Blanton Museum.

Ursula Davila-Villa, curadora associada ao museu, trabalhou com outras investigadoras da University of Texas in Austin (UT), como Doris Bravo, Abigail Winograd e Sara Meadows, além da pesquisadora argentina Natalia Pineau. As cinco constituíram por cerca de três anos um grupo de estudo voltado para as discussões suscitadas na exposição. Para a curadora, o grupo de artistas selecionados são capazes de pôr à luz as questões que os artistas argentinos enfrentaram em meio a um governo neoliberal e à globalização, pois respondem a essa globalização com uma tentativa de resistir a ela, focando em temas, amizades, materiais e influências locais (Davila-Villa, 2011).

O catálogo da exposição apresenta, além do texto curatorial, um texto do diretor do Blanton Museum, Ned Rifkin, e um da historiadora e crítica Inés Katzenstein, além de pequenos textos críticos sobre cada um dos artistas presentes na exposição, escritos pelas pesquisadoras da Universidade do Texas em Austin, Doris Bravo e Abigail Winograd. Desse modo, percebe-se a tessitura de diferentes discursos propostos por esses agentes responsáveis pela mostra, visto que eles constituem olhares distintos sobre o conjunto de obras de uma mesma exposição.

Em texto de apresentação da exposição no catálogo, o diretor do museu Ned Rifkin (2011) afirma que a mostra exhibe os esforços combinados de treze artistas em explorar a recém liberdade pós-ditadura do início dos anos oitenta. Esses artistas foram identificados e unidos por Gumier-Maier, por compartilhar sensibilidades e ideias sobre arte. O diretor comenta que a crítica e a história da arte até o momento da exposição consideraram esse fenômeno da época apenas um “estilo”, não um “movimento”, mesmo que, para Rifkin haja um aspecto unificador das obras. Para ele, essa qualificação como apenas “estilo” reduz a complexidade daquilo que era produzido pelos artistas. Ele assegura que o que foi produzido nos anos noventa é importante o suficiente para garantir uma revisão de oitenta obras, de diversas coleções, inclusive do Blanton Museum of Art, sendo delas quinze ali expostas.



Para o diretor, a importância das obras é justificada já pelo fato de elas terem sido produzidas em um período pós-repressão, marcada pela limitação de expressões do privado e de orientações divergentes. Logo, o intuito do museu com a exposição seria propor uma reconsideração das obras ali expostas, além de pôr à luz o momento histórico no qual elas foram produzidas. Em seu texto, Rifkin foca no contexto da ditadura, citando a violência, a tortura e o desaparecimento de centenas de cidadãos, como o período em que os artistas do Rojas foram amadurecendo. “Entre outras coisas, sua arte pode ser entendida como uma tentativa de curar algumas das feridas que resultaram desses medos terríveis” (Rifkin, 2011, p. 8)⁷¹.

Segundo o diretor, no caso dessas obras, a beleza não está no sentido visual, sensual ou filosófico, mas em uma saturação entre dinâmica e significado. Em suas palavras: “a beleza deve ser perdida para que ela seja recuperada” (Rifkin, 2011, p. 8). Para ele, há um vínculo estreito entre a ditadura Argentina e o contexto de produção das obras, em suas palavras:

Esse conjunto de obras de arte e o catálogo que o acompanha apresentam uma sensibilidade que foi uma resposta direta ao que as forças políticas anteriores consideraram inaceitável, intolerável e até mesmo perigoso durante uma época em que os argentinos mais vitais e dinâmicos - artistas, intelectuais e jornalistas - não só se tornaram forasteiros em sua própria pátria, mas, na medida em que se opunham radicalmente às regras oficiais, também se tornaram inimigos diretos do Estado. Não se tratava de um debate intelectual, nem de uma discussão sobre ideias filosóficas, ideologias ou teorias. Era literalmente uma questão de vida ou morte para qualquer um que decidisse desafiar, ignorar ou questionar o poderoso regime. (Rifkin, 2011, p. 9).

Desse modo, os artistas do Rojas são apresentados por Rifkin como sujeitos politicamente engajados, pois, nas palavras do diretor, relacionando com a Lei da Ação e Reação de Newton, “os artistas da galeria Rojas não estavam simplesmente celebrando a beleza em si, eles estavam formulando reações estéticas contra o resíduo de uma ditadura militar opressiva” (Rifkin, 2011, p. 10). Por esse viés de interpretação, a beleza, em sua noção mais antiga, no sentido de expressão ingênua e fluida do lirismo da vida, pode ter sido citada ou aludida pelos artistas do Rojas, mas não foi totalmente adotada. “Sua arte exige

⁷¹ Todas as citações diretas presentes neste texto são traduções da autora.



enfaticamente que concentremos nossa atenção em sua linguagem visual como um significante convincente de algo ‘perdido’.” (Rifkin, 2011, p. 10).

Já no texto curatorial, a mexicana Ursula Davila-Villa afirma que as obras dos artistas do Rojas devem ser vistas como produtos de indivíduos, que compartilham a “necessidade de expressar-se a partir das qualidades formais de objetos ordinários” e o “interesse em embelezamento ou decoração como forma de beleza” (Davila-Villa, 2011, p. 17). A curadora afirma, ainda, que diferentes dos artistas dos anos 1980, os do Rojas faziam arte pelo puro prazer, não como um modo de declaração sobre transformações sociais. Ela afirma que o propósito da exposição era mostrar “o desejo dos artistas de celebrar a vida através da arte” (Davila-Villa, 2011, p. 17), além do papel crucial que o Rojas teve no circuito artístico de Buenos Aires na década de noventa.

No mesmo texto, Davila-Villa regride na narrativa temporal e cita a ascensão da nova figuração e do conceitualismo, frentes principais na Argentina no período da ditadura, uma reação à violência física e psicológica do regime. Com a primavera democrática, seguida da eleição de Carlos Menem, o inimigo ao qual os artistas se empunham já não mais existia, mas a Argentina estava mudando radicalmente em termos econômicos e sociais. Desse contexto, a curadora afirma que os artistas do Rojas “acreditavam na ideia de que o papel central da arte era criar encontros estéticos prazerosos, mais do que comunicar declarações políticas em protesto a alguma situação particular” (Davila-Villa, 2011, p. 21). E é essa atitude que ela chama de “*recovering the beauty*”, em referência ao texto de Inés Katzenstein sobre Marcelo Pombo⁷². Ou seja, a produção dos artistas era uma tentativa de seguir em frente em relação às dificuldades do período ditatorial, expressando a simples alegria de viver que só foi possível recentemente, à época. Ela afirma ainda que os elementos decorativos das obras eram “uma forma de rebelião, uma expressão de independência e uma chamada para a liberdade” (Davila-Villa, 2011, p. 24). Ainda que defenda as obras como produtos individuais, a curadora também reforça em seu texto a ideia de um grupo do Rojas enquanto uma comunidade

⁷² KATZENSTEIN, Inés. Pombo's secrets. In: Pombo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 25.



afetiva, apoiando-se em meio à epidemia da Aids e à marginalidade em relação ao circuito artístico, fazendo de sua produção um consolo em meio ao sofrimento devido às consequências do HIV.

A produção do catálogo também inseriu um texto da historiadora e crítica argentina Inés Katzenstein (2011), chamado “*Avatars of art in the Argentina of the 1990s*”⁷³. A autora diz que para entender o fenômeno artístico ocorrido nos anos 1990 em torno à galeria do Rojas, é preciso analisar tanto as obras dos artistas envolvidos, quanto as ideias e crenças sob as quais essas obras foram produzidas, especialmente as ideias e crenças de Gumier-Maier. Ela afirma que os fatores que determinaram as obras desses artistas são bastante complexos, mas que são unidas por um fator geracional: uma reação à emergência de um regime de arte globalizado, profissionalizado e neoconceitual. Ela qualifica como romântica a ideia de artista de Gumier-Maier: um criador nato, incapaz de não produzir arte e tão singular que não poderia se encaixar nos padrões internacionais de artista. Portanto, ela diz que se pode dizer que essa postura de Maier é uma defesa reacionária do esteticismo como a recuperação da beleza e da autonomia da arte.

Katzenstein (2011) também retoma a discussão em torno aos termos “*Light*” e “política” para se referir a obras de arte:

‘*Light*’, naquele momento, era um modo de descrever todo o universo de intenções decorativas: a apropriação dos designs burgueses kitsch de Schilliro, a afinidade por adornos típicos de jovens garotas ou pessoas pobres de Pombo e mesmo a infantil necessidade de brincar com coisas coloridas e brilhantes (como nos trabalhos de Laren ou os animais que o paraguaio Feliciano Centurión pintava sobre cobertores). (Katzenstein, 2011, p. 40).

Ela afirma que, entretanto, o teor *light* das obras era estritamente relacionado com a condição econômica na qual eram produzidas, fazendo referências à cultura popular através dos materiais baratos, dos títulos e o uso de produtos comerciais. “Foi uma rebelião autoconsciente contra a alta cultura, assim como um modo de apresentar alternativas às convenções da suposta

⁷³ O texto foi publicado originalmente em espanhol, entretanto, a informação sobre a data e o meio de publicação não foram fornecidas no catálogo da mostra, tampouco foi encontrada ao longo da pesquisa. Sabe-se somente que a tradução para a língua inglesa foi realizada em 2010.



pintura mais séria.” (Katzenstein, 2011, p. 41). A autora relaciona, ainda, o grupo do Rojas com a valorização das tarefas domésticas e dos hobbies das mulheres: “Isso foi uma clara inversão de valores há muito aceitos e isso abriu espaço para uma quantidade surpreendente de técnicas, formatos, materiais, cores e estilos” (Katzenstein, 2011, p. 41).

Para além do catálogo, na ocasião da exposição, a pesquisadora da Universidade do Texas em Austin Celina Van Dembrouke também publicou um texto online sobre a mostra, através da plataforma Arte al Día. A autora afirma que a exposição acertou ao apenas sugerir certas interpretações, mas deixando livre para o espectador imaginar e desfrutar das obras e que o jogo da beleza se dá de um modo terapêutico e comovente, nos casos dos artistas Omar Schiliro e Feliciano Centurión que faleceram em decorrência da Aids (Dembrouke, 2011). Recuperar a beleza, para Dembrouke, seria recuperar a diversidade dos artistas e de suas produções em meio ao contexto homogeneizador do neoliberalismo, uma vez que a própria palavra “beleza” já seria um desafio às tradições da grande arte. Intitulado “*Blanton Museum: the good things of the 1990s*”, o texto de Celina Van Dembrouke qualifica a mostra como “puro gozo estético”.

Houve também desdobramentos sobre a mostra a partir de agentes não vinculados ao Blanton e a UT. O pesquisador argentino Francisco Lemus publicou o artigo “*Exposiciones, entre el poder y el saber: la Galería del Rojas y el arte argentino de los años noventa en Austin*”. Nele, Lemus (2014) afirma que a exposição tratou do desenvolvimento do modelo curatorial de Gumier-Maier no Rojas entre 1989 e 1997 e as possibilidades de seus artistas a partir de uma suposta recuperação de beleza nas transformações no campo artístico portenho. O autor questiona quais foram os supostos históricos projetados pela pesquisa que levou à exposição, uma vez que muitos deles posicionam os feitos do Rojas entre “pares dicotômicos que neutralizam sua potencialidade artística” (Lemus, 2014, p. 1), se referindo a político X *Light*; legitimidade X marginalidade; visibilidade X invisibilidade. Para o pesquisador, a hipótese da exposição girava em torno da ideia de transformação das artes visuais na Argentina através da recuperação da beleza. Lemus questiona, entretanto, se o conceito de beleza



está realmente claro no discurso da mostra para permitir uma reflexão efetiva sobre a arte argentina dos anos noventa.

Lemus (2014) propõe um olhar ao grupo de artistas do Rojas como um tipo de agenciamento, que através de suas ações micropolíticas, consolidou-se no campo artístico e estabeleceu outros questionamentos e formas de vida possíveis por fora do cânone. Ele critica a afirmação da curadora de que o Rojas transcendeu o passado político e recente de sua época, pois isso ignora os desdobramentos dos anos 1980 que teceram criticamente os posicionamentos dos agentes vinculados ao Rojas nos '90. A curadora também usa o termo isolamento, que Lemus entende como espaço das margens e refuta:

falar de isolamento e retração ao circuito de tendências internacionais impede observar que as estratégias esboçadas pelo grupo do Rojas em matéria de poder/ saber constituíram – baixo o signo da diferença – uma força de impacto nas artes visuais locais sem reparar em sua relação com outras tendências imperantes. (Lemus, 2014, p. 5).

Lemus (2014) também refuta a afirmação da curadora de que não há teor político nas obras, lembrando que, mais uma vez, a leitura sobre o Rojas estava se dando a partir de pares dicotômicos de qualificação das obras, além de uma visão sobre as décadas de 1980 e 1990 como opostas, distintas entre si e claramente delimitadas. Ele defende que esse tipo de leitura é o que tem limitado a potência da discussão sobre o Rojas desde sua vigência. A porosidade entre os anos 1980 e 1990 é clara quando nos lembramos das origens do Rojas, da trajetória de Gumier Maier, atuante nos grupos de ativismo gay nos anos 1980, e da constituição dos circuitos *undergrounds* que estiveram sempre amarrados aos debates e desenvolvimento das obras dos anos 1990. Refutando o discurso da curadora, o argentino afirma que o que levou os artistas a desenvolverem propostas intimistas e pessoais na década seguinte não foi o sentido de transcendência, mas uma mudança de posicionamento no modo de se agenciar com novos processos de subjetivação.

Além disso, Lemus (2014) acredita que o desenho curatorial foi muito contaminado pelas preferências de do colecionador Gustavo Bruzzone, uma vez que foi por sua coleção que a curadora conheceu e se interessou pelos artistas. Essa contaminação seria marcada pela ênfase nos discursos sobre beleza como

estética alternativa. Assim, para o pesquisador, a exposição em Austin se apoiou demais na coleção Bruzzone e não conseguiu tratar dos vínculos interpessoais e afetivos da coleção, tão importantes para o entendimento das histórias do grupo.

Assim, segundo a análise de Lemus (2014), o Rojas foi apresentado na exposição sem seus valores situacionais e posicionais, fora de suas relações artísticas e afetivas iniciadas já nos anos 1980, que edificaram sua consolidação como um dos locais de produção e disseminação artística mais importantes da década de 1990.

Considerações Finais

Recovering Beauty: the 1990s in Buenos Aires foi uma das exposições que contribuiu para a consolidação do Centro Cultural Ricardo Rojas como constituinte da estética de uma década, além de ter sido um modo de apresentação da arte dos anos noventa em Buenos Aires em um âmbito internacional. Assim sendo, a exposição apresentou a década de 1990 no contexto artístico portenho a partir de diferentes perspectivas, por vezes dissonantes entre si. O diretor do Blanton Museum, Ned Rifkin, qualificou a estética do Rojas como um movimento, enfatizando o contexto de pós-ditadura no qual os artistas produziram as obras expostas. Desse modo, o olhar do diretor aponta para uma leitura sobre os artistas de modo coletivo, como sujeitos politicamente engajados, que produziam “beleza” a partir da relação entre contexto de produção e os significados evocados pelos elementos presentes nas obras.

Já a curadora Ursula Davila-Villa apresenta os artistas como produtores de beleza de modo individualizado, pelo puro prazer e celebração da vida, sem compromisso com o contexto social ou político do período. Ao fazer isso, Davila-Villa acaba por apagar os vínculos afetivos e pessoais que uniam os artistas abarcados na curadoria doméstica de Gumier-Maier. Além disso, a curadora aponta para uma suposta ruptura da estética dos anos 1990 em relação à da década anterior. Essa dissonância dos discursos entre esses dois principais agentes discursivos da exposição expressa e reforça a dicotomia histórica entre



uma arte política e a Arte *Light*, cuja discussão marcou o cenário artístico portenho nos anos noventa.

A inclusão do texto de Inés Katzenstein funciona como um modo de resumir e apresentar ao público do Blanton a gestão de Jorge Gumier-Maier frente à Galeria do Rojas, através da voz de uma figura argentina. Seu olhar por vezes dissona e por outras complementa as narrativas apresentadas por Rifkin e Davila-Villa. Além disso, como aponta Lemus (2014), a “beleza” é prometida como fator chave da mostra, mas não é aprofundado enquanto conceito. Os elementos formais das obras, cruciais para a designação dessa ideia de beleza e para os desdobramentos narrativos sobre essa produção nos anos 1990, tampouco foram enfatizados.

Percebe-se, portanto, a dissonância de narrativas tecidas sobre um mesmo conjunto de obras de uma mesma exposição, a partir de olhares que enfatizam alguns aspectos formais, históricos e conceituais sobre as obras em detrimento de outros. Entretanto, há um ponto em comum nas narrativas discutidas: a apresentação das obras como um desdobramento da experiência dos artistas com a ditadura e a tentativa de canonizar os “*chicos del Rojas*” e Gumier-Maier como os principais agentes da arte argentina da década de 1990.

Referências

ANAYA, Jorge López. El absurdo y la ficción en una notable muestra. **La Nación**, Buenos Aires, n. 43371, 01 ago. 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768308#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640> Acesso em 13 out. 2023.

CERVIÑO, Mariana. La herejía del Rojas: Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura. In: Wortman, Ana (Org.) **Mi Buenos Aires querido**: Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2011, p. 129 – 147.

DÁVILLA-VILLA, Úrsula. “Recovering Beauty: the 1990’s in Buenos Aires”. In: **Catálogo da exposição “Recovering Beauty: the 1990’s in Buenos Aires”**, Austin: Blanton Museum of Art, 2011. Disponível em:

https://issuu.com/nirbhe/docs/recovering_beauty_the_1990s_in_buenos_aires_blanto/50 Acesso em 30 jan. 2025.

DEMBROUKE, Celina Van. Blanton Museum: the good things of the 1990s. **Arte al Día**, Buenos Aires, 03 jun. 2011. Disponível em: <https://www.arteldia.com/News/Blanton-Museum> Acesso em 10 out. 2025.

GUMIER-MAIER, Jorge. El Tao del arte. In: **Catálogo da exposição “El Tao del arte”**. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1997. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769509#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-17%2C6551%2C3666> Acesso em 13 out. 2023.

KATZENSTEIN, Inés. Pombo's secrets. In: **Pombo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 25.

KATZENSTEIN, Inés. Avatars of art in the Argentina of the 1990s. In: **Catálogo da exposição “Recovering Beauty: the 1990's in Buenos Aires”**, Austin: Blanton Museum of Art, 2011. Disponível em: https://issuu.com/nirbhe/docs/recovering_beauty_the_1990s_in_buenos_aires_blanto/50 Acesso em 30 jan. 2025.

KROCHMALNY, Syd. La Kermesse: arte y política en el Rojas. **Revista Caiana**, Buenos Aires, v.2, p. 1-15, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11336/28226>. Acesso em 08 nov. 2021.

LEMUS, Francisco. Exposiciones, entre el poder y el saber: la Galería del Rojas y el arte argentino de los años noventa en Austin. **Revista Estudios Curatoriales**; v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/694> Acesso em abril de 2024

LEMUS, Francisco. Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas. **InterAlia**, v. 1, n. 12, p. 53-69, ago. 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11336/77365> Acesso em 4 abr 2024.

RIFKIN, Ned. “Recovering the Beauty”. In: **Catálogo da exposição “Recovering Beauty: the 1990's in Buenos Aires”**, Austin: Blanton Museum of Art, 2011. Disponível em:



https://issuu.com/nirbhe/docs/recovering_beauty_the_1990s_in_buenos_aires_blanto/50 Acesso em 30 jan. 2025.

A 1ª EDIÇÃO DA BIENAL DAS AMAZÔNIAS: RIOS DE ENCONTROS CURATORIAIS

LA 1.ª EDICIÓN DE LA BIENAL DE LAS AMAZONÍAS: RIOS DE ENCUNTROS CURATORIALES

Cinthya Marques do Nascimento⁷⁴

Paola Caroline Soares da Silva Ribeiro⁷⁵

RESUMO

Este artigo analisou a 1ª edição da Bienal das Amazôniaas como espaço de descentralização da Arte Contemporânea Brasileira, ao promover o debate sobre o protagonismo das múltiplas Amazôniaas – territórios historicamente silenciados. Por meio de abordagem qualitativa e pesquisa bibliográfica, evidenciou-se a contribuição do projeto para o cenário nacional. O tema norteador “Bubua: águas como fonte de imaginações e desejos” ressaltou a relação entre os rios e os habitantes da região a partir de Paes Loureiro (2008) e o conceito “dibubuismo”. Ao discutir os territórios Pan-Amazônicos por meio da interdisciplinaridade dos participantes, valorizando as comunidades amazônicas, refletiu-se sobre as origens das poéticas apresentadas na exposição a partir da análise das obras dos artistas Joelington Rios e Ueliton Santana.

Palavras-Chave: Amazônia; Arte Contemporânea; Curadoria coletiva; Narrativas Amazônicas; Identidade e território.

RESUMEN

El presente artículo analiza la 1ª edición de la Bienal de las Amazonías como un espacio para la descentralización del Arte Contemporáneo Brasileño, promoviendo el debate sobre el protagonismo de las múltiples Amazonías, territorios que han sido históricamente silenciados. Mediante un enfoque cualitativo y una investigación bibliográfica, se evidencia la contribución del proyecto a la escena nacional. El tema central, “Bubua: águas como fonte de imaginações e desejos”, resalta la relación entre los ríos y los habitantes de la región, basado en Paes Loureiro (2008) y el concepto de “dibubuismo”. La

⁷⁴ UFRJ. Docente da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, UNIFESSPA. E-mail: cinthyamnascimento@gmail.com

⁷⁵ UFRGS. Bolsista CAPES. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (Uninorte). E-mail: paolacs.ribeiro@gmail.com



discusión sobre los territorios Panamazónicos, mediante la interdisciplinariedad de los participantes y la valoración de las comunidades amazónicas, conduce a una reflexión sobre los orígenes de las poéticas expuestas, a partir del análisis de las obras de los artistas Joelington Rios y Ueliton Santana.

Palabras clave: Amazonía; Arte contemporáneo; Curaduría colectiva; Narrativas amazónicas; Identidad y territorio.

A 1ª edição da Bienal das Amazônia

No cenário contemporâneo das Artes Visuais, atravessado por debates urgentes sobre a descentralização de vozes narrativas do Sul Global, a 1ª *Bienal das Amazônia* (Belém, Pará, 2023) surgiu com o propósito de estabelecer-se como evento expositivo que visa consolidar uma nova institucionalização da arte – que se fundamenta a partir da escuta de narrativas da Pan-Amazônia – em uma tentativa de redefinir o eixo de produção simbólica no Brasil e no continente para os povos dessa região.

A 1ª edição do projeto foi realizada de agosto a novembro de 2023, em Belém, capital do estado do Pará, e reuniu a produção artística contemporânea de 123 artistas oriundos de países da Pan-Amazônia e dos sete estados da Amazônia brasileira⁷⁶. Entre os artistas, estão aqueles que vivem, nasceram nos estados da Amazônia legal, e/ou que possuem alguma relação íntima com este território, mesmo sendo naturais ou residentes de outros estados.

Instalada em um edifício de quatro pavimentos, totalizando 7.600 m² em pleno centro histórico e comercial da capital paraense – um espaço outrora ocupado por uma loja de departamentos, o projeto transformou uma construção que, anteriormente, recebia o público para compras comerciais, em espaço expositivo. A mudança não foi apenas simbólica, mas representou também um rompimento com o paradigma do local, ao subverter a lógica consumista e ressignificando a arquitetura do prédio.

⁷⁶ Recorte brasileiro: Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Mato Grosso, Rondônia, Roraima, Tocantins e parte do Maranhão. Países da Pan-Amazônia: Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, Venezuela, Suriname, Guiana Inglesa e Guiana Francesa.



Desse modo, a *Bienal das Amazônias* constituiu um marco fundamental na cena da produção artística amazônica, ao se consolidar como um projeto artístico-institucional contra-hegemônico. Ao propor um novo campo para a experiência estética e política da região, integrando arte, território e cotidiano, o projeto evidenciou o distanciamento do sistema institucional da arte com a produção contemporânea, ao afirmar outras narrativas para o cenário do sul global em diálogo com múltiplas linguagens artísticas: pinturas, objetos, colagens, fotografias, instalações e performances.

Assim, as atividades da Bienal convidaram o público a refletir sobre as relações entre as águas, tidas como fontes de imaginações e desejos, e os habitantes do território da floresta, estimulando a criação de realidades paralelas à realidade tangível amazônica.

A materialização desse propósito coube à curadoria coletiva e feminina batizada de Sapukai — termo de origem tupi-guarani que designa o canto sagrado das mulheres, simbolizando a valorização da oralidade e dos saberes tradicionais. Ancorado no tema “Bubuia⁷⁷: Águas como Fonte de Imaginações e Desejos”, que foi proposto por Sandra Benites (antropóloga Guarani Nhandewa), Keyna Eleison (especialista em História da Arte e Arquitetura), Flávya Mutran (fotógrafa e pesquisadora) e Vânia Leal (especialista em História da Arte), a equipe curatorial propôs um modelo não hierárquico, em oposição à figura do curador-autor. O coletivo adotou uma metodologia baseada na escuta através do diálogo horizontal com os artistas e coletivos participantes, privilegiando processos colaborativos sobre decisões unilaterais.

O escopo geopolítico da *Bienal das Amazônias* fundamenta-se, portanto, através da reunião de um grupo de mulheres curadoras, evidenciando os seus protagonismos individuais no panorama das Artes Visuais brasileiras. Tal contexto também estabelece uma visão decolonial em diálogo com uma exposição que representa uma inversão geopolítica, deslocando o eixo de produção — tradicionalmente concentrada na região sudeste do Brasil — de modo

⁷⁷ A expressão “de bubuia” significa “estar relaxado” ou “boiar”, no vocabulário amazônida.



que, ao deslocar o discurso, observamos a valorização artística dos centros para as margens historicamente silenciadas da Amazônia.

Abrangendo os nove estados da Amazônia Legal brasileira, e oito países do bioma Pan-Amazônico, a curadoria da 1ª edição da Bienal afirma a existência de *múltiplas Amazônias, múltiplas vozes*. Este recorte não é meramente geográfico, mas político; é sobre posicionar a região não como objeto de estudo ou fonte de recursos, sejam eles naturais ou iconográficos, mas como sujeito coletivo, produtor de conhecimento e de discursos artísticos complexos e autônomos.

“Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos” como título-tema faz referência ao trabalho do escritor, professor e poeta João de Jesus Paes Loureiro. O conceito opera em múltiplas camadas de significação, ao ser uma abordagem que encontra ressonância teórica na obra do pensador abaetetubense, particularmente em sua noção de “dibubuísmo” amazônico.

O conceito define a relação íntima do caboclo ribeirinho e da população nativa das zonas fluviais da região com os rios que cortam territórios, e que participam do cotidiano dessas comunidades. Em Paes Loureiro, tal conceito define o contato do caboclo ribeirinho com o rio, uma simbiose que engendra uma afetividade cósmica, onde o real e o imaginário se fundem num processo contínuo de estetização da realidade através do labor diário, e do diálogo com a natureza. Na obra *Cultura Amazônica – Uma poética do imaginário*, afirma Paes Loureiro:

Na cosmologia indígena, quando os mitos se reportam à criação do mundo amazônico, na verdade, estão se referindo à “criação do mundo”, à criação do planeta Terra. A primeira noite de tudo saiu do coração de um tucumã (pequeno coco de palmeira). (...) Pode se também recorrer a Nunes Pereira, no antológico Moronguetá – um decameron indígena: O sol, antigamente, era um moço forte e bonito (...) O sol bebeu todo o urucu e foi ficando com a cara vermelha como o urucu e a muirapiranga. Depois subiu para o céu e se meteu entre as nuvens. (1) (...) Há no mundo amazônico, a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, por meio dos labores do dia a dia, do diálogo comas marés, do companheirismo com as estrelas, sasolidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios. (...) Um mundo único real e imaginário. (Paes Loureiro, 2008, p. 83).



Para além de sua denotação literal, o ato de flutuar à deriva nos rios, em harmonia com a correnteza, a palavra se transforma em uma potente metáfora metodológica. Tal conceito inspirou uma curadoria fluida, não impositiva e receptiva, que se opõe aos modelos tradicionais do sistema de arte eurocêntrico. As camadas de significação do tema puderam ser observadas em diversos trabalhos apresentados pelos 123 artistas e coletivos participantes.

Entre saberes e memórias ancestrais: diálogos e distinções entre a instalação “Cruzeiro do Sul” (2023) de Joelington Rios e as redes de Ueliton Santana na obra “Corpos vulneráveis em tempos de crise” (2020)

Com vistas a realizar uma análise sobre as poéticas da Bienal, destacamos duas instalações que, embora lidem com o cotidiano amazônico, o elevam a uma dimensão cosmopolítica e crítica: a obra do artista maranhense Joelington Rios (Turiaçu, MA), e do acreano Ueliton Santana (Sena Madureira, AC). Ambos apresentaram instalações que incorporam objetos cotidianos da vida na Amazônia, como redes e mosquiteiros, itens profundamente vinculados ao modo de vida dos caboclos e ribeirinhos da região, para tecer narrativas de resistência e invenção de mundos.





Figura 1: Instalação *Cruzeiro do Sul* (2023), de Joelington Rios. Ao centro a obra composta por quatro mosquiteiros vermelhos, carvão e waji em formato de X. Dimensões de 280 x 280 cm.

Fonte: Fotografia de Chico Atanásio e Lucas Santana/Rede Moinho.

A instalação “Cruzeiro do Sul” (Fig. 1), de Joelington Rios, é um ponto de inflexão na mostra. Concebida para a Bienal, a obra ultrapassa a simples representação do cotidiano ao eleger a noite e o escuro como operadores conceituais e políticos, fundamentados na cosmopolítica quilombola.

Os mosquiteiros vermelhos, dispostos nas extremidades, transcendem seu papel de item de proteção cotidiana na Amazônia, evocando a ideia de segredo – central para a vida quilombola. Suspensos no meio do salão formam um desenho no ambiente que se destaca na centralidade em sua poética, que busca ressignificar memórias, propor modos alternativos de existência e experiência estética do artista oriundo do quilombo Jamary dos Pretos (MA).

A obra possui grandes dimensões (280 x 280 cm) e aproxima o público da poética do artista que por sua vez, se inspirou em relatos orais de um antigo morador de seu quilombo chamado Estanislau Mafra, que narrava histórias sobre as dinâmicas de refúgios, liberdades e emancipações dos mocambeiros.

De acordo com Joelington, a instalação foi “Inspirada pela constelação homônima, que aprendi a reconhecer ainda criança no quilombo, pelas histórias orais contadas pelos mais velhos. A obra tensiona a disputa em torno das cosmologias e seus usos históricos, bem como na potência das cosmologias outras”⁷⁸.

O artista propõe um gesto crítico de reapropriação simbólica. Ele tensiona o uso histórico do Cruzeiro do Sul – que serviu de guia para povos originários e africanos em diáspora – com sua apropriação pela máquina colonial como instrumento de navegação e extermínio.

A obra, que assume a forma de um “X” em referência à geometria da constelação, é composta por materiais que condensam contradições históricas e políticas. O carvão, recolhido do fundo da caeira no quilombo, remete à

⁷⁸ Relato cedido pelo artista em setembro de 2025.



devastação ambiental e à exploração, mas é reconfigurado, nas palavras do artista, como "matéria de subversão e de potência vital".

O carvão é usado na instalação para construir um caminho em formato de cruz, entre os mosquiteiros, em constante diálogo com o terceiro elemento que compõe o trabalho, chamado de "Waji" (proveniente do iorubá, e/ou "Uáji"), pó azul de origem africana, utilizado em práticas religiosas, como a Umbanda e o Candomblé, para limpeza energética e purificação. Esse elemento inscreve uma dimensão cosmopolítica na obra.

A obra "Corpos vulneráveis em tempos de crise" (Fig. 2) de Ueliton Santana se alinha na proposta de tensionar a leitura do cotidiano, utilizando-se de um elemento onipresente na cultura amazônica: as redes de descanso. Assim como os mosquiteiros, as redes de dormir do artista acreano também são elementos presentes no cotidiano da vida dos amazônidas. Em sua instalação, Santana eleva a representação da rede, de um artefato utilitário a um signo de contemplação histórica, social e metafórica.

As redes representam dinâmicas históricas para as comunidades tradicionais, enquanto elementos suspensos no ar que são utilizados como local de descanso. A forma prática em que se estende um objeto no ar para repousar é proveniente das comunidades indígenas, costume que foi apropriado pelas populações amazônicas.

No Norte e Nordeste do Brasil, a rede possui uma ampla relevância social, assumindo usos diversos que ultrapassam o dormir e o descansar, incluindo práticas como o "esperar"; (observando a espera noturna para a caça, a partir da observação de seu pai, como narra o artista⁷⁹), o transporte de doentes e, inclusive, o ato de enterrar os mortos.

⁷⁹ Relato cedido pelo artista em setembro de 2025.



Figura 2: *Corpos vulneráveis em tempos de crise* (2020), de Ueliton Santana. Instalação com cinco redes de dimensões variáveis. As redes são pintadas à mão e preenchidas com folhas de bananeira seca. Dimensões variáveis.

Fonte: Fotografia de Nailana Thiely.

O movimento conceitual central da obra de Santana reside em transpor o objeto físico para o campo da metáfora contemporânea do termo "rede", reconhecendo o arsenal de significados da palavra na atualidade (redes sociais, redes de lojas, redes de pesca). Uma multifuncionalidade significativa que materializa a rede como um objeto de extrema importância cultural, um verdadeiro sujeito material na constituição da identidade regional.

Na obra apresentada na Bienal, Santana utiliza a materialidade das redes – preenchidas com folhas de bananeira seca que, dispostas na galeria transcendem sua função utilitária, e remetem a ideia de corpos embrulhados para o sepultamento. Essa última função, em particular, confere à rede um papel de envoltório final, contexto que remete aqueles corpos vulneráveis da população amazônica que padeceram durante a Pandemia de COVID-19, ao final de 2020 quando os leitos dos hospitais ficaram sem oxigênio em Manaus, capital do Amazonas, contextualizando de fato tempos de crise e negligência estatal.



Ao incorporar as redes como suporte e tema, Santana evoca a fragilidade da vida e a dignidade ritualística do fim no contexto amazônico, onde o objeto de descanso se torna o último invólucro, um testemunho material da vulnerabilidade dos corpos diante das crises (sejam elas sanitárias, sociais, ambientais ou políticas).

Assim, enquanto a obra de Joelington Rios utiliza a constelação do Cruzeiro do Sul para reescrever uma cosmopolítica de resistência quilombola, a obra de Ueliton Santana utiliza a rede – o objeto de descanso e, paradoxalmente, de sepultamento – para confrontar a vulnerabilidade dos corpos e a necessidade de resgatar a conexão material humana.

Ambas estabeleceram um diálogo potente na *Bienal das Amazônias*, pois utilizaram artefatos e saberes do cotidiano da região – mosquiteiros, carvão, redes – para construir narrativas que transcendem o utilitário, elevando-os a signos de complexidade política, social e cultural.

Em suma, as obras de Rios e Santana formaram uma encruzilhada poética na Bienal. Enquanto Rios olha para o céu e para a escuridão do passado-presente para reescrever uma agenda de resistência política e ancestral, Santana se ancora na materialidade da rede para discutir a fragilidade da vida em um cenário de negligência pandêmica. Ambos, contudo, reforçam a capacidade da arte amazônica de tecer uma crítica sofisticada que tem suas raízes na materialidade viva e nos modos de viver e morrer dos povos da região.

Rios de arte

Ao mergulhar no contexto artístico amazônica, e ampliar o alcance para as populações de outras cidades, a itinerância *Bubuia* passou por diversos territórios amazônicos⁸⁰, levando recortes da exposição apresentada na 1ª edição do projeto, promovendo o programa pedagógico *Bubuias Falantes*, com rodas de conversa, bate-papos e oficinas com os curadores e artistas. A proposta envolveu 45 mesas-redondas e 70 oficinas pelas cidades que passou, que visam

⁸⁰ Marabá (PA), Canaã dos Carajás (PA), São Luís (MA), Manaus (AM), Macapá (AP), Boa Vista (RR), Medellín (COL), Bogotá (COL) e Macapá (AP).

ampliar o debate, com enfoque nos temas: identidade, diversidade e os saberes dos povos tradicionais das regiões percorridas.

Integrando o percurso artístico-fluvial da Bienal, foi promovida a *Bienal das Amazônias Sobre as Águas*⁸¹, lançada em novembro de 2024 num barco-obra de arte projetado pelo artista e arquiteto boliviano Freddy Mamani (Fig.3). Em seu texto curatorial, *A Voz do Barco*, o mesmo se define como "um símbolo de resistência cultural, um ato de memória, uma obra que não busca apenas ser vista, mas compreendida"⁸².



Figura 3:Barco-obra do artista boliviano Freddy Mamani. Vista do exterior da embarcação branca, com grafismos e figuras coloridas da fauna amazônica, incluindo araras, jacarés e serpentes. Embarcação atracada no município de Carajás (PA) em maio de 2025.

Fonte: Evangelista Rocha/Correio do Carajás.

A embarcação, ponto-chave da *Bienal Sobre as Águas*, não foi escolhida apenas pela funcionalidade no deslocamento pela região. No contexto amazônico, assim como as redes, o barco é expressão material da cultura ribeirinha: moradia, meio de transporte, de trabalho e elo entre comunidades

⁸¹ A viagem começou no estado do Pará, partindo de Belém e seguiu para: Marabá, Tucuruí, Cametá, Óbidos, Oriximiná, Santarém e Juruti. Em seguida entrou em território amazonense, seguindo para Parintins, Itacoatiara, Iranduba e Manaus. A *Bienal das Amazônias Sobre as Águas* encerrou suas atividades em Portel, novamente no Pará, no início de agosto de 2025.

⁸² Disponível no Instagram da Bienal Sobre as Águas https://www.instagram.com/p/DD2oUgvpEGv/?img_index=5



dispersas pelos rios. É símbolo de travessia, de conexão e de resistência. Representa a relação intrínseca entre os povos amazônicos e o território que habitam, evidenciando uma forma de existência pautada na interdependência entre cultura e natureza.

No exterior do barco, estão presentes grafismos e figuras da fauna regional (araras, tucanos, jacarés e serpentes), compondo uma narrativa visual que reafirma os vínculos entre homem-natureza. Ao trazer o cocar, símbolo sagrado dos povos indígenas, e *chacana*, emblema andino, o artista busca também entrelaçar ambas as culturas através da arte, unindo territórios e cosmologias. Mamani, durante o lançamento do projeto, falou sobre o conceito de sua obra: “transmitir à sociedade que nós não somos donos da natureza, mas a natureza nos possui.”

O percurso expositivo teve início no estado do Pará, partindo de Belém em primeiro de maio de 2025, após dois meses ancorado na capital, seguindo pelas ilhas do Marajó até o Amazonas. O barco da Bienal concluiu sua viagem em Portel (PA), no início de agosto, como parte das preparações para a 2ª edição da *Bienal das Amazônia*s, realizada de 27 de agosto a 30 de novembro de 2025.

A *Bienal Sobre as Águas* constituiu-se como um espaço cultural flutuante, abrigando práticas artísticas, educativas e comunitárias. Em cada parada, seus espaços se transformaram em palco e sala de aula, oferecendo mostras, oficinas, palestras, apresentações musicais e teatrais, exposições de filmes e diversas atividades formativas. O projeto ainda integrou a iniciativa “Barco-Escola”, em parceria com as Secretarias de Educação das cidades pelas quais passava, com atividades pedagógicas a bordo.

Ao propor as bienais em movimento, seja no barco-obra de arte ou a itinerância *Bubuia*, as iniciativas deslocam o eixo tradicional das exposições fixas e estabelecem novas formas de aproximação entre arte e território. A itinerância de exposições de arte contemporânea pelo interior do Pará e do Amazonas, regiões onde a circulação cultural é historicamente limitada, não apenas amplia o acesso à cultura, mas promove diálogos entre contextos urbanos, ribeirinhos e áreas ambiental e socialmente impactadas. Ao mesmo tempo, valoriza as especificidades socioculturais de cada localidade, contribuindo para a

descentralização, democratização cultural e reconhecimento da diversidade territorial amazônica, reafirmando o papel da arte como instrumento de visibilidade, valorização e reflexão crítica sobre as transformações regionais.

Rumos das águas

A 2ª edição da *Bienal das Amazôniaas* tem como conceito “Verde-distância”, inspirado no livro *Verde Vagomundo*, do escritor paraense Benedicto Monteiro, onde a Amazônia é cenário do romance, contando a história de um povo moldado pelo verde, isolamento e pelas distâncias. Aberta em 27 de agosto, a exposição se estenderá até 30 de novembro de 2025, novamente em Belém (PA), coincidindo com a realização da 30ª Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas (COP 30), prevista para 10 a 21 de novembro.

Embora a escolha de Belém como sede da conferência não esteja relacionada à Bienal, essa convergência representa uma oportunidade para destacar a arte como instrumento de reflexão sobre as questões climáticas, ao mesmo tempo em que evidencia a relação entre cultura, território e sustentabilidade, principalmente na Amazônia. A mostra composta por 74 artistas e coletivos da Pan-Amazônia e do Caribe⁸³, ocupa o Centro Cultural Bienal das Amazôniaas (CCBA), onde aconteceu a primeira edição.

Partindo de uma curadoria coletiva, composta pela curadora-chefe Manuela Moscoso (Mestre em *Estudios Curatoriales*) e Sara Garzón (Doutora em História da Arte), o processo curatorial desta edição esteve baseado em visitas, escutas e pesquisas em territórios brasileiros. Do Pará ao Acre e em países Pan-Americanos, buscou-se, através da narrativa viva, apresentar o trabalho dos artistas, que incluem processos experimentais e cosmologias indígenas. “O fundamental foi ativar conversas, escutar os artistas e

⁸³ Amazônia brasileira: Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Rondônia, Roraima e Maranhão. Países da Pan-Amazônia: Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname, Venezuela + Ilhas Caribenhas e Guiana Francesa.



compreender como suas pesquisas dialogam com as urgências do nosso tempo”, reflete Moscoso em depoimento presente no site da Bienal.

Nesse cenário de crescente visibilidade amazônida, observa-se a inauguração de diversos equipamentos culturais em Belém. Desde o início de outubro de 2025, foram abertos novos espaços significativos, como o Museu das Amazônia (MAZ)⁸⁴, uma iniciativa do Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG) em parceria com o Museu Paraense Emílio Goeldi. O MAZ se apresenta como um espaço de materialização das histórias e mundos contidos nas Amazônia. A escolha da nomenclatura remete diretamente à ideia da Amazônia plural, diversa e em transformação, conforme proposto pela própria Bienal.

Ainda no mesmo período, foi inaugurada a Caixa Cultural Belém⁸⁵, a primeira da Região Norte. Até então, os centros culturais mantidos pela instituição limitavam-se às regiões Sudeste, Centro-Oeste e Nordeste. Paralelamente, o Banco da Amazônia, que já mantinha uma galeria expositiva em sua sede histórica no centro da cidade, inaugurou oficialmente seu Centro Cultural Banco da Amazônia⁸⁶, ampliando o escopo de suas atividades.

Tais inaugurações se configuram um movimento de fortalecimento institucional do campo cultural amazônico, que pode ser interpretado como desdobramento de processos iniciados nos últimos anos. Nesse sentido, a *Bienal das Amazônia* surge como um marco simbólico e cultural. A iniciativa, pioneira ao propor uma Bienal Pan-Amazônica, itinerante e fluvial, estabeleceu novas formas de pensar e fazer arte na região, articulando território, identidade e criação contemporânea.

Mais do que coincidência temporal, a recente abertura desses espaços pode ser compreendida como efeito de continuidade e reverberação de um movimento iniciado pela Bienal, que evidenciou o potencial da Amazônia como lugar de produção artística e pensamento crítico. Nesse sentido, assiste-se à

⁸⁴ BESSA, Juliana. PASSOS, Marcus. **G1 Pará**. Museu das Amazônia é inaugurado em Belém com exposição de Sebastião Salgado.

⁸⁵ **G1 Pará**. Caixa Cultural inaugura unidade em Belém com exposições que conectam arte e meio ambiente.

⁸⁶ **A Província do Pará**. Centro Cultural Banco da Amazônia é inaugurado em Belém com exposição gratuita sobre Nelson Mandela.

consolidação de um novo momento histórico para Belém e para o Norte do Brasil, no qual a cultura se reafirma como instrumento de visibilidade e resistência de um território que, durante décadas, esteve à margem das políticas nacionais de arte e patrimônio.

Considerações finais

A 1ª edição da *Bienal das Amazônia*s consolidou-se como um marco fundamental na cena da produção artística da região Pan-Amazônica. Ao se estabelecer em Belém (Pará, 2023), o evento representou uma inversão geopolítica no panorama da Arte Contemporânea Brasileira, deslocando o eixo de produção simbólica – situados tradicionalmente na região Sudeste do país – ao lançar um olhar para as múltiplas amazoniedades possíveis, devolvendo o protagonismo para artistas de territórios que foram historicamente silenciados. Tais ações refletem-se na curadoria do projeto que, a cada edição, renova-se e propõe temáticas provenientes de teóricos e teorias amazônicas.

A análise das instalações de Joelington Rios "Cruzeiro do Sul", e Ueliton Santana "Corpos vulneráveis em tempos de crise" constituiu-se como um recorte que visa trazer para o debate a riqueza da poética de artistas que dialogam com a região Amazônica. Enquanto Rios reescreve uma cosmopolítica de resistência quilombola a partir da noite e do escuro, Santana emprega a rede – objeto de descanso e, paradoxalmente, de sepultamento – para confrontar a vulnerabilidade dos corpos e a negligência estatal durante tempos de crise, como aconteceu em 2020 durante a Pandemia de COVID-19 em Manaus. Ambos os artistas reforçaram a capacidade da arte amazônica de tecer uma crítica sofisticada enraizada na materialidade viva e nos modos de viver e morrer dos povos da região.

Por fim, ao propor a *Bienal das Amazônia*s Sobre as Águas e a itinerância *Bubuia*, o projeto estabeleceu novas formas de aproximar arte e território, ampliando o acesso à produção artística em regiões onde a circulação cultural necessita ser ampliada. A subsequente inauguração de novos equipamentos culturais em Belém as vésperas da 30ª Conferência das Nações



Unidas (COP 30), evento internacional que discute questões climáticas no Pará, a ser realizado em novembro de 2025, sugere que o projeto de uma *Bienal das Amazônia*s foi um marco simbólico e cultural, que desencadeou uma reverberação institucional, contribuindo para consolidar um novo momento histórico na região amazônica, no qual a Arte e Cultura se reafirmam como instrumento de visibilidade e resistência para o Norte do Brasil.

Referências

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Centro Cultural Banco da Amazônia é inaugurado em Belém com exposição gratuita sobre Nelson Mandela. 2025. Disponível em: <https://aprovinciadopara.com.br/centro-cultural-banco-da-amazonia-e-inaugurado-em-belem-com-exposicao-gratuita-sobre-nelson-mandela/>. Acesso em: 11 out. 2025.

ARCHDAILY. **A relação entre a água e a arquitetura na Bienal das Amazônia**s: entrevista com Juliana Godoy. 2023. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/1008818/a-relacao-entre-a-agua-e-a-arquitetura-na-bienal-das-amazonias-entrevista-com-juliana-godoy>. Acesso em: 20 maio. 2025.

ARTE BRASILEIROS. **Poética do Imaginário**. 2023. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/poetica-do-imaginario/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

ARTE QUE ACONTECE. Primeira Bienal das Amazônias anuncia lista de artistas. 2023. Disponível em: <https://artequaeacontece.com.br/primeira-bienal-das-amazonias-anuncia-lista-de-artistas/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

BESSA, Juliana; PASSOS, Marcus. Museu das Amazônias é inaugurado em Belém com exposição de Sebastião Salgado. **G1 Pará**. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2025/10/04/museu-das-amazonias-e-inaugurado-em-belem-com-exposicao-de-sebastiao-salgado-e-mostra-colaborativa.ghtml>. Acesso em: 11 out. 2025.

BIENAL DAS AMAZÔNIAS. **A Bienal**: Águas como fonte de imaginação e desejos. 2023. Disponível em: <https://www.bienalamazonias.com.br/a-bienal/aguas-como-fonte-de-imaginacao-e-desejos>. Acesso em: fev.-set. 2025.

_____. **2ª Bienal das Amazônia**s abre em Belém com trabalhos de 74 artistas e coletivos de oito países pan-amazônicos. 2024. Disponível em: <https://www.bienalamazonias.com.br/noticias/2a-bienal-das->

[amazonias-abre-em-belem-com-trabalhos-de-74-artistas-e-coletivos-de-oito-paises-pan-amazonicos](#). Acesso em: 11 out. 2025.

_____. **Com o conceito "Verde Distância", Bienal das Amazônias revela artistas da próxima edição.** 2025. Disponível em: <https://www.bienalamazonias.com.br/noticias/com-o-conceito-verde-distancia-bienal-das-amazonias-revela-artistas-da-proxima-edicao>. Acesso em: 11 out. 2025.

_____. @bienaldasamazonias. Publicação no Instagram. Instagram, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DD2oUgvpEGv/>. Acesso em: fev.-out. 2025.

_____. **Material para Imprensa (Media Kit).** 2023. Disponível em: https://backend.bienalamazonias.org.br/api/file-render/catalogos:1723652570_BdAS_MidiaKit.pdf. fev.-ago. 2025.

BIENAL SOBRE AS ÁGUAS @bienalsobreasaguas. **Perfil oficial no Instagram.** Instagram, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/bienalsobreasaguas/>. Acesso em: fev.-out. 2025.

CORREIO DE CARAJÁS. **Barco-obra de arte aporta em Marabá para visitação.** 2025. Disponível em: <https://correiodecarajas.com.br/barco-obra-de-arte-aporta-em-maraba-para-visitacao/>. Acesso em: 13 out. 2023.

NASCIMENTO, Cinthya Marques do. **Bienal das Amazônias: um retrato de uma região complexa.** Contemporary And (C&América Latina), 2024. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/bienal-das-amazonias-portrait-of-a-complex-region/>. Acesso em: fev.-ago. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. Quilombola Joelington Rios se destaca com exposições no Rio de Janeiro. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/quilombola-joelington-rios-se-destaca-com-exposicoes-no-rio-de-janeiro.shtml>. Acesso em: 3 jun. 2025.

G1 ACRE. Acreano transforma tese de doutorado em exposição artística. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2016/03/acreano-transforma-tese-de-doutorado-em-exposicao-artistica.html>. Acesso em: 13 fev. 2025.

G1 PARÁ. Caixa Cultural inaugura unidade em Belém com exposições que conectam arte e meio ambiente. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2025/10/09/caixa-cultural-inaugura-unidade-em-belem-com-exposicoes-que-conectam-arte-e-meio-ambiente.ghtml>. Acesso em: 11 out. 2025.



INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO GESTÃO (IDG). **Museu das Amazônias**. 2024. Disponível em: <https://www.idg.org.br/atuacao/museus/1168/museu-das-amazonias>. Acesso em: 11 out. 2025.

O OLHO DA HISTÓRIA. **As redes de Ueliton Santana**. s.d. Disponível em: <https://oolhodahistoria.com.br/as-redes-de-ueliton-santana/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

PAES LOUREIRO, João de Jesus de. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 5. ed. Manaus: Editora Valer, 2019.

PROJETO AFRO. **Ueliton Santana**. s.d. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/ueliton-santana/>. Acesso em: 13 fev. 2025.



O PROJETO CURATORIAL DA XV BIENAL DE HAVANA: HORIZONTES COMPARTILHADOS

EL PROYECTO CURATORIAL DE LA XV BIENAL DE LA HABANA: HORIZONTES COMPARTIDOS

Walter Karwatzki Chagas Maffazzoli⁸⁷
Niura Aparecida Legramante Ribeiro⁸⁸

RESUMO

Esse artigo apresenta a plataforma conceitual “Horizontes Compartilhados”, da XV Bienal de Havana, ocorrida entre 15 de novembro de 2024 a 28 de fevereiro de 2025, que foi concebida como uma rede que se compromete a respeitar as diferenças e valorizar conhecimentos e experiências que se distanciam dos modelos hegemônicos. Essa Bienal apresentou três núcleos conceituais: mediação, colaboração e interdisciplinaridade. Para o evento, os artistas criaram projetos de interação com os habitantes e visitantes da cidade, onde desenvolvem estratégias de mediação que permitiram uma aproximação entre todos, atuando em espaços públicos e espaços como galerias, ateliês ou museus. Paralelamente ao evento ocorreram uma série de palestras e seminários intitulados “O giro decolonial: um novo desafio para a arte e as ciências sociais”.

Palavras-chaves: Bienal de Havana. Curadoria. Decolonial. Horizontes Compartilhados. Acervo.

RESUMEN

Este artículo presenta la plataforma conceptual "Horizontes Compartidos" de la XV Bienal de La Habana, celebrada del 15 de noviembre de 2024 al 28 de febrero de 2025. Se concibió como una red comprometida con el respeto a las diferencias y la valoración de conocimientos y experiencias que se alejan de los

⁸⁷ Doutorando em Artes Visuais PPGAV/UFRGS, na área de concentração de História, Teoria e Crítica, na linha de pesquisa História e Teoria dos Processos Artísticos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3857602294969769>. ORCID: 0000-0001-5298-6914. E-mail: walter.karwatzki@gmail.com.

⁸⁸ Professora do PPGAV/UFRGS e Doutora em Artes Visuais pela mesma instituição. Realizou Doutorado Sanduíche com Dr. Michel Poivert na Université Pantheon-Sorbone, Paris I, França. Fez Mestrado em Artes com Dr. Walter Zanini (ECA/USP). Membro do CBHA e da ABCA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3571396582424711>. ORCID: 0000-0003-2142-6142. E-mail: niura.legramante@gmail.com.



modelos hegemónicos. Esta Bienal apresentou três eixos conceptuais: mediação, colaboração e interdisciplinariedade. Para o evento, os artistas criaram projectos de interacção com residentes e visitantes da cidade, onde desenvolveram estratégias de mediação que propiciaram uma relação mais estreita entre todos, trabalhando em espaços públicos e espaços como galerias, estúdios e museus. Simultaneamente, se realizou uma série de conferências e seminários intitulados "El Giro Decolonial: Un Nuevo Desafío para el Arte y las Ciencias Sociales".

Palabras clave: Bienal La Habana. Curaduría. Decolonial. Horizontes Compartidos. Colección.

A Bienal de Arte de Havana

A Bienal de Havana, desde sua fundação, em 1984, estabeleceu-se como um modelo alternativo ao sistema das bienais e exposições do assim chamado Primeiro Mundo. Organizada pelo Centro de Arte Contemporânea Wilfredo Lam, o Conselho Nacional de Artes Plásticas e pelo Ministério da Cultura de Cuba, a Bienal de Havana surgiu da necessidade de criar, inicialmente, uma plataforma de reconhecimento local e internacional para os artistas caribenhos e latino-americanos.

O Centro de Arte Contemporânea homenageia com seu nome o artista cubano Wilfredo Lam (Sagua La Grande, Cuba, 1902 – Paris, França, 1982)⁸⁹. Apesar de ter vivido a maior parte de sua vida na Europa, tinha na cultura cubana o *locus* de sua produção. Além de ter contribuído com a difusão da arte cubana no exterior, foi um importante interlocutor dentro da Ilha, colaborando com importantes eventos como o *Salón de Mayo* em 1967.

Para Emiliano Lazo Andrade (2018, p. 106), a Bienal de Havana “significou um acontecimento artístico, intelectual e político sem igual na história da arte e

⁸⁹ Lam reunia muitos dos aspectos que caracterizavam a identidade cultural cubana e foi reconhecido mundialmente como um dos grandes artistas do século XX. De origem afro-cubana pelo lado materno e chinesa pelo lado paterno, Lam possuía sua obra as raízes e os valores da cultura caribenha e latino-americana. Em virtude de sua luta pelo reconhecimento e sobrevivência de uma identidade múltipla, era considerado um paradigma para o Terceiro Mundo.



transformou o mapa da arte contemporânea em nível internacional”, sobretudo para artistas cujos países não dispunham de recursos logísticos e financeiros necessários para garantir presença em eventos como as Bienais de Veneza e São Paulo. A respeito disso, Juliana Caffé, salienta que:

A Bienal de Havana foi a primeira grande mostra latino-americana de arte local que se inseriu criticamente no circuito internacional, contestando os preceitos artísticos ditados pelo eixo euro-americano, ao contrário da Bienal de São Paulo que se realizava, desde sua primeira edição em 1951, nos conformes da Bienal de Veneza⁹⁰. A mostra cubana quando concebida em 1984, foi impulsionada pela política cultural de Cuba pós-revolução, com o intuito de servir como plataforma para o intercâmbio entre países marginais ao traçado do poder artístico, baseando-se no argumento do terceiro-mundismo como qualificativo que denota a urgência de uma reestruturação da identidade, não apenas da perspectiva artística e cultural, como da geografia dos poderes (Caffé, 2021, p. 98).

Assim, de acordo com a pesquisadora e curadora Caroline Fucci (s.d.), a Bienal de Havana é considerada como a autêntica bienal do Terceiro Mundo por contar com a participação de artistas de contextos não-hegemônicos, diaspóricos ou periféricos.

Segundo José Manuel Noceda, a Bienal de Havana teve alguns antecedentes, e ressalta:

O primeiro evento que vem à memória é a Bienal de São Paulo, criada em 1951. Antes de 1984, ano da criação da Bienal de Havana, no mapa mundial da arte contemporânea a única na América Latina com uma projeção internacional era a de São Paulo. Ressalta, também, que havia outras bienais algumas bienais nacionais e com pretensão internacional que buscavam a integração e reafirmação de uma identidade latino-americana, como a Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano em Porto Rico (1970), a Bienal de Artes Gráficas de Cali (1971) na Colômbia, e a Bienal de Pintura Centroamericana na Costa Rica (1971). Porém, Nenhuma com repercussão ou importância internacional como adquiriu a Bienal de Havana (Noceda, 2006, p. 140 – 155 *apud* Andrade, 2018, p. 109, tradução nossa).

Desse modo, podemos considerar a Bienal de Havana como sendo a primeira bienal de arte autenticamente latino-americana.

⁹⁰ A Bienal de São Paulo, até as gestões de curadoria do professor Walter Zanini, respectivamente, 16ª de 1981 e 17ª de 1983, era organizada com representações por países, mas a partir da sua gestão a Bienal começou a ser pensada por questões da arte e não mais por nacionalidades.



No começo, o evento organizou-se como um concurso, no qual vários artistas competiam por um prêmio. Porém, a partir da *III Bienal de Havana*, em 1989, redesenhou-se como um espaço orientado para o diálogo e para a pesquisa das práticas artísticas e divulgação das artes visuais do Terceiro Mundo, daquilo que se conhece, segundo Caroline Fucci, como Sul Global⁹¹. Dessa forma, a Bienal de Havana faz parte do programa político latino-americanista proclamado pela Revolução Cubana – através de outras instituições como Casa das Américas –, e a partir dessa perspectiva contribui para gerar uma consciência continental, política e econômica terceiro-mundista em contraposição aos esquemas do capitalismo internacional.

Embora nomes com caligrafia distinta comecem a aparecer nos catálogos de bienais e de grandes exposições internacionais, não se pode negar que, quando surgiu a Bienal de Havana, eram poucos os eventos onde se encontravam artistas latino-americanos, caribenhos, africanos e asiáticos – basta rever os catálogos das exposições internacionais realizadas até o início dos anos oitenta para confirmar.

No mais, era necessário um espaço que encorajasse um maior e efetivo diálogo entre os artistas do Terceiro Mundo que, apesar de partilharem muitos problemas, não se conheciam suficientemente bem. Os artistas destas regiões tinham muitas vezes mais informações sobre o trabalho dos seus colegas europeus e estadunidenses do que sobre o dos seus próprios vizinhos.

De acordo com Aldeide Delgado (2018, *on-line*), a Bienal de Havana – que, desde a sua 5ª edição, em 1994, converteu-se em um evento *trienal* – constitui-se no evento mais significativo das artes visuais cubanas. Seu programa de exposições e encontros de curadores e de artistas convidados gera uma atmosfera de intercâmbio e enriquecimento que contribui para a atualização dos discursos teóricos e para a cena criativa e artística de Cuba.

⁹¹ O termo Sul Global é amplamente identificado como o território geográfico fora da América do Norte e Europa Ocidental. A expressão possui implicações políticas e culturais que estão diretamente conectadas a legados coloniais, processos de descolonização e globalização. Embora o termo carregue significados geopolíticos, observa-se a sua expoente utilização no âmbito de exposições, especialmente como parte de discursos curatoriais.



O projeto curatorial da XV Bienal de Havana

O projeto curatorial da Bienal de Havana, desde a 2ª edição, em 1986, apresenta artistas da América Latina, do Caribe, da África, da Ásia e do Oriente Médio com práticas culturais das minorias marginalizadas nos Estados capitalistas desenvolvidos e suas diásporas. Essa tradição, que permaneceu durante cada uma das edições subsequentes, transformou Havana em um importante local para a reunião e exibição de arte "não ocidental". A Bienal de Havana concentrou sua atenção, como vimos, nos artistas do Sul, cujas obras representam preocupações e conflitos – muitas vezes de escopo universal – que são comuns às suas regiões.

A Bienal de Havana, a partir da maturidade de suas quatro décadas, fiel a seus pressupostos fundadores e à sua vontade descolonizadora, continua reformulando seus pressupostos discursivos e ampliando seu olhar para novos horizontes. Ao celebrar o seu 40º aniversário, a Bienal de Havana continuou compartilhando esses horizontes onde a utopia é guiada pela ideia de construir novas redes de comunicação e colaboração que permitam dar continuidade ao crescimento, aprofundamento e ampliação do seu leque de influências, em busca da paz e de uma melhor convivência entre a humanidade e a natureza. O projeto curatorial da XV Bienal de Havana intitulado *Horizontes Compartilhados* (Horizontes Compartidos) responde a essas expectativas.

Em entrevista a esse autor, Nelson Ramirez de Arellano Conde (Berlim, 1969), diretor do Centro de Arte Contemporânea Wilfredo Lam e curador da XV Bienal de Havana, declarou como plataforma conceitual dessa Bienal o seguinte:

Além de todas as diferenças, existe um espaço de conhecimentos, expectativas e afetos que a maioria dos seres humanos partilha. A procura destes pontos de ligação, dessas áreas comuns que nos permitem avançar juntos para um futuro mais equitativo e sustentável, deve ser a nossa principal moeda (Ramirez, 2025, declaração verbal).

Fica evidente na fala de Ramirez o caráter de compartilhamento existente na plataforma curatorial da XV Bienal de Havana. Ainda, perguntado sobre a



existência de um projeto educativo, específico para o público estudantil, Ramirez respondeu:

Não, nas bienais de Havana todas as atividades e obras são educativas. Não concebemos um projeto expositivo e um projeto educativo. As oficinas juntam obras/artistas/experiências que formam um permanente projeto de arte educativo. Todas as ações da Bienal são educativas. A arte tem que ser educativa (Ramirez, 2025, declaração verbal).

Esse aspecto é um grande diferencial nas bienais de Havana, pois faz da arte um meio educativo.

Ainda, segundo Nelson Ramírez de Arellano Conde, a Bienal de Havana é considerada uma das três mais importantes do mundo. O evento tem como objetivo transcender os limites convencionais da arte e incentivar o diálogo entre culturas e comunidades.

O projeto curatorial da XV Bienal de Havana está centrado em sua atenção em artistas do hemisfério sul cujas obras representam preocupações e conflitos – muitas vezes de âmbito universal – comuns às suas regiões, fazendo da cidade de Havana um importante ponto de encontro e exposição de arte “não-ocidental”. A importância particular da Bienal de Havana está em sua declaração abertamente política, intelectual, histórica e cultural a favor dos povos subdesenvolvidos (Ministério das Relações Exteriores de Cuba, 2024, on-line).

Organizada com base em processos de pesquisa e curadoria, a Bienal de Havana tem todos os participantes selecionados de acordo com determinados parâmetros referentes à submissão temático-conceitual ao tema de reflexão. Neste processo, a equipe curatorial do Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam, que envolve, além do curador geral, mais nove pessoas, conta com o apoio de curadores de outros países que contribuem com suas sugestões e se tornam os elos necessários no diálogo com os criadores.

As ruas da cidade de Havana e as cidades onde a XV Bienal também aconteceu, como Pinar del Río, Holguín, Matanzas e Cienfuegos, parecem com um museu ao ar livre. Na cidade de Pinar del Río, por exemplo, aconteceu o projeto *Farmacia*, um programa de residência artística com jovens artistas cubanos e estrangeiros. Já na cidade de Holguín, o projeto *La Oficina*



desenvolveu atividades de arte com os moradores do campo. Na cidade de Matanzas, entre outros, o projeto *Cuerpos Integrados*, que explorou a questão da feminilidade.

Destaque, também, para o *Curso: Gerir = CAC – Circuito Artístico Colaborativo*, desenvolvido na sede do Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam, em Havana, que foi uma atividade de caráter teórico-prático para a criação de propostas nas áreas da arte, cultura e da economia criativa. Esteve aberta a todos os artistas e ao público em geral. Em colaboração com o Projeto *Akokán*⁹², a XV Bienal de Havana atua em bairros da capital cubana e está integrada na comunidade de *Los Pocitos*, no bairro de Marianao. Outro projeto que envolve um bairro da cidade de Havana é o *Proyecto Fuster*⁹³, ou *Fusterlandia*, localizado na comunidade de Jaimanitas, no bairro de Playa. Esse projeto criativo e único foi idealizado e desenvolvido ao longo de mais de três décadas pelo ceramista, ilustrador, pintor e gravador José Antonio Rodríguez Fuster. Atualmente, envolve mais de 80 casas do bairro (Figura 1).

⁹² O *Proyecto Akokán* é uma iniciativa civil sem fins lucrativos que trabalha com, para e da comunidade de Los Pocitos, localizada no bairro de Marianao, em Havana. Os artistas convidados para o evento realizaram oficinas, palestras e atividades com os moradores da comunidade, gerando uma troca criativa e emocionante.

⁹³ Inicialmente, Fuster montou sua casa e oficina na rua 226th, e começou a refazer a imagem do bairro com o apoio dos vizinhos. Desde então, grandes mosaicos coloridos e esculturas excêntricas cobriram casas e jardins e transformaram esta área da capital em uma expressão de arte e criatividade. Ele apreciava o trabalho de criadores notáveis em Barcelona, na Espanha, e em Bucareste, na Romênia, e queria fazer algo no lugar onde havia se estabelecido.



Figura 1: José Rodríguez Fuster (Cuba). *Fusterlandia*. 1975 – 2025. Mosaico. Dimensões variadas. Bairro de Playa. Comunidade de Jaimanitas. Havana. Cuba.
Fonte: Walter Karwatzki Chagas Maffazzioli.

Durante a celebração da Bienal, os artistas selecionados atuam nas praças, ruas, edifícios, museus e espaços “não convencionais”, para que a população tenha acesso às diferentes mostras, para gerar projetos de interação com os habitantes e visitantes da cidade de Havana.

A Bienal de Havana transformou as avenidas e outros locais públicos da pitoresca capital caribenha em espaços artísticos com obras de grande formato nas fachadas de edifícios e espaços públicos, performances, entre outras. (Figura 2).



Figura 2: Daniel Hordé (França). *El árbol de mil voces*. 2024. Escultura em ferro e aço. Dimensões variadas. Plaza de Armas. Havana. Cuba. **Fonte:** Walter Karwatzki Chagas Maffazzioli.

A XV Bienal de Havana vislumbrou formar uma rede afetiva que apostou numa convivência pautada no respeito às diferenças e na valorização de outros saberes e formas de existência (e resistência) distantes do modelo dominante. Assim, foram valorizados criadores e projetos que trabalharam de forma colaborativa para além dos limites das suas respectivas disciplinas, e que foram capazes de desenvolver ações que fizessem a mediação entre todos os estratos e facetas da sociedade e da cultura, de forma a fortalecer o trabalho coletivo para alcançar um bem comum.

Conforme Maria de Fatima Morethy Couto (2020, p. 5), na avaliação de muitos dos envolvidos com o evento, a Bienal de Havana perdeu a relevância e protagonismo conquistados em suas primeiras edições, por questões diversas e não somente relacionadas à crise econômica vivida no país nos anos 1990. Sobre este aspecto, Gerardo Mosquera⁹⁴ (2011, p. 79 *apud* Couto 2020, p. 5), é enfático ao afirmar, por exemplo,

⁹⁴ Nascido em 1945, na cidade de Havana (Cuba), é curador, crítico, historiador de arte e escritor. Foi um dos organizadores da primeira Bienal de Havana em 1984 e permaneceu na equipe

[...] que a mostra perdeu suas características e possibilidades inovadoras. Ele aponta ainda o quanto os eventos paralelos que passaram a acontecer em galerias e espaços privados simultaneamente as bienais, eventos esses “muito abundantes e dispersos para serem controlados” tornaram-se mais significativos do que a mostra oficial (Mosquera, 2011, p. 79 *apud* Couto, p. 5).

Talvez, seja importante a Bienal de Havana se reavaliar, mais uma vez, para continuar sendo protagonista das artes visuais contemporânea no Caribe e na América Latina.

Segundo Gabriel Vera Lopes (2024, on-line), a XV Bienal de Havana teve a participação de cerca de 402 artistas, sendo 172 cubanos e 230 estrangeiros, além de historiadores e críticos de arte. A capital de Cuba consolidou-se, assim, como sede de um dos mais importantes eventos da arte contemporânea da América Latina e do Caribe. O evento celebrou, também, os 505 anos da fundação da cidade de Havana e o aniversário de nascimento do artista visual cubano Wifredo Lam (8 de dezembro de 1902). A XV Bienal de Havana se concentrou na análise de sua trajetória, revisitando e repensando alguns dos temas que a caracterizaram e criando redes de comunicação e colaboração (PÁTRIA LATINA, 2024, on-line).

Com a plataforma conceitual *Horizontes Compartilhados*, a XV Bienal foi concebida como uma rede afetiva que se compromete a respeitar as diferenças, e a valorizar conhecimentos e experiências que se afastem dos modelos hegemônicos. Tendo como premissa fundamental estabelecer redes de conexão e *feedback* com os criadores e a comunidade, por meio de colaboração, mediação e transdisciplinaridade na arte, criando diálogos entre artistas, seus trabalhos e suas comunidades. E, ainda, propõe um espaço para resgatar histórias e perspectivas silenciadas, promovendo a construção de futuros compartilhados.

Ao celebrar seu 40º aniversário, a Bienal de Havana continua compartilhando esses horizontes onde a utopia habita e convoca sua décima quinta edição guiada pela ideia de tecer novas redes de comunicação e

curatorial até renunciar em 1989. Entre 1985 e 1990, foi diretor do Centro de Pesquisas Wilfredo Lam. Fonte: <http://forumpermanente.org>.



colaboração que nos permitam continuar crescendo, aprofundando e ampliando nosso leque de influências, em busca da paz e de uma melhor convivência entre a humanidade e a natureza.

Paralelamente, o evento apresentou uma série de palestras e seminários intitulados *O giro decolonial: um novo desafio para a arte e as ciências sociais*.

O enredo da XV Bienal de Havana foi estabelecido a partir de três núcleos conceituais: mediação, colaboração e interdisciplinaridade, como explicou à imprensa Nelson Ramírez de Arellano Conde, o curador do evento. Esperamos que os artistas não só vivam a experiência de Cuba, mas também criem junto com os seus habitantes nas comunidades, acrescentou o seu diretor, em entrevista ao site do Ministério das Relações Exteriores de Cuba.

Assim, mais especificamente no campo da arte, a XV Bienal de Havana estava interessada em destacar a possibilidade de colaboração em processos criativos e investigativos relacionados com a experiência artística, políticas e processos de mediação nas artes e na transdisciplinaridade, entendida como essa possibilidade de a arte cruzar e construir pontes de ligação entre diversas áreas do conhecimento.

Um dos espaços que mais atraiu o público é o projeto *Dede/Mu*, que toma de assalto o Malecón de Havana para oferecer um belo encontro com a arte contemporânea, este ano a partir da Calçada Sul desta avenida marítima. Esta proposta esteve em sintonia com os propósitos traçados pelos organizadores do evento, interessados em como arte e comunidade se encontram e se influenciam. Em 14 blocos, do Parque Maceo a La Punta, sob o título *Acera Sur* e com curadoria de José Antonio Fernández (Pepe), o projeto *Dede/Mu* reuniu mais de 50 artistas de 14 países (Figura 3).



Figura 3: Pipe Yanguas (Colômbia). *Hemoglobina*. 2024. Escultura em aço. 100 x 100 cm. Malecón. Havana. Cuba. **Fonte:** Walter Karwatzki Chagas Maffazzoli.

Ainda, no Malecón, na Malecón Art 255, a exposição da artista cubana Moník Molinet, com curadoria de Lorenzo J. Torres, *Abuelas y abuelos prestados*, que cria uma memória imaginativa com seus avós que nunca existiram, e usa, para tanto, avós e avôs de casas de acolhimento desta parcela da população.

Pretendeu transformar o espaço público numa vasta tela urbana, onde a confluência de diversas expressões artísticas reimagina o local e enriquece o tecido social da cidade. Desde a sua criação em 2012, esta proposta consolidou-se como ponto de encontro e como referência da criação artística contemporânea na ilha. Por outro lado, os espaços teóricos desta edição caracterizaram-se por promover a análise da descolonização e da luta anti-imperialista através da arte.

Outras ações que fizeram parte do projeto curatorial da XV Bienal de Havana são: *Salão Havana 2024*, na Galeria L da Universidad de La Habana – icônico evento de artes visuais que celebrou o seu 38º aniversário. O *Festival Jazz Plaza*, a *33ª Feira Internacional do Livro de Havana*, *Ciclo de videoarte e cine experimental*, *Diálogo Novas Narrativas* – homenagem aos 40 anos da



Bienal de Havana, e o *Une-te a recorridos na Bienal* – visitas guiadas nas mais destacadas exposições da XV Bienal de Arte e La Habana.

Sob o título *La tradición se rompe, pero cuesta*, com curadoria de José Manuel Noceda e Jorge Fernández, esta mostra aconteceu no Museo Nacional de Bellas Artes, edifício Universal de Arte, esta exposição contou com um grupo de dezoito artistas, todas mulheres, de vários países do Caribe, que ofereceram um olhar desde a subjetividade feminina até os processos transculturais que ocorrem na região (Figura 4).



Figura 4: Tabita Rezaire (França/Guiana Francesa). *Sugar walls teardom*. 2024. Instalação e vídeo. Dimensões variadas. Museo Nacional de Bellas Artes. Havana. Cuba. **Fonte:** Walter Karwatzki Chagas Maffazzoli.

Houve um projeto expositivo que evidenciou a tentativa do projeto curatorial em integrar os países do Sul Global foi o *Espiraes Transatlânticas*. Entre esses, temos o *Angola – Cuba* e o *Brasil – Cuba*.

O *Espiraes Transatlânticos: Brasil – Cuba*, que foi apresentado na *Factoria Habana Art Gallery*, reuniu oito artistas do Brasil⁹⁵ e nove artistas de

⁹⁵ Ana Dumas, Ayrson Heráclito, Eryk Rocha, Felipe Fittipaldi, Glauber Rocha, Iatã Cannabrava, Nádia Taquary e Tiganá Santana.



Cuba⁹⁶, com a curadoria de Concha Fontenla, por Cuba e pelo Brasil de Luiza Testa (Figura 5).



Figura 5 – Iatã Cannabrava. *Uma outra cidade*. 2003. Fotografia. Dimensões variadas. Factoria Habana Art Gallery. Havana. Cuba. **Fonte:** Walter Karwatzki Chagas Maffazzioli.

A exposição *Carteles en Diálogos Nuevas Narrativas (imágenes para una historia de la Bienal de La Habana)*, foi uma exposição coletiva comemorativa aos 40 anos da Bienal de Havana, com curadoria de Alex Martínez Fresneda e Nelson Ramirez de Arellano Conde, no Centro de Imprensa Internacional.

Segundo o diretor e curador geral da Bienal, Nelson Ramirez de Arellano Conde, na entrevista ao autor, esse ressaltou que assim como os diversos festivais realizados na ilha, a Bienal tem uma finalidade “não comercial”, sob a filosofia de que o acesso à arte é um direito de todo o povo, e que na maioria dos casos são os próprios artistas que arcam com os custos de sua participação.

Em entrevista ao jornalista Gabriel Vera Lopes (2024, on-line), o caricaturista e pintor cubano Arístides Esteban Hernández Guerrero, afirma:

⁹⁶ Aluan Arquéllles, Antonio Fernández (Tonel), Antonio Margolles, Felipe Dulzaides, Fidel García, Humberto Díaz, Jenny Brito, René Penã e Wilfredo Prieto.

A Bienal, como todos os eventos que acontecem aqui, mostra que, apesar de todas as dificuldades, há uma vontade governamental de continuar promovendo as artes e de estimular o consumo e a produção artística. Por esse motivo, ela também recebe muitos ataques [...] Então, demonstra isso, uma vontade governamental em relação à criação artística, à promoção do melhor da arte, não apenas cubana, mas também internacional. Isso é muito interessante e tem a ver com o conteúdo político da sociedade ou com as características da sociedade cubana (Hernández, 2024).

Apesar das dificuldades que a ilha atravessa, a Bienal de Havana é a prova de que “Cuba continua entendendo que a cultura é um aspecto fundamental da luta pela emancipação humana”, completa o artista.

Como já aconteceu em outras Bienais de Havana, nossa intenção é de que os artistas não apenas vivam a experiência de Cuba, mas que compartilhem junto com seus habitantes nas comunidades e que consigam desenvolver estratégias de mediação que permitam uma maior aproximação entre todos, declarou Guerrero ao site do Brasil de Fato (2024, on-line).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto curatorial da XV Bienal de Havana permanece fiel aos seus princípios de ser um espaço alternativo para artistas que não tiveram o privilégio da divulgação internacional que o seu trabalho merece.

Apesar de ter ampliado sua abrangência geopolítica ao longo desses 40 anos de existência, ainda é uma bienal que prioriza o trabalho dos artistas do denominado Sul Global.

A plataforma curatorial *Horizontes Compartilhados* é plenamente contemplada nessa Bienal, pois o conjunto das atividades desenvolvidas nela, tais como as exposições individuais e coletivas, exposições binacionais, palestras, colóquios, conferências, feiras, festivais, painéis, projetos de residência artística, projetos com comunidades locais, ressaltam e valorizam todas as possibilidades de contato com a arte, por parte de artistas e da população em geral.



Outro aspecto significativo é a não existência de um projeto educativo, já que a filosofia do projeto curatorial é de que toda obra de arte é educativa. O seu caráter “não comercial” a torna um palco de experiências afetivas em arte.

Assim, podemos afirmar que o projeto curatorial e a própria Bienal de Havana se diferenciam das demais bienais, em vários aspectos.

Referências

BIENNIAL FOUNDATION. **15ª Bienal de Havana – Horizontes**

Compartilhados. 02 de maio de 2024. Disponível em: https://www-biennialfoundation-org.trans-la-te.goog/2024/05/15th-bienal-de-la-habana-shared-hori-zons/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc. Acesso em: 04 de dez. 2024.

CAFFÉ ALVES COSTA LINO, Juliana. I Bienal de Havana e II Bienal de Johannesburgo: considerações para uma metodologia de pesquisa sobre bienais. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 194–210, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664156>

COUTO, Maria de Fatima Morethy. “El Bloqueo”, a nova arte cubana e a 3ª Bienal de Havana. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. V 25n. 43. Jan/jun 2020. E-ISSN: 2179-8001.

CUBA apresenta a 15ª Bienal de Havana. **Pátria Latina**. 17 de outubro de 2024. Disponível em: <https://patrialatina.com.br/cuba-apresenta-a-15a-bienal-de-ha-vana/> Acesso em: 28 de nov. 2024.

DELGADO, Aldeide. Entre o oficial e o alternativo: o que houve com a Bienal de Havana? **América Latina**. 2 de maio de 2018. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/what-happened-with-the-havana-biennial/#:~:text=A%20tradicional%20Bienal%20de%20Arte,decidiu%20organizar%20uma%20Bienal%20alternativa>. Acesso em: 26 nov. 2024.

FUCCI, Caroline. O Terceiro Mundo na Terceira Bienal de Havana: Arte contemporânea a partir do Sul Global. **Plataforma de curadoria**. S. d. Disponível em: <https://www.plataformadecuradoria.com/post/sulglobal-bienaldehyavana-ca-rolinefucci>. Acesso em: 17 dez. 2024.

LAZO ANDRADE, Emiliano. A Bienal de Havana: um dispositivo ‘decolonial’ do Caribe para a mudança global. *Estúdios Latinoamericanos*. **Nova Época**, nº 41, enero – junio. 2018. Disponível em: <https://www.academia->



.edu/37460316/La_Bienal_de_la_Habana_Un_dispositivo_decolonial_desde_el_Caribe_para_la_alteridad_global.pdf. Acesso em: 18 de dez. 2024.

LOPES, Gabriel Vera. Bienal de Havana: um espaço para o encontro da arte do sul global. **Brasil de Fato**. Havana, Cuba. 24 de novembro de 2024. Internacional. Arte do Sul. Disponível em: <https://www.brasilde-fato.com.br/20-24/11/24/bienal-de-havana-um-espaco-para-o-encontro-da-arte-do-sul-global>. Acesso em: 28 de nov. 2024.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DE CUBA. **XV Bienal de havana, de 15 de novembro de 2024 a 28 de fevereiro de 2025**. 16 de janeiro de 2024. Disponível em: <https://misiones.cubaminrex.cu/es/articulo/xv-bienal-de-la-habana-del-15-de-noviembre-de-2024-al-28-de-febrero-de-2025>. Acesso em: 10 de dez. 2024.

MOSQUERA, Gerardo. "The Third Bienal La Habana in Its Global and Local Contexts". In: WEISS, Rachel (org.). **Making Art Global. The Third Havana Biennial 1989**. London, Afterall, 2011. Coleção Exhibition Histories.

NOCEDA, José Manuel. El Caribe nas Bienais de Havana. **Anales do Caribe 2005-2006**, La Habana, Casa das Américas, 2006.



**UNA MOCHILA, LA MEMORIA SOCIAL Y LOS LABORATORIOS:
ESTRATEGIAS PARA PENSAR LA MEDIACIÓN EN EL PROYECTO
EDUCATIVO Y LA CURADURÍA DEL 46 SALÓN NACIONAL DE COLOMBIA
“INAUDITO MAGDALENA” DE COLOMBIA**

**UMA MOCHILA, A MEMÓRIA SOCIAL E OS LABORATÓRIOS:
ESTRATÉGIAS PARA PENSAR A MEDIAÇÃO NO PROJETO
EDUCACIONAL E NA CURADORIA DO 46º SALÃO NACIONAL DE
ARTISTAS "INAUDITO MAGDALENA" DA COLÔMBIA**

Ana Maria Bernal Cortés⁹⁷

RESUMEN

Esta comunicación pretende problematizar las acciones curatoriales de la versión 46 del Salón Nacional de Artistas en Colombia *Inaudito Magdalena* (2022), rescatando –sobre todo– las operaciones que se salieron de lo “usual” en el gesto curatorial, determinado normalmente por el trabajo discursivo en torno a los objetos artísticos; en este caso, para abordar dimensiones mediacionales y sus prácticas, también como constituyentes de la misma curaduría. Interesa detenerse en una dimensión transformativa o proscritica de la mediación, para tratar a través del acercamiento al *estudio de caso*, lo que denominaron en el contexto de este salón como: *Memoria social, Los laboratorios de creación, curaduría y edición*, así como las *prácticas mediacionales* orientadas por los mediadores; estas últimas, reelaboradas a través de la metáfora de la “*mochila*” narrativa propuesta por Úrsula K Le-guin en su teoría de la ficción, y que fue planteada por la coordinación de mediación cómo la base para pensar el rol y la acción del mediador en el contexto de esta versión del Salón.

⁹⁷ Doutora em Artes Visuais do PPGAV do IdA da Universidade de Brasília. É graduada em Artes Plásticas e Visuais, especialista em Educação Artística Integral, Magister em Museologia e Gestão do Patrimônio pela Universidade Nacional da Colômbia. Interessada em processos coletivos e relacionais de criação, sua pesquisa inclui os campos e espaços de gestão cultural, processos educativos em artes, curadoria, museus universitários e educação museal. É membro do GAEM, Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Mediação da Universidade de Brasília (UnB) é professora do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade de Tolima (Colômbia), onde também participa do Coletivo de Pesquisa em Arte e Cultura (CIAC) e do grupo de iniciação científica RECEA.



Palabras clave: Mediación. Arte Contemporáneo en Colombia. Salones de artistas. Laboratorios.

RESUMO

Esta comunicação pretende problematizar as ações curatoriais da 46ª edição do Salão Nacional de Artistas na Colômbia Inaudito Magdalena (2022), resgatando — acima de tudo — as operações que se afastaram do «habitual» no gesto curatorial, normalmente determinado pelo trabalho discursivo em torno dos objetos artísticos; neste caso, para abordar dimensões mediacionais e suas práticas, também como constituintes da própria curadoria. É interessante deter-se numa dimensão transformativa ou post-crítica da mediação, para tratar, através da aproximação ao estudo de caso, o que denominaram no contexto deste salão como: Memória social, Os laboratórios de criação, curadoria e edição, bem como as práticas mediacionais orientadas pelos mediadores; estas últimas, reelaboradas através da metáfora da «mochila» narrativa proposta por Úrsula K. Le-guin na sua teoria da ficção, que foi apresentada pela coordenação da mediação como a base para pensar o papel e a ação do mediador no contexto desta versão da Sala.

Palavras-Chave: Mediação. Arte Contemporânea na Colômbia. Salões de artistas. Laboratórios.

El Salón Nacional de Artistas se ha comprendido en Colombia como el principal evento de mecenazgo estatal entorno a las artes plásticas y visuales del país; se ha realizado de forma secuencial desde 1940 como parte de una estrategia de política cultural que ha buscado entre otros aspectos, el reconocimiento y circulación de la producción artística, así como el establecimiento de relaciones entre la población (ciudadanía) y el arte contemporáneo. Durante sus primeras 40 versiones contó con la participación de artistas solamente colombianos y desde su versión 41 “Urgente” realizada en Cali (Valle del Cauca, 2008) vinculó la participación de artistas internacionales representativos en otros contextos globales, a la par de que insertó el rol de un “comité curatorial” dentro de su organigrama.

En el presente texto, se ha querido observar al Salón como dispositivo, para problematizarlo desde un cuestionamiento sobre el lugar de la *exposición* en relación con la mediación.



Así, se pretende pensar el espacio de exposición como una instancia de articulación trans/discursiva y mediacional en sí misma, o —en términos semióticos— como un “mundo circundante” Von Uexküll (2016), que nos implica, por tanto, detenernos en las señales, los estímulos que se agencian desde cada uno de sus elementos que la componen: objetos, espacio, curaduría, edificación, contexto, actores, agentes, lugar, públicos; es decir, situarnos en y desde el lugar de las mediaciones.

Así, en este texto nos referiremos a tres —Laboratorios, las practicas mediacionales y la memoria social— de las varias señales o posibles “mediaciones” que, a nuestro juicio tuvieron la posibilidad de agenciar mudanzas en la manera de comprender el ejercicio curatorial en este evento del arte contemporáneo en Colombia en su versión 46 acontecida entre los años 2021 y 2022. En el contexto de la presente comunicación entenderemos también la mediación desde la perspectiva de Bruno Latour, como una agencia que “transforma lo que se transporta entre los actores” (2008); así, este concepto sobrepasa lo que se entiende habitualmente como “mediación” o como lo “que hacen los mediadores con las exposiciones”, para entenderse en nuestro caso, como la movilización de señales entre los públicos, las exposiciones, el mismo salón, las obras de arte y el río de la Magdalena o Yuma⁹⁸.

La versión 46 del SNA titulada: “*Inaudito Magdalena*”, vinculó cerca de 21 municipios en la extensión de la ribera de este río y el trabajo curatorial transitó en el borde, dentro, encima y sobre el río Magdalena-Yuma, una de las principales arterias fluviales de Colombia, que cruza el territorio desde el macizo andino colombiano hasta la costa Caribe. Su director artístico, Jaime Cerón, planteó en la génesis de la estructuración del proyecto, una acción poco convencional en las operaciones curatoriales hasta el momento exploradas en la historia del SNA, introdujo exposiciones propias del colectivo de curadores, así como otras curadurías invitadas; pero también una secuencia de eventos pedagógicos y de experimentación creativa-comunitaria, denominados

⁹⁸ Yuma es el nombre con el que algunas comunidades indígenas que habitaron el territorio cercano al río lo nombraron antes de la conquista.



“Laboratorios”. Vinculando, así, desde la práctica de varios artistas, la historia económica, política, social y cultural, así como conflictos y contradicciones de lo que implica el río Magdalena para el país y las comunidades que lo habitan. Sólo que esta vez, no se vieron como procesos de formación o pedagógicos independientes, sino como otra manera en que los artistas podían participar dentro del salón, desde la misma conformación curatorial del evento.

A este hecho puntual, se articuló también “*el proyecto de mediación*”, el cual se fue ajustando a las posibilidades y realidades locales de cada municipio y con la participación de artistas/mediadores seleccionados por convocatoria y pertenecientes al lugar dónde se llevaron a cabo las muestras; en medio del proceso apareció la *memoria social*, que como veremos más adelante se presentó como una instancia de diálogo, atención y circulación de las expresiones, experiencias y situaciones que se desencadenaron entre los participantes y públicos del 46 SNA. Así, se podría afirmar que el 46 Salón Nacional operó principalmente a través de laboratorios, tanto de creación, edición y curaduría, pues en comparación de las muestras que —entre centrales e invitadas— sumaron sólo 9, los laboratorios fueron veintiuno (21). En estos procesos además de los dos (2) artistas coordinadores —uno invitado y su par local— se articularon por lo menos quince (15) artistas o ciudadanos locales con interés en la producción artística, en cada uno del veintiún (21) municipios.



Figura 1: Vista de sala, Centro de Convenciones José Eustasio Rivera, Exposición Caudal Adentro, de Inaudito Magdalena; Abajo, Reflejo Lunar, Luis Roldan; Encima, Árbol de Caucho; Alberto Baraya; 46 SNA, Neiva, Vista curaduría *Caudal adentro*. **Fuente:** Archivo propio.

Por otro lado, las tres (3) muestras centrales, pensadas por el equipo de curadores conformado por Jaime Cerón, Ximena Gama, Yolanda Choís, José Sanín, Mónica Torregrosa y Laura Rodríguez se efectuaron en tres ciudades distintas, a saber: En Neiva *Caudal adentro*; Ibagué, *Tierra en tránsito* y en Barranquilla, *Caminar contracorriente*. Además de estas muestras, se incluyeron algunas intervenciones en espacio público de obras comisionadas específicamente para los municipios de Barrancabermeja, Honda, Neiva, Mompox y Barranquilla. Al mismo tiempo, se comisionó a la curadora Melissa Aguilar, la investigación curatorial *Todo lo muerto, todo lo vivo: umbrales de resistencia*, que se exhibió en el Museo Nacional de Colombia hasta finales de noviembre del 2022. A estas muestras se sumaron las muestras regionales seleccionadas a través de convocatoria así: Alberto Borja de la región nororiental del país expuso *Asimetría* en el municipio de Mompox (Bolívar); Erica Flórez, investigadora de la región pacífica, expuso en Barranquilla (Atlántico) *Epistemología Vibrátil*; Federico Daza, curador de la región central mostró la curaduría *Caravana Nacional: Cuando el río suena, piedras lleva...* en Ibagué; Jaider Orsini, investigador de la región Caribe expuso su curaduría *La línea Negra* en Barrancabermeja; María Camila Montalvo quien trabajó con la región Orinoco-amazónica expuso su investigación *De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra* en Bogotá y Santiago Vélez investigador de la región

noroccidental del país mostró su curaduría *Geopoéticas del Agua* en Honda (Tolima). Estas muestras regionales, seleccionadas a través de convocatoria pública repensaron la relación de los territorios con otros ríos del país.



Figura 2: Vista de Sala de la Exposición Línea Negra de Jaider Orsini en Barrancabermeja-Santander; Primer Plano, Jonathas de Andrade, *O peixe*, 2016; derecha, Tejedoras de Mampuján; Abajo, Eucebio Siosi, *Los sueños de la outsu*, dos videos simultáneos, registro de performance-ritual; detrás, Luis Mendoza, *la pesca*, serie de dibujos a lápiz, 2022; **Fuente:** Archivo propio.

Semillas de una mochila

Los llamados “mediadores”, en su mayoría artistas jóvenes que se desenvuelven en el ámbito educativo o comunitario, fueron seleccionados a través de una convocatoria para la construcción de alternativas creativas que posibilitarán cruces de relatos entre los públicos, las obras de arte y el río. Bajo la metáfora de la “Mochila de recolección” que utilizó Úrsula Le-güin, y que, en este caso, fue retomada por una de las coordinadoras de mediación Ana Milena Garzón, para estimular reflexiones sobre la construcción de los relatos y la ficción como práctica de mediación; así los mediadores encontraron diversas “mochilas” desde dónde construir nuevas narraciones entorno al río.



Figura 3: Estudiantes de onceavo grado del colegio Comfenalco de Honda, interactuando con la obra *Sincronía* de la artista Mayra Moreno; Exposición *Geopoéticas del Agua*, Casa Morada Rosada (Honda-Tolima); Fuente: Archivo propio.

Los pretextos para este ejercicio transformativo incluyeron desde la preparación de un sancocho comunitario, un chismografo para escribir historias no contadas del río, la escritura de cartas al río, el desarrollo de cartografías hídricas del municipio, la creación de animales nunca antes vistos entre otros pretextos, que conformaron cerca de veintitrés “mochilas o juegos narrativos” para agenciar diversidad de mediaciones más allá de la “visita mediada”, como se puede ver en el cuadro n°1.

Ciudad dónde se llevó a cabo la Mediación	Actividad de Mediación y breve descripción
Neiva	Fanzine del Yuma: Fanzine abierto a la participación de los visitantes, cuyo objetivo era que los públicos le hicieran preguntas al río.
Neiva	El Guardian del Río: Una actividad de construcción de un personaje del río a través de la narración de historias y el dibujo; buscaba “motivar la creación, haciendo uso de la construcción y narración de mitos y leyendas, y en relación con lo que los niños o jóvenes podían ver en el salón; hubo personajes parecidos a Goku ⁹⁹ , al Mohán ¹⁰⁰ y a los de Ciudad Limpia que hacen el aseo en la ciudad...” (Pérez, 2022)

⁹⁹ Personaje de la serie de animé japonesa Dragon Ball.

¹⁰⁰ Personaje de la mitología colombiana, en especial vinculada a los ríos del Tolima. Es un señor viejo, de barba larga que se le aparece a las personas que contaminan o le hacen daño a los ríos o sus animales; lleva consigo un cigarrillo de tabaco suele hacerles maldades a los pescadores y tiene fama de conquistar y robar las mujeres de los pueblos ribereños.

Neiva	Ríos Vivos; Haciendo máquina: partiendo del trabajo de consciencia corporal que se hizo con los públicos en relación con las obras de espacio público ubicadas en las afueras de la muestra <i>Caudal adentro</i> , los mediadores invitaron a estas personas a ingresar a la muestra.
Neiva	El chismografo del río: Un cuaderno abierto a la intervención de los participantes y visitantes a la exposición “donde las personas nos contaban experiencias del río y chismes del río” (<i>Ibid.</i>)
Neiva	Olla indio, ¿Cómo hacer un buen paseo de olla?: Actividad colectiva, en dónde los públicos eran invitados a cocinar una ollada de sancocho o de otra comida, en las afueras del edificio dónde estaba ubicada la exposición; con el objetivo de conversar mientras se cocina y se come con las personas, sobre la experiencia del río. Esta actividad de acuerdo con Pérez se llevó a cabo un día a la semana en las tardes. La idea inicial de este ejercicio consistía en que lo conversado quedase “sistematizado en un manual de buenas prácticas del paseo de olla” ¹⁰¹ (<i>Ibid.</i>)
Mompox	Seres del Río: Taller de máscaras a partir de las mitologías específicas del lugar.
Mompox	Taller de cartelismo Cosmópolis vegetal: Catalogo de reconocimiento de especies vegetales alrededor del Río Magdalena. Con especies colectadas, cada participante armó una composición y esta después fue fotocopiada y con ello se hicieron los carteles, que posteriormente fueron ubicados en postes y muros de la ciudad.
Mompox	Intervención de Land Art “realización de una intervención a la orilla del Río Magdalena con elementos recolectados en el mismo lugar” (Mediación Mompox; en anexos informe de mediación, Suárez, 2022)
Mompox	Cuerpo Parlante: Consistía en un ejercicio que pretendía la construcción de una memoria corporal de los participantes a través de técnicas de teatro, “se postula al cuerpo como instrumento de narración” (Mediación Mompox; en anexos informe de mediación de José Olano, 2022).
Mompox	Lectura al viento: Invitación abierta a las personas del lugar para participar en lecturas variadas sobre la memoria histórica de la ciudad de Mompox “con el objetivo que se conviertan en historias disparadoras para que la gente las relacione con su experiencia personal y se anime a contar su propia historia” (<i>ibid.</i>)
Mompox	Los colores del río: a través del pretexto de un taller de plastilina enfocado para niños y niñas, se les planteó la observación del río, y la identificación de la cantidad de colores que posee el río.
Ibagué	Taller de Comic Silente, Yo soy un río. A través de pensar la relación que cada uno tiene con el río, tomando como pretexto la lectura “ <i>El río</i> , del poeta peruano Javier Heraud (<i>Memoria social</i> , 2022); los mediadores partían de un esquema de estructura de historieta gráfica prediseñado, y después de explorar con los visitantes algunos elementos de la historia gráfica, se estimulaba la construcción de un breve comic con participación de los asistentes.
Ibagué	Magdalena preguntas y supuestos: En una hoja preformada, tipo pequeño tipo fanzine, se les pedía a los participantes dibujar o contar una historia con el río Magdalena; partiendo de las siguientes frases y preguntas movilizadoras: “¿cuéntanos tu historia con el río Magdalena!, recuerda que las historias no son solo escritas. [...] Si el

¹⁰¹ Referencia de uno de los informes presentados por una de las mediadoras de Neiva. Fuente: archivo mediación 46 SNA; 2022; Artes Visuales, Ministerio de Cultura.



	río Magdalena tuviera otro nombre ¿Cuál sería?” (Mediación Ibagué; 2022)
Ibagué	Estación abierta de Fanzine: Con algunos materiales donados por la biblioteca donde estaba ubicada una de las exposiciones, “se dispuso el papel en el formato de acordeón plegado; y cómo ya los públicos habían hecho el recorrido por las diversas exposiciones de la ciudad. La idea es que cada participante construyera una portada, le pusiera un título, su nombre y de dónde venían y se hicieran tres preguntas acerca de la exposición o dejaran algunos apartes de su experiencia” (Cortés, 2022).
Ibagué	Geología del dibujo: Este fue un ejercicio que partió de la obra <i>Geología Mineral Hiperromántica</i> de la artista vallecaucana Maria Angela Aponte, que participó en la exposición <i>Tierra en tránsito</i> en Ibagué. Esta obra consistió en una colección de rocas, que en su mayoría eran papeles plegados, que llevan impresos imágenes de tierra. A simple vista imitan y hacen pensar al público que son rocas de verdad dispuestas sobre una mesa. El ejercicio de mediación consistió en intentar dibujar las rocas plegadas con carbón vegetal. La actividad de mediación tenía el objetivo de establecer “relaciones entre la realidad y la ficción, entre el ser humano y la naturaleza” (Mediación Ibagué; en Informe mediación/anexos, 2022)
Honda	Inaudita Yunta: “Actividad de mediación [...] en la que buscaban enlazar los peces autóctonos intervenidos del río Magdalena con el fin de crear Yuntas de peces elaboradas por los espectadores” (<i>Memoria Social</i> , Honda; 2022; p.15)
Honda	Compromiso ribereño: A través de esta experiencia, los mediadores de Honda “buscaban comprometer a los espectadores con el cuidado del río y su entorno” (<i>Ibid.</i>)
Barranquilla	Bestiario del Río Magdalena: Creación de animales que pudieran sobrevivir a la fuerza y condiciones del río. Actividad enfocada a niños y niñas de la comunidad del Barrio Barlovento que queda en frente del edificio donde estaba ubicado el salón en Barranquilla; “Los niños creaban su propio personaje a partir de la supervivencia en el río, por ejemplo, que animales podrán sobrevivir o vivir a partir del río, así, ellos hacían su personaje híbrido” (Correa, en conversación con la autora; 2022); con los trabajos de los niños, se hizo una muestra en la biblioteca que estaba en el segundo piso del edificio donde estaba ubicada la exposición <i>Epistemología Vibrátil</i> del SNA.
Barranquilla	Recorriendo la cuenca: El ejercicio implicaba que cada niño participante, hiciera su propia versión del río y luego se unieron las diversas versiones del río haciendo un “cadáver exquisito...y partiendo de allí, de la relación del cuerpo y el espacio, hicimos una acción en donde imaginábamos que éramos como un río, hacíamos una fila, un recorrido por el edificio y los exteriores y terminábamos en la sala” (<i>Ibid.</i>) vinculábamos el recorrido y los fragmentos a una de las obras presentes en la muestra que estaba ubicada en el suelo de la sala.
Barranquilla	Hidrografías Urbanas: taller de ubicación de las fuentes de agua que cruzan la ciudad de Barranquilla. “con el objetivo de que las comunidades de Barranquilla describieran y reflexionaran alrededor de los ríos y arroyos urbanos que trazan y afectan los espacios de la ciudad” (<i>Memoria Social</i> , Barranquilla; 2022; p.16)
Barranquilla	¿Qué recoge el Río, qué se lleva el río?: “Un ejercicio de dibujo-escritura, alrededor de describir que cosas se lanzarían al río, que cosas se deben dejar soltar; una acción poética donde el río es visto

	como un elemento que cataliza nuestros sueños, añoranzas, incertidumbres, miedos...” (Correa, en Informes mediación, 2022)
Barrancabermeja	Apología al Río: “Actividad que plantea que los públicos “plasmen desde dibujos o esculturas hechas en plastilina, que plantas, animales y objetos, reconocen como símbolo de dignidad y lucha por la vida y el río y de los barramejos” (González, en informes mediación; 2022)
Barrancabermeja	Gestos Inauditos: A partir de un trabajo de consciencia corporal, se le planteaba a los visitantes generar un gesto con su cuerpo, en el cual pudiesen evidenciar la sensación final que cada uno tenía después de hacer el recorrido por la exposición, estos gestos quedaban materializados a través de fotografías de registro hechas por el equipo de mediadores.
Bogotá	Dibujos del Río y cartografías familiares: Creación de un recorrido imaginario del río Amazonas, y en ese recorrido recorrer las obras de la exposición.
Bogotá	Tinajas Familiares, símbolos para recordar: Una actividad planteada para familias en la cual se buscaba que a través de la realización de una “cartografía con modelado en plastilina o arcilla, que permita crear símbolos de acuerdo con las memorias familiares” (Casanova, en informes de mediación; 2022).
Bogotá	Taller de elaboración de objetos con mostacilla: Se trató del ejercicio de un tejido colectivo en mostacilla.
Bogotá	Trampas de pesca, capturar pensamientos que agobian: Una actividad que implicaba la realización de una trampa de peces, de acuerdo con aquellas presentes en las obras que hacían parte de la exposición. Simbólicamente se intentaba que mediante su realización se pudiera “atrapar los espíritus que inquieten al alma” (Ibid.)

Cuadro 1- Prácticas o gestos de mediación planteados o contruidos por los mediadores del 46 SNA; tomado de: El salón desbordado: Controversias entre la curaduría y la mediación de arte contemporáneo en el programa Salón Nacional de Artistas en Colombia entre el 2008 y el 2022, pág. 126; elaboración propia.

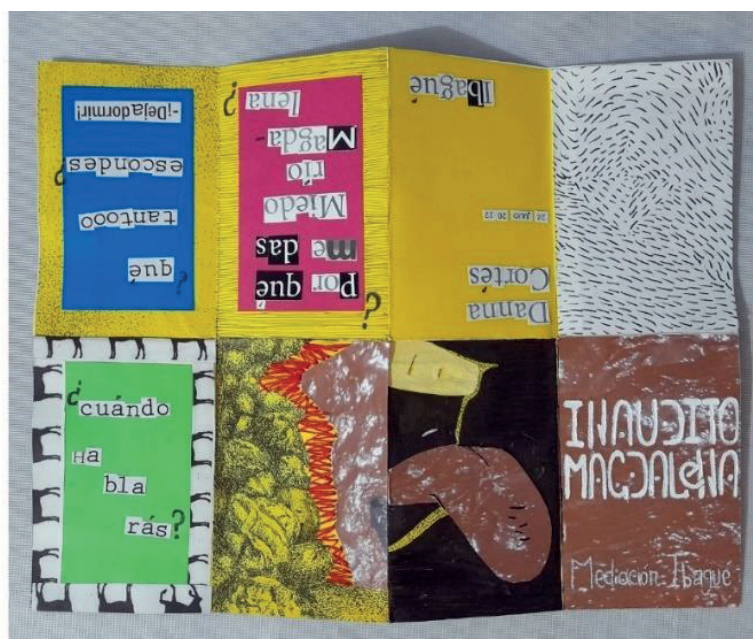


Figura 4: Fanzine personal de la mediadora Danna Cortés de Ibagué.

Aunque la intención mediacional que habían estimado Ana Milena Garzón y Mariela Silva -como curadoras educativas— podría entenderse desde un ámbito crítico; la realidad financiera del salón, llevo a que los mediadores tendieran a responsabilizarse de acciones como la conservación preventiva de las obras o el cuidado de las salas –por ejemplo—; generando que los *gestos mediacionales* o “*mochilas*” quedaran como acciones puntuales que en el mejor de los casos se activaron en tres ocasiones durante las exposiciones en cada municipio, sin que existieran maneras eficientes de recoger los relatos y las experiencias que allí se construyeron, y darles un lugar más visible en el contexto del ejercicio del Salón.

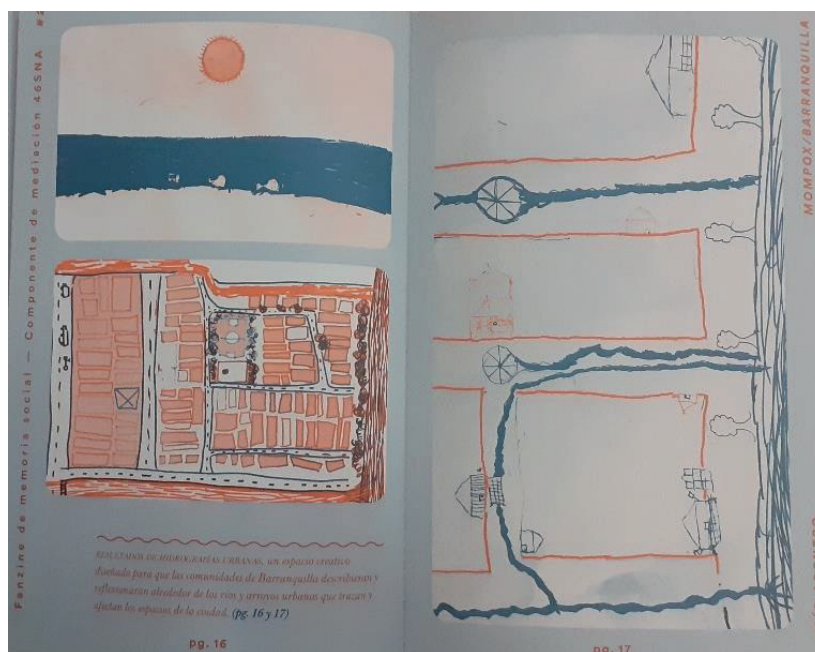


Figura 5: Vista interior del fanzine #2 Mompox y Barranquilla.

Una parte de los ejercicios realizados por los mediadores, quedaron sintetizados en unos fanzines “Rio adentro” -del que salieron tres números— que se elaboraron como parte del componente de “Memoria social”; mecanismo que fue insertado dentro del programa del Salón, cuando ya el Salón estaba organizado.



La Memoria Social como estrategia, transitó durante este período, no sólo por el programa del Salón Nacional de Artistas, sino también, por todas las acciones, procesos y programas que se abordaron desde la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. Por tanto, no se constituyó en una acción específica propuesta desde la curaduría del 46 SNA, sino que fue un requisito que se le pidió al Salón o incluso como una forma de medir las acciones de la Dirección de Artes en el territorio.

Es de reconocer que las mediaciones fueron insertadas en el catálogo del 46 SNA, de manera tangencial y coyuntural; a diferencia del componente de Memoria Social y los Laboratorios que si tuvieron un trato más homogéneo en relación con las exposiciones.

Memoria social

La *Memoria social* fue desde antes de ponerse en práctica en el contexto del 46 SNA, una iniciativa vinculada a los programas de la gerencia de Artes Visuales del distrito de Bogotá coordinados por Víctor Manuel Rodríguez y se comprendieron -según Federico Reyes (uno de los coordinadores de esta estrategia dentro del Salón)- como una posibilidad de sistematización de experiencias desde un lugar dónde no se pasará necesariamente por discursos escriturales sino a través de otras formas o soportes de memoria y registro.

La base de esta estrategia estaba en darle un lugar a la población, brindarle un espacio para exponer su propia voz y experiencia vivida; siguiendo la dinámica propuesta por el teórico social Colombiano Oscar Jara, quien indicaría que los sujetos más autorizados para generar un proceso de sistematización de experiencia, es aquel quien la haya vivido (2018, pág136).

La Memoria Social transmitió el trabajo de los mediadores a través de los fanzines, cómo también lo hizo con el trabajo de los laboratorios y también modificó el ejercicio expositivo.

En las exposiciones que se abrieron en Ibagué, Honda y Bogotá se dio lugar, dentro del recorrido de las muestras a espacios dónde se expusieron elementos que emergieron tanto de las provocaciones efectuadas por los mediadores en algunas de las ciudades, como también, algunos elementos que surgieron posterior al desarrollo de los laboratorios como se aprecia en la figura 6.



Figura 6: La Barca del 46, espacio de *Memoria Social*, Museo Nacional, inauguración; Fotografías: cortesía del Ministerio de Cultura; **Fuente:** Ministerio de Cultura.

Estas realizaciones que compartían en muchos casos el carácter de producción artística, tanto individual o colectiva entre los participantes y los artistas a cargo de los laboratorios, se percibieron marginales en comparación con las curadurías expuestas. Dejando preguntas que inclusive apelaban al cuidado que estas realizaciones requerían en relación con aquellas denominadas como obras de arte y expuestas en las “exposiciones” tradicionales.



Los laboratorios

Alrededor de 50 artistas —entre artistas visitantes y pares locales— se vincularon en el desarrollo de los ejercicios colaborativos y creativos abiertos a la de participación de comunidades, públicos y artistas locales, denominados como “Laboratorios”. Con los Laboratorios del Cauca-Huila, Honda y Atlántico, inicio el salón en el 2021 y desde el mes de junio del 2022 hasta el mes de noviembre se realizaron 18 procesos en municipios ribereños y en el 2023 se llevó a cabo el último entre las poblaciones de Falan y Mariquita (Tolima). Estos se desarrollaron en tres énfasis, a saber: Curaduría, Edición y Creación. Aunque se puede afirmar que independientemente del énfasis, eran cruzados por algunos aspectos metodológicos comunes: (1) La participación de la población artística o no, de un municipio localizado a la ribera del río Magdalena; (2) en el proceso de laboratorio participó un artista local y un artista visitante. (3) El artista visitante que residía por algunas semanas en el municipio generaba alguna reflexión sobre su práctica y proceso vinculado al territorio y diseñaba un ejercicio creativo abierto a la población del lugar (artistas y personas interesadas en procesos creativos). La dinámica de los Laboratorios, que ahora es muy utilizada en las metodologías de experimentación creativa e intercambio de experiencias en residencias y espacios de artistas, apareció en el contexto del arte contemporáneo colombiano como iniciativa institucional a inicios de los 2000, se implementó entre el 2006 y el 2015 como política de formación paralela al desarrollo del Programa Salones Regionales y al Programa Salón Nacional de Artistas.

Para el caso del 46 SNA, los Laboratorios fueron en total veintiún (21) distribuidos en distintos lugares —como se evidencia en el cuadro n°2—, insertándose como ejercicios que vincularon una gran cantidad de artistas, de los que emanaron procesos y productos artísticos, y en algunos casos exposiciones / socializaciones de cierre.



Municipio	Nombre del Laboratorio o de la exposición	Fechas de Realización
Páramo de las papas - San Agustín, Cauca-Huila	En-mingar para avanzar y crear para sanar, Sanación territorial desde las prácticas ancestrales de la ley natural.	11 de octubre- 6 de noviembre de 2021
Suan, Atlántico	Juguetes mecánicos: historias y materiales que trae el río.	11 de octubre -17 de noviembre de 2021
Honda, Tolima	Comunidades espectrales	18 octubre al 6 noviembre de 2021
Gamarra - Casa de la cultura y biblioteca pública César	Punto de encuentro	16 de junio -8 de julio de 2022
Mompox- Casa de la cultura- Escuela taller el Boga, calles y afluentes de la ciudad- Bolívar	Cartografía de Mompox	10 de junio- 3 de julio de 2022
Puerto Berrío- Comfama- Antioquia	Los peces en el río. Taller de indagación, experimentación escultórica, expresión corporal y oralidad. Madrinas y Padrinos. Taller de indagación de amasijos	21 de junio - 7 de julio de 2022
Banco (Magdalena)	"El río suena, y no son piedras..."	21 de junio al 13 de julio de 2022
Puerto Boyacá -Salón comunitario Barrio Chambacú- Boyacá	Un ruido propio	21 de junio al 20 de julio de 2022
Ibagué -Casa Cultural Dulima- Tolima	Laboratorio Mugre-vivo, afluentes que se derrumban	30 de junio -7 de agosto de 2022
Barrancabermeja - Instituto Universitario de la Paz- Santander	Soy un Trozo de tierra que necesita ser trabajada	1 de julio -31 de julio
Puerto Triunfo -Casa de la Cultura- Antioquia	Re(bv)elar nuevas miradas en Puerto Triunfo	2 de julio -31 de julio de 2022
Girardot -Casa de la cultura y embarcadero turístico- Cundinamarca	Partituras de Caléndula	7 de julio - 29 de julio de 2022
Honda- Tolima	Escuela de Antiopresión: Ríos, seres y futuros posibles	7 de julio al 28 de julio de 2022
Garzón- La Jagua, Huila	Kipara Embera en la Jagua	13 de julio- 10 de agosto



Guarinocito- Centro de innovación, Charco de Caldas	Sonar Guarinocito	15 de julio al 24 de julio de 2022
Mariquita -Casa de la Cultura de Mariquita- Tolima	Primitiva: Una exploración pictórica desde Los Primitivos Flamencos hasta el Primitivismo Colombiano	17 de julio-1 de agosto de 2022
Barranquilla. U. Atlántico- U. Norte. (Atlántico)	Curaduría Leve y Blandita	18 de julio- 31 de julio de 2022
Puerto Wilches - Centro de Convivencia- Santander	Mientras Río	1 de agosto-16 de agosto de 2022
Neiva -USCO- Huila	Visaje: Laboratorio de Curaduría Comunitaria	1 -20 de agosto de 2022
Espinal -Casa de la Cultura del municipio- Tolima	Laboratorio de escucha y exploración sonora	12 de octubre- noviembre de 2022
Honda, Falan y Mariquita (Tolima)	Un caso de reparación: Un proyecto de reparación histórica y humanidades digitales sobre los esclavizados y pintores afrodescendientes en la expedición botánica	No se tiene noticia de la fecha específica
Bogotá (D.C) Centros CREA de distintos Barrios periféricos	Cultivando Papel; Flora y Funga: Reconstruyendo el territorio al darle color; Sudarios del territorio	octubre y noviembre de 2022

Cuadro 2: Cuadro con información del desarrollo del Salón publicada en la página:

<https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/> y corroborada posteriormente en el catálogo de esta versión; elaboración propia; tomada de: El salón desbordado: Controversias entre la curaduría y la mediación de arte contemporáneo en el programa Salón Nacional de Artistas en Colombia entre el 2008 y el 2022, pág. 145.

Ideas finales

A manera de cierre, nos preguntamos ¿cómo pensar el lugar de los mediadores en este tipo de eventos, cuando su hacer “pedagógico” esta permeado por una acción creativa y de coexistencia discursiva que va más allá del entramado de una “muestra” institucional de arte contemporáneo?

¿Cómo sobrepasar las contingencias financieras y de diversas ocupaciones que deben realizar los mediadores, para que se establezcan equilibrios laborales que les permita la ejecución y visibilización de sus experiencias?



¿De qué manera abordar, desde las dinámicas de un salón, nuevas agencias o formas creativas, para que las mismas comunidades o grupos participantes, decidan cómo realizar la sistematización de experiencias, sin que esto provenga de alguien externo o de la misma institución?

Pese al reconocimiento de las acciones de mediación como estrategias que en el caso de la versión 46 del SNA expandieron el trabajo de la curaduría, inicialmente concentrado en la exposición; a través del ejercicio aquí esbozado, logramos darnos cuenta de que las dinámicas expositivas y curatoriales, aún hoy muy permeadas por discursos críticos, pedagógicos y socio-comunitarios muy fuertes, no están preparadas aún para encontrarle un lugar resonante a otras formas de integrar relaciones entre las prácticas del arte, la vida ordinaria de los públicos y el sentido que el arte puede tener en estas vidas; en este caso puntual, la cuenca del río Magdalena como movilizador del sentido de la muestra y de la vida de poblaciones enteras a través de *los Laboratorios*; las *semillas de la mochila* como estrategias dinamizadoras de sentidos por parte de los mediadores o la *memoria social* como registro autónomo y horizontal de una experiencia.

Será necesario considerar protocolos de acción, o una comprensión más amplia sobre la experiencia de recepción y expresión de los públicos/comunidades, en caso de que estas sean insertadas dentro del dispositivos museológicos —como lo es un Salón Nacional—; o en efecto, controvertir al sistema, con nuevas prácticas curatoriales o expositivas, tal vez no circunscritas a la noción tradicional de exhibición.

Referencias

- COLOMBIA, Ministerio de Cultura. **46 salón Nacional de Artistas**: Inaudito Magdalena. Bogotá, Colombia: Litho Copias Calidad. 2023.
- _____. **#1 Río Adentro**: Neiva/Barrancabermeja. Bogotá, Colombia: Torrebeta. 2022.
- _____. **#2 Río Adentro**: Mompox/Barranquilla. Bogotá, Colombia: Torrebeta. 2022.
- _____. **#3 Río Adentro**: Ibagué/Honda. Bogotá, Colombia: Torrebeta. 2022.



CORTÉS, D. Conversación personal con la autora el 20 de agosto de 2022.

CORREA, A. En conversación con la autora en marzo del 2023.

JARA, O. **La sistematización de experiencias**: práctica y teoría para otros mundos posibles. Bogotá, Colombia: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano - CINDE. 2018.

LATOUR, B. **Reensamblar lo social**: Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial. 2008.

PÉREZ, L. Conversación con la autora el 24 de agosto de 2022.

VON UEXKÜLL, J. **Andanzas por los Mundos Circundantes de los Animales y los Hombres**. Cactus. 2016.

VON UEXKÜLL, T. A teoria da Umwelt de Jacob Von Uexkull. **GALÁxia: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, (7), 19-48. 2004.



A CONDIÇÃO BÁSICA E APROPRIAÇÕES, VARIAÇÕES E NEOPALIMPSESTOS: UM ESTUDO DE CASO

Margarita Santi Kremer¹⁰²

Yuri Flores Machado¹⁰³

RESUMO

Apresentamos um estudo de caso a partir de experiências em duas curadorias coletivas. O nosso objetivo é evidenciar o processo de produção das duas exposições em consonância com a feitura do material educativo utilizado no Programa Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos. Propomos reflexões a respeito de um pensamento curatorial e pedagógico que busca evidenciar e debater sobre o tema da apropriação artística no campo das artes visuais em diálogo com a arte-educação em uma perspectiva crítica.

Palavras-Chave: Curadoria coletiva. Material educativo. Apropriação artística. Arte-educação.

RESUMEN

Presentamos un estudio de caso a partir de experiencias en dos curadurías colectivas. Nuestro objetivo es evidenciar el proceso de producción de las dos exposiciones en consonancia con la elaboración del material educativo utilizado en el Programa Educativo de la Fundación Vera Chaves Barcellos. Proponemos reflexiones respecto a un pensamiento curatorial y pedagógico que buscó evidenciar y debatir sobre el tema de la apropiación artística en el campo de las artes visuales en diálogo con la arte-educación desde una perspectiva crítica.

Palabras clave: Curaduría colectiva. Material educativo. Apropiación artística. Arte-educación.

¹⁰² Arte-educadora e artista visual, Bacharel em Artes Visuais - Habilitação em Desenho e Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É coordenadora educativa da Fundação Vera Chaves Barcellos. Atuou como coordenadora pedagógica da Fundação Bienal do Mercosul nas três primeiras Bienais, (1997/2000/2002), foi membro do Conselho do Museu de Arte Contemporânea do RS, coordenou o Setor de Mostras e Exposições da CAP da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (2010-2011). Foi professora e pesquisadora em Artes no Centro de Artes e Educação da UFRGS e consultora de projetos culturais (2008-2010). Em 2007 atuou como professora substituta no Instituto de Artes da UFRGS. Foi também coordenadora pedagógica das ações educativas do Projeto Êxodos, do fotógrafo Sebastião Salgado, em 2000.

¹⁰³ Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre e doutorando em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRGS. É Integrante do grupo de pesquisa “Apagamentos da memória na arte”, liderado pela Profª Drª Mônica Zielinsky e coordenador do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.



A *Condição Básica* aconteceu na Sala dos Pomares, espaço expositivo da Fundação Vera Chaves Barcellos em Viamão/RS, de 07 de abril a 21 de julho de 2018, com curadoria de Vera Chaves Barcellos e equipe. Os textos do catálogo de exposição são de autoria de Aracy Amaral, Ralph Linton e Vera Chaves Barcellos. A exposição *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos* que ocorreu no segundo semestre do mesmo ano, entre os dias 22 de setembro e 15 de dezembro, também foi realizada na Sala dos Pomares, novamente com curadoria de Vera Chaves Barcellos e equipe. O fio condutor das duas curadorias foi a “apropriação”, gesto que diversos artistas contemporâneos efetuam por meio das suas poéticas, e que aparecem nas obras de arte integrantes das duas exposições. Entendemos a apropriação em arte como o ato de utilização de imagens ou objetos produzidos por terceiros, dando-lhes novas funções e alterando as suas possibilidades de significação. Foram escritos dois materiais educativos por Margarita Kremer e Yuri Flores Machado a partir de trabalhos do acervo da FVCB presentes nas duas exposições. Artistas: Anna Bella Geiger, Almandrade, Antoni Muntadas, Betty Radin, Claudio Goulart, Guglielmo Achille Cavellini, Noemí Escandell, Vera Chaves Barcellos, Patricio Farías, Regina Silveira e Walda Marques.

As obras presentes na em ambas exposições seguem alguns conceitos e modos de fazer colocados em prática desde o início do século XX. A apropriação, a sobreposição de camadas, o reaproveitamento de processos artísticos anteriores como modos de fazer estabelecidos, os renovando continuamente. “Entendemos a apropriação em arte como o ato de apropriar-se de imagens ou objetos, dando-lhes novas funções e alterando as suas possibilidades de significação” (Machado, 2018d, p.6). Procedimentos que prosseguem em expansão no século XXI.

Há no campo da criação em música, aquilo que os compositores chamam de “variações” e que consiste em alterar o material em que se trabalha por meio de inovações e reiteraões, sobre um determinado tema. Apresentamos este modo de compor, tão importante na história da música, como uma metáfora do processo artístico em arte contemporânea. É quando uma ou mais apropriações



acabam por convergir em direção a uma nova obra, um novo processo ou objeto, não devendo obediência às regras exteriores, mas, somente às suas próprias, tal qual uma partitura que se basta e encerra-se em si mesma.

Como exemplo, apresentamos um trabalho presente tanto na exposição, quanto em seu material educativo. Trata-se de *Sem título*, da norte-americana Betty Radin (1932–2016), obra na qual se trabalha com o conceito de verticalidade, uma referência espacial que pode ser relacionada como demonstração de hegemonia. Há a apropriação de dois ícones marcantes do século XX, que a obra da artista coloca em diálogo: os imponentes arranha-céus construídos nas grandes metrópoles ocidentais desse século e os foguetes utilizados pelas potências hegemônicas durante a chamada “conquista do espaço” durante a guerra fria. As grandes cidades construídas no século XX privilegiaram a verticalidade e as superfícies planas sem adornos em suas concepções arquitetônicas, presentes principalmente no chamado “Estilo Internacional”, fortemente relacionado ao modernismo, consolidou-se nos EUA na década de 1920, seguindo influente até os anos 1970. Houve posteriormente um duplo significado da expressão “Estilo Internacional”, que referia aos edifícios erguidos após a Primeira Guerra Mundial nos Estados Unidos, como também, aos projetos implementados pelas grandes corporações estadunidenses na segunda metade do século passado, tendo em vista que tal estilo serviu como uma demonstração pública nas grandes metrópoles do poder político e econômico dessas empresas. A analogia com os foguetes utilizados durante as missões *Apolo* estabelece-se com a disputa de poder, sempre presente nas relações geopolíticas no planeta, representada na obra de Betty Radin, pela corrida espacial entre EUA e URSS no século XX.

Como uma das propostas de atividade para os professores a equipe do Programa Educativo sugeriu:

Divida a turma em grupos solicitando aos estudantes um projeto de cidade para as pessoas, explicitando como as relações horizontais privilegiam os espaços comunitários e a divisão de poderes, visando intercâmbios mais humanos, sustentáveis e eficientes. O livro sugerido neste material pode fornecer subsídios para os projetos. Ao final do trimestre, os grupos devem apresentar para a turma, as maquetes dos referidos projetos (Kremer; Machado, 2018c, não paginado).

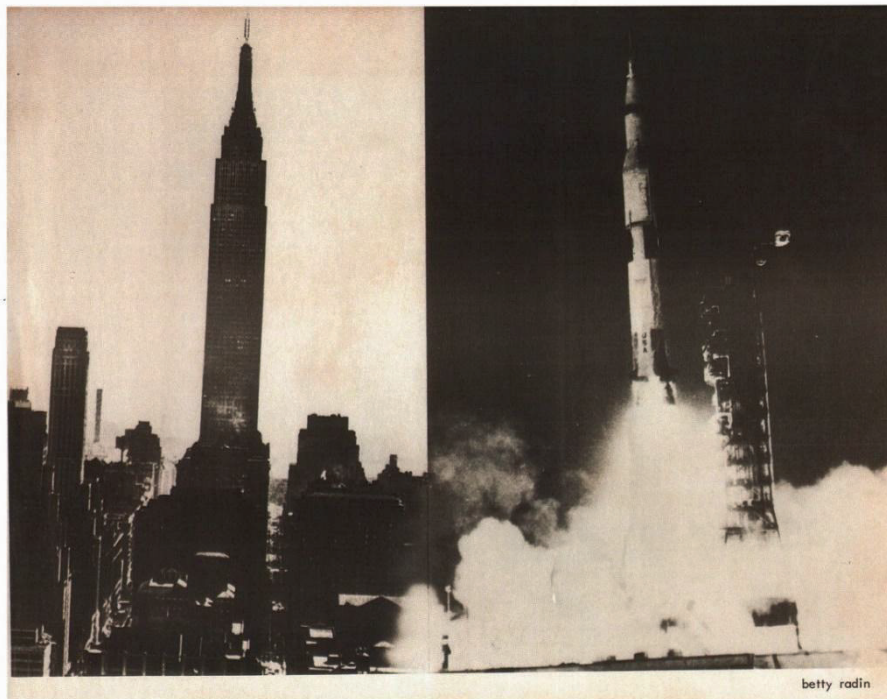


Figura 1: Betty Radin, *Sem título*, Fotocópia, s/d.
Catálogo de exposição.

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa FVCB.

Seguimos com outro exemplo constante na exposição *A Condição Básica*. Na obra *Informazione* (1970) o artista italiano Guglielmo Cavellini (1914–1990) apropria-se do famoso desenho de um animal bovino que encontramos em açougues e matadouros, onde estão representados cortes de carne. Ao invés da nomenclatura habitual dos variados tipos de carnes, que possuem qualidades diferentes, ou seja, são mais ou menos nobres do ponto de vista do consumo humano, o artista apresenta alguns nomes de artistas canônicos consagrados pela história da arte, que foram alocados em posições, também, mais ou menos nobres. Cavellini, fiel à ironia constante em sua obra, presente principalmente em seus trabalhos da década de 1970, trata com humor a dinâmica da legitimação da arte, estabelecendo uma analogia ao apropriar-se de algo mundano e prosaico.

Proposto pela equipe do Programa Educativo a seguinte sugestão de atividade:

Proponha aos estudantes discutir as noções de valor e de beleza, por exemplo: a arte pode ser sobre coisas feias (ódio, violência, egoísmo) ou escatológicas (fezes, fluídos corporais, odores) e mesmo assim a obra ser bela? Depois dessa discussão, solicite para a turma a elaboração de duas listas: a primeira deve constar artistas que explorem a beleza em seu trabalho e a segunda, artistas que explorem o oposto. A pesquisa deve estar restrita à história da arte moderna e contemporânea (Kremer; Machado; Rosa, 2018b, não paginado).

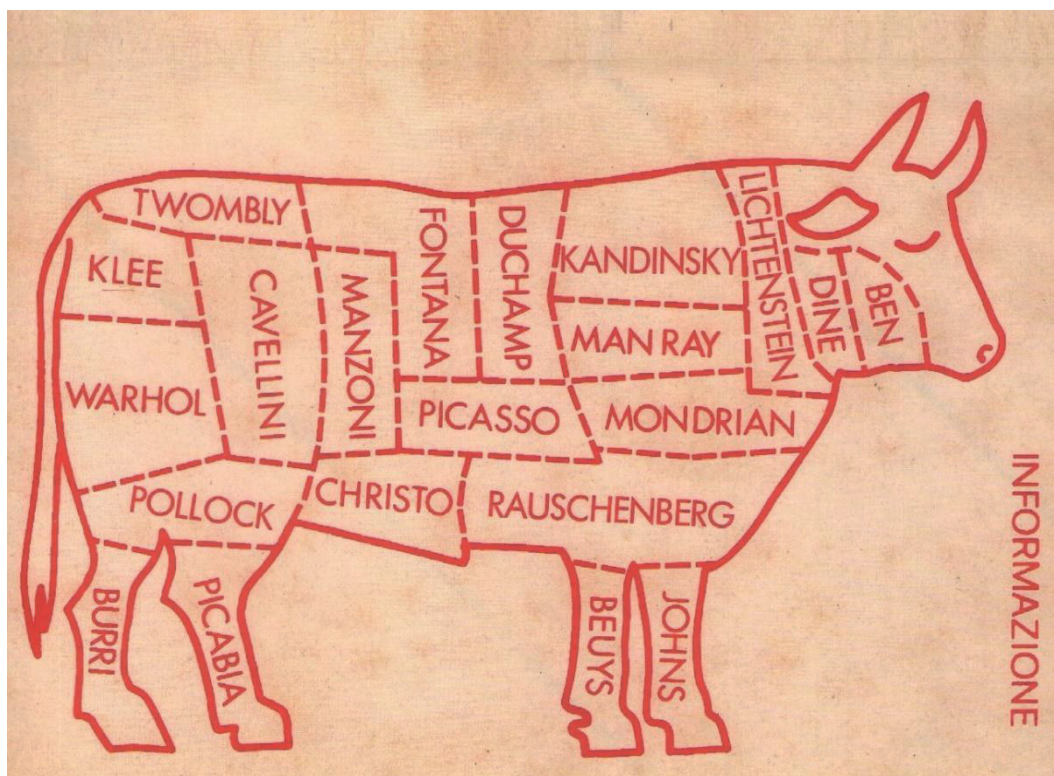


Figura 2: Guglielmo Achille Cavellini, *Informazione*, 1970.

Material Educativo: A Condição Básica.

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa FVCB.

Em ambos os casos a relação entre a curadoria e o programa educativo estabelece um diálogo que preza pela apropriação constante presente nos trabalhos dos artistas de ambas exposições, estendendo um modo de fazer em sala de aula em uma abertura ao mundo do próprio aluno. Importante lembrar que os estudantes visitaram as duas exposições, o que proporciona essa conversa desejada e de qualidade entre as artes visuais e o mundo cotidiano do estudante, e que pode gerar um ambiente propício ao pensamento crítico. No texto curatorial de Vera Chaves Barcellos podemos ler:

A arte sempre será ponto de reflexão e de desenvolvimento do pensamento poético, ao mesmo tempo em que elucidativo e crítico. Esperamos que esta exposição continue contribuindo para esses objetivos, e também para extensão da compreensão da cultura como um palimpsesto, onde camadas de influências de diversas origens se superpõem num constante processo de mutação e renovação, fenômeno que se estende além dos limites da arte. (Barcellos, 2018a, p.19).

Essa compreensão da “cultura como um palimpsesto”, presente em *A Condição Básica*, seguirá na concepção de *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos*, em uma analogia com os antigos pergaminhos que eram raspados pelos escribas para reutilizá-los, revitalizá-los e ressignificá-los. As obras apresentadas na exposição seriam nesse contexto o que poderíamos nomear *Neopalimpsestos*:

Arte enquanto ressonância de contextos socioculturais, que mesmo separados pelo tempo, possuem ligações entre si, desvendadas pelo recorrente fazer dos artistas visuais. Nesse sentido, as apropriações, as variações e os neopalimpsestos re-raspados incessantemente durante a longa história da cultura, estabelecem uma continuidade transtemporal que tem assegurado a vitalidade da arte. (Machado, 2018d, p. 7).

Geopolítica, economia, comunicação, literatura, história da arte e a memória foram alguns dos disparadores para a exposição *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos*, temas trabalhados em sala de aula pelos professores que junto de suas turmas visitaram a exposição.

A pesquisadora e curadora Mirtes Marins de Oliveira, amparada em reflexões de outros pesquisadores, entende que o sucesso da estratégia do cubo branco

deve-se ao realce que dá às qualidades formais de um trabalho de arte por meio da neutralização do seu contexto e conteúdos originais, além da sistemática ação de marketing cultural, compreendida como educacional” (Mirtes, 2023, p. 50).

Tal operação de apagamento ofertaria concomitantemente às exposições um caráter objetivo e universal, apagando “o papel ideológico presente na seleção e ordenação das obras” (Oliveira, 2023, p.51). A partir dessa reflexão é imperioso assentarmos um trabalho curatorial em diálogo com o Programa Educativo, incluindo um “pensamento pedagógico” em torno de uma curadoria



que não prescinde do pensamento crítico, diluindo assim, qualquer pretensão ao universal, tendo em vista, que a abordagem crítica em arte é dependente dos contextos. Nesse sentido, mesmo que o referido *marketing* cultural permaneça evidente, é no cotidiano das mediações que as equipes da instituição não abandonariam o caráter pedagógico-crítico surgido desse diálogo entre curadores e educadores, tendo em vista o precioso conhecimento que encontramos nas imagens:

Nas relações entre pensamento, arte, ação e imagem, marcamos a passagem de um regime representativo da expressão a um regime estético. Com a participação e o envolvimento dos alunos e dos professores de várias áreas do conhecimento, como física, química, matemática, história, filosofia e linguagens, conseguimos resultados muito satisfatórios nas produções em sala de aula. A formação do professor de arte tem de lidar com as complexas questões da produção, da apreciação e da reflexão do próprio sujeito, o professor, e das transposições das suas experiências com a arte para a sala de aula (Kremer; Machado, 2023, p.123).

Além de encontrarmos conhecimento nas imagens, algumas obras estabelecidas no âmbito da arte contemporânea oferecem além de um conhecimento e uma reconfiguração imagética de mundo, uma contrainformação que encontra o seu espectador ideal em uma recepção coletiva e não individual. Obras que não informam e nem comunicam, mas que contra-informam, apresentando uma perspectiva não hegemônica e desestabilizadora dos diversos poderes constituídos, e por consequência, daquilo que é dado como imutável nesses mesmos poderes. Assim, o sentido é construído em uma visita coletiva ao cubo branco em que os mediadores conversam no intuito de desestabilizar o lugar do espectador que contribuirá com a sua recepção particular da obra, contudo, inserido em um grupo que possui outros indivíduos com pontos de vista divergentes. Aqui, as leituras de obra se complementam em um processo de construção e desconstrução do conhecimento oriundo das imagens e da arte contemporânea, tendo em vista, algum construto coletivo ao final da mediação. Processo em que é inevitável, inúmeras vezes, que ressurja a antiga discussão sobre o próprio estatuto da arte contemporânea:

Não há como compreender o objeto de arte como um mero: facilitador de conformismo social, ou como microutopia adaptativa a uma certa ordem social, ou como cognitivamente confortável e bem estabelecido. Se se presta a algum desses papéis, é outra coisa. Talvez seja joia preciosa, talvez seja terapia. Não é arte, não é resistência, e não resistirá ao teste do tempo (Braga, 2021, p.68).

No presente estudo de caso verifica-se que o próprio conceito de apropriação cultural em sentido amplo e o de apropriação artística em sentido estrito colabora com esse deslocamento do ponto de vista de um espectador incluído em um coletivo, bem como, na própria conformação dos processos artísticos e não somente na contemporaneidade. O estudo mais aprofundado da ideia de apropriação nos ajuda a entender a importância das trocas e das influências que os agrupamentos humanos exerceram entre si. Lembramos aqui do pesquisador alemão Walter Burkert (1931–2015), estudioso da mitologia e da cultura grega que depois da Segunda Guerra Mundial ajudou a estabelecer de vez a noção nas disciplinas de História e Ciências Sociais de que aquilo que sempre se pensou ser origem, a semente do que chamamos no senso comum de “ocidente”, foi formado na verdade por diversas apropriações culturais e religiosas realizadas pelos gregos em contato com povos orientais, do norte do continente africano e com povos semitas. Burkert argumenta que não poderia haver um grupo de humanos que viveria em um espaço geográfico apartado do restante do mundo antigo em um ponto de origem unívoco. Seria mais assertivo entendermos a Grécia Antiga como um ponto de intersecção múltiplo que foi construído coletivamente por um conhecimento entrecruzado por diversas influências. O que pode ser evidenciado a partir de estudos linguísticos:

Há muito tempo que foi constatado que uma grande parte do vocabulário grego e, particularmente, a maioria das localidades não são indo-europeias. São principalmente os sufixos *-nth (os)* e *-ss(os)* que chamam a atenção (Burkert, 1993, p. 55).

A apropriação em arte contemporânea nos ensina que fomos e somos formados por influências de diversas fontes, e que tal processo é ininterrupto, tanto no que diz respeito ao também inesgotável caminho em busca do conhecimento como na construção de algum consenso possível em torno de questões éticas e políticas, imprescindível para a vida em sociedade. O dissenso é condição para atingir esse consenso que será formado por apropriações de



terceiros. A arte contemporânea pode ser um precioso dispositivo que é visível em seu próprio funcionamento no cubo branco e que faz emergir essa possibilidade de acessar o presente e transformá-lo. Podemos afirmar também que a cristalização de um conhecimento construído coletivamente a partir do cubo branco gera também uma memória coletiva a partir das memórias individuais. Processos de rememoração que também ocorrem com os próprios artistas. Segundo o historiador da filosofia italiano Paolo Rossi (1923–2012), as obras de arte e a os textos literários transitam em um âmbito privilegiado e não são esquecidos facilmente, são vitais, ao contrário do texto científico que no máximo pode conquistar mais um “degrau” na escada infinita que chamamos “ciência”, mas cujo futuro será inexoravelmente o esquecimento (Rossi, 2010).

Como nos lembra o curador e teórico da arte paraguaio Ticio Escobar (1947-), desde a chamada crise do significante e do colapso da autonomia da forma estética, a arte realizada na contemporaneidade se abriu a conceitos que nada tem a ver com a arte, “a temas relacionados com o real das coisas, questões vinculadas com as condições sociopolíticas do discurso, circulação e recepção da obra, criticando a própria institucionalidade da arte” (Escobar, 2024, p.123). Uma onipresença do extra-artístico na arte contemporânea. As exposições do presente estudo de caso são dois exemplos de uma via de mão dupla que estabelece um diálogo com o que é visto e dito no interior do cubo branco com o conhecimento construído em sala de aula. Aprendizagem a partir e junto de obras de arte contemporânea que privilegia trocas no âmbito do real e do concreto, permeada pela imaginação presente na arte e que se dissemina por meio dela. Um bem-vindo antídoto às imperiosas relações virtuais de nosso presente.

Referências

BARCELLOS, Vera Chaves. **A Condição Básica**. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018a.

BRAGA, Paula. **Arte contemporânea**: modos de usar. São Paulo: Elefante, 2021.

BURKERT, Walter. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

ESCOBAR, Ticio. **La siguiente pregunta. Breves ensayos curatoriales**. Asunción: Centro de artes Visuales; Rosario: Humanidades y Artes, 2024.

KREMER, Margarita; MACHADO, Yuri Flores; ROSA, Fernanda Soares da. **Apropriações apropriadas para exercício de educação com arte**. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018b. Material Educativo. Disponível em <https://fvcb.com.br/wp-content/uploads/2024/12/material-educativo-a-condicao-basica.pdf>.

KREMER, Maria Margarita Santi de; MACHADO, Yuri Alexander Figueiredo Flores. Sala dos Pomares: experiências em arte contemporânea e sua contribuição educativa. In: **Educação museal: experiências e narrativas**. Brasília, DF: IBRAM (Prêmio Darcy Ribeiro, 2012), 2023.

KREMER, Margarita; MACHADO, Yuri Flores. **Neopalimpsestos, apropriações para educação com arte**. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018c. Material Educativo. Disponível em: <https://fvcb.com.br/wp-content/uploads/2024/12/material-educativo-apropriacoes-variacoes-e-neopalimpsestos.pdf>.

MACHADO, Yuri Flores. **Apropriações, Variações e Neopalimpsestos**. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018d.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. In: CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Marins. (Orgs.). **Histórias das exposições**. Casos exemplares. São Paulo: EDUC, 2023.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora UNESP, 2010.



GEOMETRIAS NO TEMPO: MODOS DE LER E ADMINISTRAR MUDANÇAS NAS VIDEOINSTALAÇÕES DE RAFAEL FRANÇA

GEOMETRÍAS EN EL TIEMPO: FORMAS DE LEER Y GESTIONAR EL CAMBIO EN LAS VIDEOINSTALACIONES DE RAFAEL FRANÇA

Caio Meirelles Aguiar¹⁰⁴

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir as problemáticas envolvidas nos processos de preservação e montagem de obras de arte contemporâneas de caráter instalativo em que os suportes e materiais utilizados são provenientes do mercado, ou seja, materiais que podem ser comprados e descartados ao fim da exposição, sem a necessidade de preservar esses itens como objetos únicos e originais. Para tanto, o Espólio Rafael França e sua obra *Polígonos Regulares* são mobilizados, assim como reflexões contemporâneas que procuram problematizar a obsolescência tecnológica, a montagem e a preservação de obras do gênero.

Palavras-Chave: arquivos de artistas, instalações, videoarte, tecnologia, Rafael França.

RESUMEN

Este artículo pretende abordar las problemáticas de los procesos de preservación e instalación de obras de arte contemporáneas, cuyos soportes y materiales provienen del mercado; es decir, materiales que pueden adquirirse y desecharse al finalizar la exposición, sin necesidad de conservarlos como objetos únicos y originales. Para ello, se recurre al Patrimonio Rafael França y su obra *Polígonos Regulares*, así como a reflexiones contemporáneas que buscan problematizar la obsolescencia tecnológica, la instalación y la preservación de obras de este género.

¹⁰⁴ Arquiteto e urbanista, pós-graduado em Crítica e Curadoria e mestre em Museologia pelo PPGMus/USP. E-mail: caiomeirellesaguiar@gmail.com.



Palabras clave: arquivos de artistas, instalaciones, videoarte, tecnología, Rafael França.

Introdução

Além de desafios técnicos e metodológicos, a museologia voltada à arte contemporânea está sujeita a questões conceituais que desafiam as decisões voltadas à catalogação, preservação e exposição. Desta forma, analisar estudos de caso exemplares pode ser uma boa solução para a problematização não apenas dos desafios supracitados, mas, também, dos processos institucionais que podem ser revelados quando compreendemos a história de determinada obra. Incorporação, diálogo com herdeiros do artista, pesquisa, decisões técnicas e extroversão são todas etapas de um processo que pode permanentemente influenciar o modo com que obras de arte complexas¹⁰⁵ são compreendidas e catalogadas em determinado museu ou coleção.

O Espólio Rafael França, sob guarda do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) desde a morte do artista em 1991, se apresenta como um adequado estudo de caso que poderia não somente ilustrar essas questões, mas servir como uma espécie de “caixa de ferramentas”, orientando diretrizes de tomada de decisões para obras semelhantes.

Entre anotações, esboços, cadernos e textos datilografados, o material documental incluído no Espólio possui também itens referentes a quatro videoinstalações produzidas por Rafael França ao longo da década de 1980. Apesar da presença destes documentos em acervo não garantir ao MAC USP a inclusão das obras físicas na coleção, sempre houve entre estudiosos e pessoas próximas a França a expectativa de que, com o devido olhar multidisciplinar, essa documentação poderia orientar a rerepresentação destes trabalhos. Além do desafio imposto pela remontagem de obras a partir de documentos que originalmente não foram produzidos para este fim, as videoinstalações de Rafael

¹⁰⁵ Por complexas, entende-se aqui obras instalativas que se utilizam de suportes e materiais “de mercado”, ou seja, podem ser comprados e descartados ao fim da exposição, sem a necessidade de se preservá-los como itens únicos e originais.



França (originalmente montadas a partir de televisores de tubo analógico) trazem ainda a questão da obsolescência tecnológica, um problema de implicações não apenas técnicas, mas também conceituais.

Com o objetivo de sintetizar e ilustrar questões intrínsecas à museologia voltada à arte contemporânea, este artigo opta por jogar luz especificamente sobre a videoinstalação *Polígonos Regulares*, trabalho originalmente apresentado por Rafael França na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1981 e posteriormente remontado na mesma instituição em 2011.

A documentação em torno de *Polígonos Regulares*

Polígonos Regulares, videoinstalação escolhida para discutir os desafios que perpassam a produção instalativa de Rafael França, foi o segundo grande projeto espacial desenvolvido pelo artista. Apresentado originalmente na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1981, o trabalho é composto por 18 televisores que, quando agrupados, compõem a forma de 4 diferentes polígonos – na concepção do artista, cada tela representa uma face. Ainda, uma câmera filmadora registra e transmite em tempo real em todos os televisores a imagem de um quadrado negro desenhado na parede do próprio espaço expositivo.

O MAC USP possui em acervo os seguintes documentos relacionados a esta primeira montagem do trabalho, todos produzidos pelo próprio artista.

- 01 Planta baixa (impressão sobre papel) [Fig. 1].
- 01 Texto descritivo (datilografado) [Fig. 2].
- 04 Fotografias (impressão sobre papel) [Figs. 3, 4, 5 e 6].

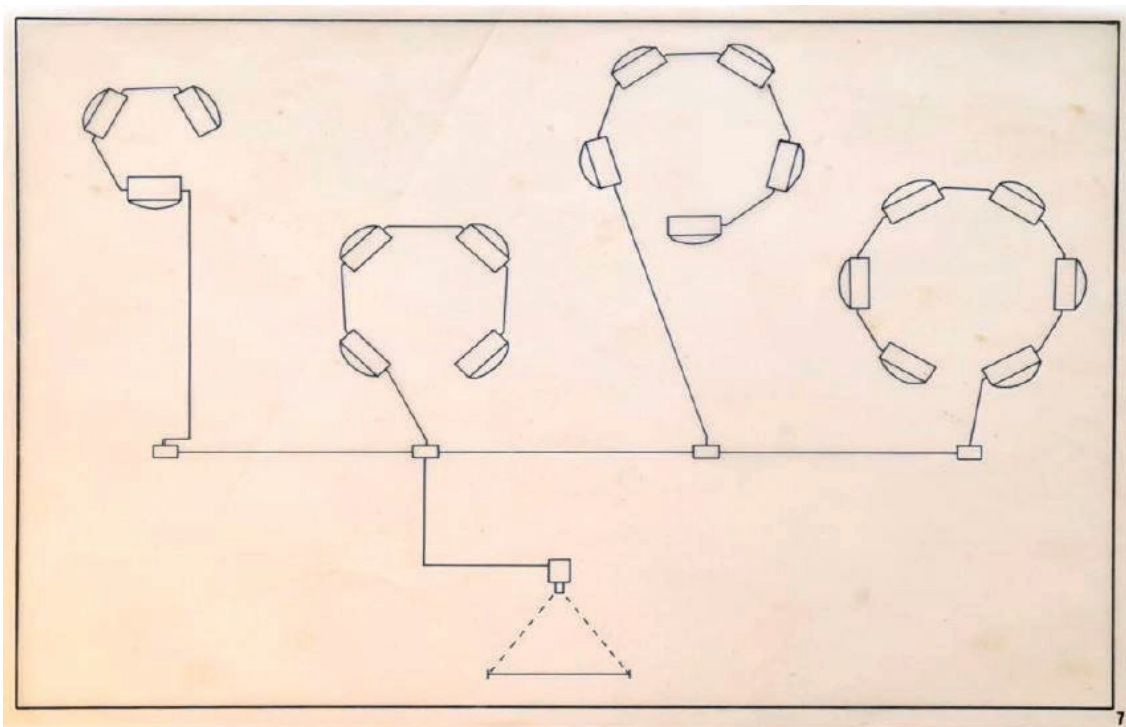
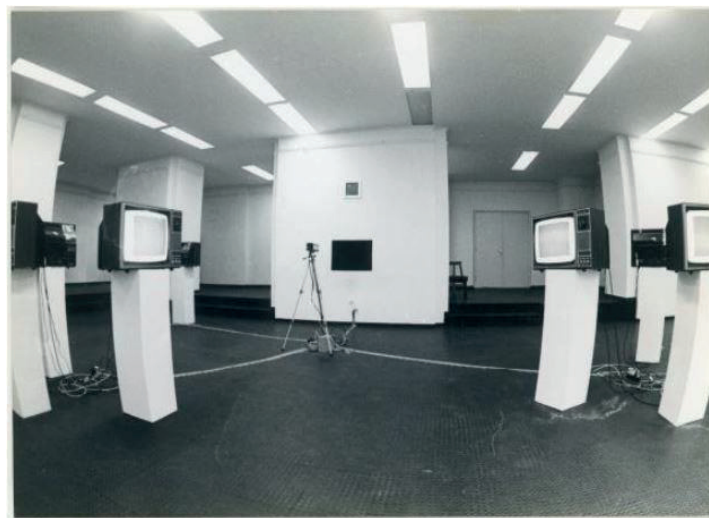


Figura 1: Polígonos Regulares (1981) – Planta baixa. **Fonte:** Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Polígonos Regulares).

A ideia para este trabalho estava muito ligada a ideia de escultura, ou seja, como usar o televisor como objeto escultórico, como uma grande lampada. Estes pensamentos me levaram a criação de POLÍGONOS REGULARES, onde eu distribuí 18 televisores em 4 grupos. Cada um destes grupos deveria estar representando um polígono regular, ou seja, três televisores para um triângulo, quatro para um quadrado, cinco para um pentágono e seis para um hexágono. Estes televisores estavam recebendo por circuito fechado a imagem de um retângulo que ocupava quase que totalmente a tela de cada um dos televisores.

Figura 2: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.2. **Fonte:** Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Polígonos Regulares).





Figuras 3, 4, 5 e 6: Polígonos Regulares (1981) – Registros fotográficos. **Fonte:** Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Polígonos Regulares).

Observando especificamente a doação ligada à obra *Polígonos Regulares*, não foi a instalação propriamente dita que foi encaminhada ao acervo do MAC USP (o que incluiria os 18 televisores, câmera de vídeo e outros aparatos técnicos), mas os registros documentais de sua exibição realizada em 1981. A existência das videoinstalações não se manifesta no acervo do museu diretamente pela presença de um objeto único e determinado, mas a partir da soma de instruções e parâmetros dispersos em diferentes documentos.

Para além dos possíveis acordos que poderiam ter sido estabelecidos entre museu e a família do artista, torna-se fundamental não perder de vista uma pergunta que cabe ser colocada aqui: com a ausência do artista, poderiam estes documentos, sozinhos, não apenas embasar a compreensão técnica e conceitual da obra, mas também instruir uma reapresentação contemporânea?

Diferentes modos de ler e interpretar a documentação

Para que os documentos referentes às videoinstalações de Rafael França possam informar os meios de as exibir hoje, é necessária uma abordagem que não os veja apenas como índices estáticos do passado, mas que enxergue neles



as potencialidades instrutivas do seu conteúdo; as histórias que esses documentos hoje podem contar.

Uma das referências bibliográficas que melhor pode inspirar um olhar atento sobre esta questão é o artigo “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. Escrito pelo professor e historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses, o texto discute as condições de produção e apropriação do conhecimento histórico a partir do momento em que o museu¹⁰⁶ deixa de aceitar como seus objetivos o simples registro, evocação ou celebração do passado, e passa a propor maneiras de extrair potencialidades diversas a partir de seu acervo.

Olhemos para esta afirmação feita por Ulpiano Meneses: “(...) qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação” (1994: 21). Este apontamento aborda com precisão uma situação recorrente em museus e instituições de arte: o uso de documentos não originalmente concebidos para esse fim para orientar a rerepresentação e preservação de projetos artísticos experimentais. No caso de Rafael França, o desenho técnico, as fotografias e o texto relacionados à *Polígonos Regulares* não foram produzidos por terceiros, mas pelo próprio artista, o que não deixa dúvidas sobre a sua veracidade e seu grau de fidelidade em relação às intenções conceituais de Rafael.

Quando o assunto é a rerepresentação de instalações a partir de documentos e projetos deixados por artistas, é crucial que, além de olhar para as instruções técnicas e materiais, as intenções conceituais do artista sejam também esclarecidas através da documentação disponível. Para tal, entretanto, torna-se necessário ir além destes itens e absorver metodologias contemporâneas de pesquisa, tratamento e montagem que possam conciliar de maneira respeitosa e potente essas mesmas complexidades.

¹⁰⁶ Apesar de o autor se referir originalmente a museus de caráter “histórico”, este artigo se utiliza do argumento para rever criticamente metodologias de discurso curatorial em museus de maneira geral.



A relação entre conceito e suporte na obra de Rafael França

Levando em consideração essas ideias, como seria possível concluir o que exatamente constitui um trabalho como a videoinstalação *Polígonos Regulares*? Até que ponto os equipamentos eletrônicos utilizados pelo artista na década de 1980 integram o conceito do trabalho? Hoje, indagar se a remontagem da videoinstalação projetada por França depende ou não dos equipamentos originais é um exercício de difícil conclusão. Quando questionado sobre se seria possível apresentar a videoinstalações com tecnologia atual, Hugo França, irmão e representante da família do artista, responde:

Eu vou te dizer, a estética dessa tecnologia dentro da obra do Rafael é fundamental. Porque o Rafael via o televisor, o cabeamento... essa estética dessa tecnologia para ele era importantíssima. Eu acho que, utilizando tecnologia atual, praticamente se perde o sentido da obra. E acho que o Rafael acharia isso também. Agora, já a Regina Silveira não acha tanto isso. Ou seja, não acha nada isso.¹⁰⁷

É interessante que, ao expor sua opinião sobre o assunto, Hugo França rapidamente se coloca em oposição à Regina Silveira, artista, professora e amiga de Rafael França. Em entrevista ao autor deste artigo, Silveira fez declarações que denunciam sua visão sobre museus que saibam realizar montagens de obras complexas a partir de documentos:

Eu acho uma catástrofe que o MAC não tenha aceitado essas obras porque não sabia como lidar com elas, tá? O Rafael deve ter deixado bastante claro para quem entende, tá? (...) O museu tem que se virar, porque isso é o futuro, não é verdade? (...) Eu conversei, inclusive, com o Ivo Mesquita, curador da Pinacoteca, quando ele reapresentou aquele trabalho do Rafael, *Polígonos Regulares*, que ele montou no Octógono da Pinacoteca.¹⁰⁸

Regina Silveira se refere a um episódio muito esclarecedor. Em 2011, a obra *Polígonos Regulares* foi apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, mesmo local da montagem original realizada 30 anos antes [Fig. 7]. Ivo Mesquita, curador da instituição na época, foi o responsável pelo projeto. Em

¹⁰⁷ Entrevista com Hugo França realizada em 01 jul. 2022. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2022. 1 arquivo .mp3 (54 min.).

¹⁰⁸ Entrevista com Regina Silveira realizada em 20 set. 2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (18 min.).



entrevista concedida ao autor deste artigo, Mesquita comenta a motivação e as decisões que levaram ao resultado da montagem:

A gente buscou [a documentação] no MAC (...) e eu entrei numa de recuperar a instalação original. E aí começou a busca das televisões... aí começa também uma série de acidentes que, depois, mais tarde, eu entendi duplamente (...). No primeiro teste, uma televisão explodiu. No dia da abertura, o sistema não funcionou. Até que a Regina Silveira chegou, olhou e falou assim para mim: 'É, tá bom. Mas por que que você fez com essas televisões velhas?' Quando ela falou isso, caiu a ficha. Claro, é a ideia que importa. É essa adaptação que nós fizemos da geometria que é a questão, entendeu? A televisão é um detalhe.¹⁰⁹

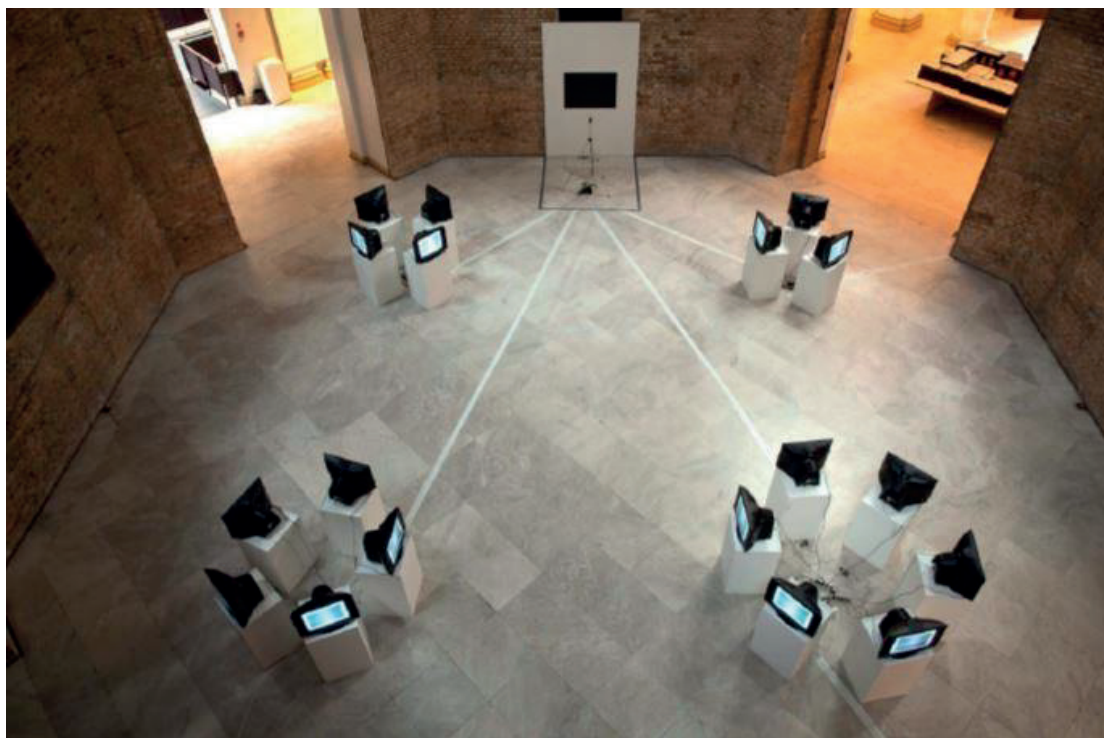


Figura 7: Polígonos Regulares (1981 - montagem 2011). **Fonte:** Acervo Biblioteca Walter Wey/ Pinacoteca de São Paulo.

Esse processo de tentativa, falha, ponderação e conclusão disparado pela montagem de *Polígonos Regulares* na Pinacoteca em 2011 evidencia a importância de se exibir trabalhos complexos de arte contemporânea para que se possa aprender cada vez mais sobre eles. Foram exatamente as falhas e os

¹⁰⁹ Entrevista com Ivo Mesquita realizada em 29 mai. 2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (1h 22min.)



acidentes ocorridos na montagem que levaram o curador responsável a melhor compreender quais são as questões fundamentais que estruturam o trabalho.

Se as referências apresentadas acima buscam apresentar opiniões de pessoas que orbitam ao redor da obra e do artista, torna-se imperativo ler as palavras escritas pelo próprio Rafael França e tentar compreender como elas poderiam esclarecer o uso dos equipamentos tecnológicos dentro de suas videoinstalações. Abaixo, França aponta para a possibilidade de se utilizar câmeras, televisores e gravações em circuito fechado como dispositivos para experiências no tempo e espaço. É perceptível como, para ele, a ideia conceitual se sobrepõe à estética e à materialidade específica dos equipamentos.

Encontramo-nos num tempo em que artistas não estão trabalhando somente com a televisão em si mas, agora, eles têm a habilidade de gravar imagens em videotape, assim introduzindo um novo elemento com que se trabalhar, as sequências de imagens no tempo e espaço. Há algumas razões para isso, entre as quais devemos apontar a característica de o vídeo ser capaz de gerar e mostrar imagens em tempo real. Mas, dentro de um sistema de circuito fechado, devemos olhar para aquilo que algumas vezes é considerada a ideia mais importante em vídeo e também muito importante nas instalações: Tempo.¹¹⁰

No texto “Experiências em tempos e espaços descontínuos” escrito pela curadora Helouise Costa e publicado no catálogo *Sem Medo da Vertigem*, a autora reforça o aspecto “não material” das instalações e argumenta que se Rafael utilizava equipamentos tecnológicos não era por qualquer fascínio ou apego estético, mas sim porque eles eram os instrumentos disponíveis naquele momento para construir as ideias que ele tinha em mente.

O encerramento de suas pesquisas com técnicas gráficas e o seu envolvimento cada vez maior com o vídeo, levaram-no a considerar a videoinstalação como o meio mais adequado aos seus experimentos por suas características de não-materialidade e por sua estreita relação com a arte do presente, onde o televisor é pensado como fonte de luz para a representação de imagens (...). O que se depreende do conjunto de videoinstalações de Rafael França é que ele jamais cedeu aos encantos fáceis da tecnologia. Cada uma delas esteve fortemente ancorada numa proposta conceitual. Se havia um fascínio com a tecnologia, ele residia na necessidade de o artista sentir-se agente de sua época. (Costa, 1997: 58).

¹¹⁰ Rafael França, Chicago, sem título, texto datilografado. Palestra, 13 nov. 1983. Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP



Desta forma, parece seguro afirmar que a documentação produzida pelo artista, somada à leitura de curadores e outros personagens que se debruçaram sobre sua obra, dão lastro ao entendimento das videoinstalações de Rafael França como trabalhos fundamentados em seus objetivos conceituais e espaciais. É a partir da experiência espacial imaginada que o artista posteriormente selecionou os equipamentos que poderiam produzir o resultado desejado, não o contrário. Percebe-se que os dispositivos em questão (câmeras e televisores) não são a origem dos significados da obra, pelo contrário, eles servem, dão suporte à materialização da ideia, essa sim o cerne principal da intenção conceitual originalmente proposta por França.

A partir desta premissa, torna-se possível defender a possibilidade de reapresentar essas instalações utilizando novas câmeras e televisores que possam materializar as intenções conceituais e espaciais das obras, ao mesmo tempo em que respeitem as proporções e escala das instalações originais. A questão é, como fazê-lo?

Administrando mudanças

O norte-americano Glenn Wharton, atualmente professor de história da arte na Universidade de Los Angeles (UCLA, Califórnia), tem se mostrado uma das principais vozes a incentivar estratégias que possibilitam a sobrevida das potencialidades conceituais de trabalhos originalmente desenvolvidos com tecnologias agora indisponíveis. Como principal conservador de mídia do Museum of Modern Art (MoMA Nova York) entre 2007 e 2013, Wharton teve no acervo do museu um laboratório prático de aplicação de uma abordagem na qual curadores e museólogos podem colaborar na elaboração dos limites adequados para a adaptação de certas obras de arte. Ele credita essa linha de pensamento não a qualquer novidade recente colocada em pauta de maneira irresponsável, mas à Nova Museologia¹¹¹ e às mudanças que essa corrente de pensamento

¹¹¹ A Nova Museologia é uma perspectiva que ganhou força a partir da década de 1970. De maneira geral, ela é marcada pela defesa da centralidade da comunidade no contexto museal, do compromisso com as questões sociais e da atuação do museu junto ao território, ideias que



pôs em curso nos museus desde a década de 1980¹¹². Um trecho específico do artigo “Reconfiguring contemporary art in the museum”, apresentado em publicação correlata ao seminário *Authenticity in Transition* e organizada pela Glasgow School of Arts, aponta exatamente para direção que nos interessa:

Ao aceitar que mudança é inevitável e, muitas vezes, até desejável, a literatura recente sobre conservação em arte contemporânea considera como função do conservador ‘administrar mudanças’ ao invés de evitá-las (*Ibidem*: 33. Minha tradução).

A norte-americana Joanna Philips, atual diretora de conservação no Düsseldorf Conservation Center (Alemanha) e por anos Conservadora Sênior no Guggenheim Museum (Nova York, EUA), tem ampla experiência prática no estudo e na exibição de obras que funcionam a partir de equipamentos tecnológicos. No artigo “Shifting equipment significance in time-based media art”, apresentado na 36ª Reunião Anual do Electronic Media Group, Philips defende uma análise caso a caso, reconhecendo que as particularidades de cada obra, sua proposta conceitual e uso de equipamentos eletrônicos variam de tal forma que se torna impossível estabelecer uma regra geral a ser implementada em todos os casos. Assim como Glenn Wharton, Philips defende que não existem respostas absolutamente certas ou erradas quando estamos tratando de interpretações sobre situações não previstas pelo autor da obra. As escolhas feitas por uma equipe museal devem, além de se basear no estudo da obra em questão, ser amparadas também por decisões que reflitam o tipo de conhecimento que se deseja transmitir ao seu público e pela visão que a instituição tem de si mesma. No mesmo artigo, a conservadora afirma que algumas instituições preferem uma abordagem que propõe uma *encenação histórica*, na qual instalações de videoarte são apresentadas com equipamento

resultaram na elaboração da Declaração de Quebec (Canadá, 1984), com participação de diversos membros do ICOM (Conselho Internacional de Museus).

¹¹² Apesar de relevante e em constante desenvolvimento entre especialistas da área, é notável como a questão da obsolescência e da conservação em instalações ainda hoje é pouco aberta ao público em grandes instituições. Importantes exposições recentes, como *Sinals: How Video Transformed the World* (MoMA, Nova York, 2023) e *Before Projection: Video Sculpture 1974-1995* (Sculpture Center, Nova York, 2018) não trataram dessas questões em textos ou eventos relacionados a seu programa público. No entanto, instituições voltadas à pesquisa tecnológica, como o RED/ Düsseldorf Conservation Center e o ZKM Center for Art and Media (ambos na Alemanha) têm sido importantes agentes na popularização desses temas entre o público não especializado.

original de época. Essa escolha traria uma exibição mais “autêntica”, evocando o *Zeitgeist* do momento de criação. No polo oposto, outras instituições propõem que os equipamentos envolvidos possuam *máxima flexibilidade*, promovendo uma conservação “mídia-independente” na qual o único foco são os conceitos que organizam a obra, em detrimento de qualquer preocupação com os aspectos formais da apresentação original. Por último, Joanna Philips relembra que é possível que determinado museu decida situar sua decisão em posição *intermediária* em relação a esses dois extremos. Ao utilizar equipamentos que, apesar de não terem sido produzidos na mesma época que a obra, operem tecnicamente e mantenham a escala e experiência espacial original da instalação, seria possível não apenas manter intacta a intenção conceitual do artista como também enfatizar ao público – a partir das escolhas feitas para a sua preservação – o cerne da obra e o que exatamente deve ser conservado.

Para que se possa determinar qual destas três abordagens está mais alinhada às necessidades impostas pelas videoinstalações de Rafael França, é preciso antes compreender como os equipamentos utilizados organizam o funcionamento técnico destas obras. Ao contrário da maioria das videoinstalações criadas desde os anos 1970, as propostas de Rafael não operam a partir da exibição de uma gravação previamente realizada e armazenada em algum tipo de mídia. As imagens que vemos nos televisores de França são capturadas no próprio local de exibição e transmitidas em tempo real por um sistema em circuito fechado que sempre conecta uma câmera a todos os televisores presentes na instalação. *Polígonos Regulares*, exatamente por ser o trabalho a reunir a maior quantidade de telas e equipamentos, é a obra de França que mais profundamente explora este conceito. O artista trabalha com algo que se pode chamar de *performatividade de mídia*: o cerne de sua obra está na ideia de alimentar os suportes com alguma informação e deixar que o funcionamento operacional deles transmita essa informação e construa um circuito em constante ação.



Considerações finais

Amparado por todos os elementos elencados aqui – leitura da documentação existente, bibliografia especializada, análise conceitual da obra e opinião de especialistas próximos ao artista –, este artigo defende que uma abordagem intermediária, conforme descrita por Joanna Philips, seja a escolha ideal para administrar mudanças e apresentar Polígonos Regulares de Rafael França não mais com televisores dos anos 1980, mas com telas planas modernas. Essa abordagem poderia manter intacta a integridade conceitual da obra ao utilizar equipamentos que operem a transmissão em circuito fechado proposta pelo artista, ao mesmo tempo em que respeitaria a experiência espacial original ao selecionar telas que sigam a escala e implantação propostas pelo artista. O que está em jogo aqui não é simplesmente resolver o problema técnico de obsolescência dos equipamentos, mas sim lançar sobre a obra um olhar que procure identificar ao que exatamente a ideia do artista se refere, qual o seu cerne principal.

Se no momento de sua concepção Polígonos Regulares se utilizava de televisores domésticos convencionais para abordar temas de mídia e comunicação de massa que interessavam a Rafael, optar por utilizar hoje exemplares das onipresentes telas planas que nos cercam é uma escolha que, além de resolver um problema técnico, mantém a relevância da ideia original do artista ao conectá-la com os dispositivos que hoje podem a sustentar. O argumento que buscamos defender aqui é o de que, ao adentrar Polígonos Regulares e olhar antigos televisores da década de 1980, o público verá o passado: uma ideia desenvolvida por determinado artista em outro momento do tempo. Ao experienciar a instalação equipada com as telas que hoje moldam nossa comunicação, trabalho e interação social, o público verá a si mesmo.



Referências

COSTA, H. Experiências em tempos e espaços descontínuos. *In*: Idem. **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997, p. 53-64.

MACHADO, A. Uma experiência radical de videoarte. *In*: COSTA, H. (org.) **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997, p.75-81.

MENESES, U. T. B. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, p. 09-42, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002>. Data de acesso: 10 nov. 2024.

PHILLIPS, J. Shifting equipment significance in time-based media art. *In*: AIC Annual Meeting, 36, 2010, Milwaukee. **The Electronic Media Review**. Washington: The Electronic Media Group, 2012. p. 139-154. Disponível em: https://resources.culturalheritage.org/wp-content/uploads/sites/15/2016/07/Vol-1_2010_Ch-6_Phillips.pdf. Data de acesso: 10 nov. 2024.

WHARTON, G. Reconfiguring contemporary art in the museum. *In*: HERMENS, E.; ROBERTSON, F. (org.). **Authenticity in transition**. Londres: Archetype, 2014, p.25-36.



CATALOGAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA: A IMPLEMENTAÇÃO DO TAINACAN NO ACERVO DO INHOTIM

CATALOGACIÓN DE ARTE CONEMPORÁNEO: LA IMPLEMENTACIÓN DE TAINACAN EN LA COLECCIÓN DEL INHOTIM

Álisson Valentim de Freitas¹¹³

Paulo Leonardo Rodrigues¹¹⁴

RESUMO

A catalogação de acervos de arte contemporânea apresenta desafios específicos, dada a diversidade de materialidades, suportes e formatos das obras. No Instituto Inhotim, a adoção do Tainacan, uma plataforma de software livre desenvolvida para a gestão de acervos digitais, tem sido uma alternativa para otimizar a documentação e a recuperação de informações das obras do acervo. Este trabalho apresenta a experiência de implementação do Tainacan no Inhotim, descrevendo os processos de adaptação da ferramenta às necessidades institucionais e os desafios enfrentados pela equipe da gerência de acervo. Além de mapear o histórico de catalogação da instituição, a pesquisa analisa as funcionalidades do sistema e sua aplicabilidade na organização de coleções heterogêneas.

Palavras-Chave: Gestão de acervo. Catalogação museológica. Documentação museológica. Tainacan. Inhotim.

RESUMEN

La catalogación de colecciones de arte contemporáneo presenta desafíos específicos, dada la diversidad de materialidades, soportes y formatos de las obras. En el Instituto Inhotim, la adopción de Tainacan, una plataforma de software libre desarrollada para la gestión de colecciones digitales, ha sido una alternativa para optimizar la documentación y la recuperación de información de las obras del acervo. Este trabajo presenta la experiencia de implementación de

¹¹³ Museólogo, arquiteto e ator. Doutorando em Museologia e Patrimônio (Unirio/2026), atua entre o teatro e os museus. Foi coordenador do Museu Mineiro (2022-2023) e desde 2023 é museólogo do Instituto Inhotim. E-mail: alisson.valentim@inhotim.org.br.

¹¹⁴ Professor de música, músico e fotógrafo, formado em Educação Musical Escolar (UEMG/2022). Desde 2010, é Registrar no Instituto Inhotim, atuando com registro, catalogação de arquivos e suporte em audiovisual e tecnologia. E-mail: Paulo.rodrigues@inhotim.org.br.



Tainacan em Inhotim, descrebendo los procesos de adaptación de la herramienta a las necesidades institucionales y los desafíos enfrentados por el equipo de la gerencia de acervo. Además de trazar el historial de catalogación de la institución, la investigación analiza las funcionalidades del sistema y su aplicabilidad en la organización de colecciones heterogéneas.

Palabras clave: Gestión de colecciones. Catalogación museológica. Documentación museológica. Tainacan. Inhotim.

Introdução

Garantir a documentação de um acervo de arte contemporânea implica lidar com materialidades instáveis, procedimentos de produção não convencionais e obras que dependem de contexto, ativação e espaço. Sem um sistema que combine padronização e flexibilidade, as informações se fragmentam, o acesso se torna difícil e a gestão cotidiana — que envolve conservação, curadoria, empréstimos e seguros — perde eficiência. Este trabalho apresenta a experiência de implementação do Tainacan no Instituto Inhotim, tomando o processo como estudo de caso para discutir escolhas técnicas, decisões de padronização e impactos organizacionais.

O Inhotim reúne um acervo heterogêneo, com forte presença de obras *site-specific* e de grande escala, concebidas em diálogo com o território. Desde o início dos anos 2000, a coleção vem sendo formada e hoje soma 909 obras distribuídas entre galerias, áreas externas e reservas técnicas. Esse volume, associado à diversidade de formatos e materiais, mostra a dimensão do desafio de padronizar e tornar acessíveis informações acumuladas ao longo de duas décadas.

Antes da adoção do Tainacan, a documentação apresentava problemas típicos de ambientes sem plataforma unificada: dados dispersos em planilhas e documentos, ausência de padronização dos metadados, fichas incompletas, numeração de registro não consolidada e carência de vocabulário controlado. Como consequência, localizar informações seguras para apoiar decisões de conservação, curadoria ou atendimento a demandas externas era uma tarefa demorada e pouco confiável.

A escolha pelo Tainacan se deve ao fato de ser um software livre, baseado em *WordPress*, com interface configurável e compatível com padrões internacionais. Além de permitir a publicação gradual do acervo online, com controle de perfis de acesso, a plataforma oferece recursos de extensão de campos e taxonomias, que atendem às necessidades de registro de obras em formatos variados, como instalações, vídeos, performances e materiais não tradicionais.

O objetivo deste artigo é apresentar, de forma sistemática, como o processo foi conduzido: definição de requisitos, modelagem de metadados, construção de vocabulários controlados, desenho de fluxos de trabalho, inserção de casos-piloto e elaboração de um manual de preenchimento. Mais do que descrever etapas, interessa discutir escolhas, apontar limitações e registrar aprendizados que possam orientar outras instituições com acervos heterogêneos e desafios semelhantes. O texto amplia a comunicação apresentada no 5º Colóquio de Musealização da Arte (2025), trazendo maior detalhamento e evidências.

O percurso inicial envolveu a participação da Gerência de Acervo Artístico e da Gerência de Produtos e Dados, ações de capacitação interna e diálogo técnico com instituições parceiras, como o Museu de Arte Contemporânea do RS, a Pinacoteca de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da USP. Em paralelo, foi realizado um diagnóstico do acervo em exposição e em reserva, priorizando as obras em exibição e selecionando cinco peças-piloto. A partir delas, foi definida a primeira seção de metadados, criadas taxonomias — como a de Autoria — e estabelecidos vocabulários controlados com base no *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), do Getty Research Institute, aplicados sobretudo em campos como Material/Técnica e Suporte/Mídia. Também foi elaborado um manual de preenchimento, com instruções por campo, para sustentar a consistência dos registros.

Este estudo se organiza em três frentes: técnica, ao mostrar que é possível adaptar um software livre às especificidades da arte contemporânea; organizacional, ao evidenciar que a qualidade da documentação depende de governança e rotinas claras; e estratégica, ao indicar caminhos para a abertura



e interoperabilidade dos dados do acervo. Nos tópicos seguintes, são detalhados o contexto da coleção, o diagnóstico prévio, as etapas de implementação, a discussão crítica dos resultados e as perspectivas de continuidade.

A coleção Inhotim e seus desafios

A história da Coleção Inhotim está ligada à influência de Tunga (1952–2016), um dos principais artistas da arte contemporânea brasileira. Sua proximidade com Bernardo Paz foi decisiva para a configuração inicial do Instituto. Tunga foi o primeiro artista a receber um pavilhão permanente, ainda nos anos 2000, e sua obra monumental *True Rouge* marcou o início da proposta de integrar arte, arquitetura e paisagem. Esse gesto estabeleceu o modelo seguido nos anos seguintes: criar galerias específicas para acolher obras de grande escala e *site-specific*, concebidas em parceria direta com os artistas.

Nesse mesmo período, a atuação de Bernardo Paz como empresário da mineração teve papel central. O Inhotim nasceu de recursos provenientes desse setor, e sua localização em Brumadinho, região marcada pela atividade mineradora, não é casual. Essa origem dá à instituição uma dupla face: viabiliza a criação de um projeto cultural de grande porte, mas também insere a coleção em um território permeado por contradições, como paisagens transformadas pela exploração mineral, impactos ambientais e tensões sociais.

A coleção se expandiu desde então e hoje reúne 909 obras, distribuídas entre 15 galerias permanentes, cinco galerias temporárias, espaços externos e quatro reservas técnicas. Desse total, cerca de 586 estão em exibição, em diálogo com o paisagismo e a arquitetura, enquanto as demais permanecem em reserva. A diversidade de tipologias e a escala das obras impõem desafios constantes de gestão, sobretudo no caso das peças de grande porte ou de difícil movimentação.

O contexto territorial adiciona outra camada de complexidade. O Inhotim está inserido em uma região de intensa atividade mineradora, cercado por minas de ferro e manganês. Seus efeitos — poeira em suspensão, vibrações e alterações ambientais — impactam diretamente a preservação das obras. A situação se torna ainda mais delicada diante do histórico recente de desastres



ambientais em Brumadinho, que expõem a vulnerabilidade do patrimônio cultural e natural. Além disso, o museu convive com comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Palmares e com o território indígena Kamakã Mongoió, da etnia Pataxó Hã-Hã-Hãe, o que reforça a necessidade de compreender o acervo em diálogo com memórias locais e disputas territoriais.

Os desafios museológicos que emergem desse cenário podem ser resumidos em três dimensões. A primeira é a material, referente às obras produzidas em suportes diversos — do óleo sobre tela a estruturas metálicas monumentais, de vídeos a instalações compostas por elementos orgânicos —, que exigem registros técnicos e conceituais específicos. A segunda é a ambiental, ligada ao fato de muitas obras estarem ao ar livre, expostas ao tempo e também à poluição e resíduos da mineração. A terceira é a curatorial, já que a lógica *site-specific* torna o contexto de exposição parte inseparável da obra, ampliando o escopo da documentação.

Nesse quadro, a catalogação deixa de ser apenas inventário e se torna ferramenta estratégica. É ela que sustenta ações de preservação, curadoria, empréstimos, pesquisa e difusão. Sem padronização e sem um sistema digital adequado, a informação permanece dispersa e a memória institucional fica fragilizada. Ao optar pelo Tainacan, o Inhotim reconheceu que precisava de um modelo de documentação robusto, capaz de articular práticas museológicas consolidadas, inovação tecnológica e atenção às especificidades do território e da conservação de obras ao ar livre.

Assim, os desafios da coleção podem ser sintetizados em três eixos principais: escala, pelo volume e diversidade de obras; complexidade, pela variedade de materialidades e formatos; e território, pela inserção sociocultural e ambiental. É no cruzamento desses fatores que a documentação museológica se revela não apenas um registro técnico, mas um componente essencial da gestão do acervo e da missão institucional do Inhotim.

Diagnóstico inicial da catalogação

Antes da implementação do Tainacan, a catalogação da Coleção Inhotim passou por diferentes estágios, com alguns avanços, mas também com limites

claros. Até 2008, a instituição operava basicamente com planilhas e listas de aquisição fornecidas pela curadoria. Esses registros, muitas vezes fragmentados, cumpriam o papel de acompanhar transações de compra ou doação, mas não atendiam a necessidades mais amplas, como rastrear informações, padronizar campos, controlar localização ou garantir a preservação da memória institucional.

A primeira iniciativa mais estruturada surgiu em 2008 com a adoção do *FileMaker*, software de banco de dados que permitiu criar um catálogo com 129 metadados. Esse sistema abrangia ficha técnica, informações sobre aquisições, localização, valores, documentação, transporte e histórico. A centralização reduziu a dispersão de dados e trouxe ferramentas como protocolos, relatórios e fichas que padronizaram procedimentos e facilitaram a comunicação entre setores.

Apesar disso, o Inhotim não contava, naquele momento, com mão de obra especializada em documentação museológica. O trabalho foi conduzido por um registrar, que, embora autodidata em procedimentos da área da ciência da informação, não tinha formação em museologia. Ele estruturou o uso do *FileMaker* de acordo com suas demandas diárias: registrar deslocamentos, controlar entradas e saídas e reunir notas fiscais. Os poucos estudos sobre política de gestão de acervo e unificação de inventário foram conduzidos por conservadores que passaram pela instituição e contribuíram pontualmente. Apenas em 2023 o Inhotim contratou seu primeiro museólogo dedicado à catalogação e documentação do acervo.

O *FileMaker* representou um passo importante, mas também mostrou suas limitações. A ausência de vocabulário controlado comprometia a consistência: materiais, técnicas e denominações eram descritos de forma distinta por cada profissional, gerando redundâncias. Além disso, o software não oferecia recursos nativos de publicação online ou de interoperabilidade com padrões internacionais, como o *Dublin Core* ou o CDWA. Para laudos de conservação e dossiês de montagem, era necessário recorrer a outros programas, fragmentando novamente o fluxo de trabalho. Persistiam ainda dificuldades como dados dispersos em relatórios paralelos, ausência de



padronização entre setores, dificuldade de acesso por quem não dominava a ferramenta e numeração de registro não unificada.

O diagnóstico mostrou, portanto, um paradoxo: o Inhotim havia avançado ao adotar o *FileMaker*, mas o sistema não respondia ao crescimento e à complexidade da coleção. O número de obras, a diversidade de tipologias e as exigências de conservação e empréstimo pediam mais do que um banco de dados robusto: exigiam uma plataforma flexível, interoperável e alinhada a padrões internacionais, que também pudesse dialogar com o público externo. Foi nesse contexto que a instituição iniciou a busca por alternativas e identificou no Tainacan uma possibilidade de atender a essas demandas.

A decisão de migrar para o Tainacan não foi apenas uma troca de sistema, mas uma escolha estratégica. Desenvolvido como software livre em parceria entre a Universidade Federal de Goiás e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), o Tainacan funciona como *plugin* do *WordPress* e permite a criação de coleções digitais com metadados configuráveis, compatíveis com padrões internacionais como *Dublin Core*, *CDWA* e *VRA Core*. Entre suas vantagens estão a interface acessível, a possibilidade de definir campos específicos para cada coleção e a facilidade de publicação online com controle de perfis de acesso. Em comparação com plataformas como o Omeka, pesquisas apontam que o Tainacan exige menos esforço técnico para instalação e uso cotidiano, aspecto decisivo para instituições com equipes reduzidas (MARTINS; LEMOS; ANDRADE, 2021).

Experiências em outras instituições confirmam sua aplicabilidade. No Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC/RS), a plataforma foi implantada como base do repositório digital, com destaque para o uso do *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) como vocabulário controlado, ainda que fosse necessário traduzir e adaptar muitos termos (MACHADO; PADILHA, 2023). No Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), a ferramenta serviu não apenas para organizar dados, mas para ampliar o acesso público e estimular reflexões sobre a presença dos museus no espaço digital (CAVALCANTE, 2022). Já na arqueologia, sua aplicação em projetos de digitalização de coleções mostrou a



versatilidade da plataforma na preservação e difusão de acervos distintos (MENDES et al., 2025).

Além das vantagens técnicas, a adoção do Tainacan também se conecta a políticas públicas. O IBRAM tem utilizado a plataforma em seus museus como forma de padronizar a documentação e estimular a digitalização e difusão dos acervos, em consonância com o Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009), que determina a atualização contínua da documentação museológica (OLIVEIRA, 2021; MARTINS; MARTINS, 2020).

No Inhotim, a escolha pelo Tainacan respondeu diretamente ao diagnóstico: a necessidade de padronizar metadados e unificar numerações; de criar vocabulários controlados adequados às especificidades da arte contemporânea; de integrar equipes de curadoria, conservação e documentação; e de preparar a abertura gradual do acervo ao público por meio de uma interface digital. Assim, a implementação não representou apenas uma atualização de software, mas a inserção do museu em um movimento mais amplo de adoção de soluções digitais colaborativas, que reforçam seu papel como espaço de inovação na documentação e difusão de acervos culturais.

Etapas de implementação do Tainacan

A implementação do Tainacan no Inhotim foi organizada de forma gradual, para que a plataforma se ajustasse às particularidades da instituição e do acervo. O primeiro movimento aconteceu em 2024, com reuniões entre a Gerência de Acervo Artístico e a Gerência de Produtos e Dados, responsáveis respectivamente pela documentação museológica e pela gestão digital. Esses encontros serviram para mapear gargalos, identificar prioridades e definir uma agenda inicial de trabalho.

Na sequência, a equipe passou por um processo de capacitação, acompanhado pelo consultor Rodrigo Freire, do IBRAM. As oficinas apresentaram o funcionamento do Tainacan e suas principais ferramentas, mas também reforçaram conceitos básicos da documentação museológica, como a importância de metadados consistentes e padronizados. Esse foi um momento de alinhar perspectivas entre diferentes áreas — documentação, conservação,

curadoria e tecnologia — e de construir uma base comum de entendimento sobre o sistema.

O Inhotim também buscou referências externas. Instituições como o MAC/RS, a Pinacoteca de São Paulo e o MAC/USP compartilharam práticas relacionadas à padronização terminológica e à criação de vocabulários controlados. Essa interlocução foi importante para antecipar dificuldades e adaptar soluções já testadas em outros contextos. Com esse repertório, foi realizado um diagnóstico do acervo, considerando tanto as obras em exposição quanto as em reserva técnica, incluindo as 326 doadas em 2022. Como não seria viável registrar todas de imediato, definiu-se priorizar as obras em exibição, por serem mais demandadas e visíveis. Dentro desse universo, foram escolhidas cinco peças para funcionarem como casos-piloto. Elas serviram para testar a consistência dos metadados e a usabilidade da plataforma.

A partir dessa base, a equipe definiu um conjunto inicial de campos — título, autoria, técnica, suporte, dimensões e local de produção — e iniciou a construção de um vocabulário controlado com base no *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), aplicado principalmente nos campos de material e suporte. Também foi criada uma taxonomia específica para autoria, ajustada às características da coleção. Paralelamente, foi elaborado um manual de preenchimento, inspirado em experiências da Pinacoteca de São Paulo e do MAC/RS, com instruções e exemplos práticos para orientar o registro.

Os primeiros registros realizados no Tainacan permitiram avaliar a adequação do modelo adotado. Esse momento também marcou maior integração entre a Gerência de Acervo Artístico e a Gerência de Produtos e Dados, que passaram a dividir rotinas de acompanhamento. Os resultados iniciais mostraram avanços, mas também expuseram pontos de atenção. A adaptação da equipe ao novo sistema exigiu tempo, principalmente daqueles acostumados a trabalhar em planilhas. Obras contemporâneas mais complexas, como instalações multimídia ou trabalhos processuais, demandaram campos adicionais e descrições mais detalhadas. Além disso, segue em aberto a necessidade de integrar o Tainacan a outros sistemas institucionais, como o próprio site do Inhotim.



De forma geral, a experiência mostrou que adotar o Tainacan não significa apenas instalar um software, mas organizar fluxos de trabalho, definir rotinas e criar instrumentos de apoio ao registro. Mais do que isso, revelou a importância de construir uma cultura de documentação compartilhada, sustentada por vocabulários controlados e processos transparentes. A adoção do Tainacan representou um avanço importante, mas também evidenciou limites que precisam ser enfrentados. Entre os ganhos imediatos, destaca-se a centralização das informações antes dispersas, oferecendo uma base única para diferentes setores da instituição. A padronização reduziu ambiguidades, facilitou a recuperação de dados e abriu a possibilidade de disponibilizar gradualmente o acervo ao público, com controle de perfis de acesso.

A experiência do Inhotim confirma tendências já observadas em outros contextos. Pesquisas realizadas em instituições universitárias que implementaram o Tainacan apontam que a flexibilidade da ferramenta é determinante para lidar com acervos muito distintos, permitindo configurar campos e categorias conforme a realidade de cada instituição (Martins; Martins, 2020). Esse aspecto é essencial para o Inhotim, onde obras em múltiplos suportes exigem descrições mais complexas.

Outro ponto relevante é a integração com vocabulários controlados. A experiência do MAC/RS mostrou que o uso do AAT garante consistência terminológica, ainda que dependa de tradução e adaptação (Machado; Padilha, 2023). O Inhotim enfrenta situação semelhante, pois muitos materiais e técnicas de seu acervo não encontram correspondência direta em bases internacionais. A construção de um vocabulário que combine padrões globais com especificidades locais se apresenta, assim, como um trabalho em constante desenvolvimento.

Persistem, contudo, algumas limitações. A transição não envolve apenas treinamento técnico, mas a consolidação de uma cultura de documentação que seja compartilhada por todos os setores. Além disso, a natureza da arte contemporânea — instalações, performances, obras processuais — exige atualizações permanentes no modelo de registro, ultrapassando os limites de uma ficha técnica tradicional. Como observa Cavalcante (2022), a digitalização



de acervos deve ser entendida não apenas como solução técnica, mas como reflexão contínua sobre o papel social dos museus e sobre a forma como compartilham informações com o público.

Nesse sentido, a documentação no Inhotim não pode ser vista apenas como ferramenta de controle interno. Dada a escala e a visibilidade da instituição, há uma expectativa de que os dados do acervo sejam acessíveis a públicos diversos — pesquisadores, visitantes, estudantes e comunidades locais. O Tainacan abre caminho para isso, mas ainda é necessário definir critérios claros sobre quais informações serão disponibilizadas, em que formato e em que nível de detalhamento.

Em síntese, o caso do Inhotim reforça o potencial do Tainacan como solução para museus de arte contemporânea, mas mostra que sua eficácia depende de fatores institucionais e humanos: governança, atualização constante, capacitação da equipe e integração com padrões de catalogação reconhecidos. O software oferece os meios, mas cabe à instituição estruturar o uso e consolidar a documentação como parte central de sua gestão de acervo.

Considerações

O percurso de implementação do Tainacan no Inhotim mostra que a documentação museológica, sobretudo no campo da arte contemporânea, deve ser tratada como parte central da gestão do acervo. A transição evidenciou que um software, por si só, não resolve problemas estruturais de registro e padronização: ele funciona como suporte, mas depende da definição de rotinas claras, da capacitação da equipe e da adoção de instrumentos auxiliares, como manuais e vocabulários controlados.

No caso do Inhotim, a plataforma ajudou a superar fragilidades apontadas no diagnóstico inicial, quando os registros estavam dispersos em planilhas e sistemas parciais. O Tainacan permitiu concentrar informações, estruturar metadados e abrir a possibilidade de disponibilizar gradualmente o acervo ao público. Essa mudança fortalece os fluxos internos de trabalho e amplia a transparência institucional, aspecto fundamental em um museu de grande visibilidade nacional e internacional.



O processo também ressaltou a necessidade de considerar as especificidades da arte contemporânea. Obras em múltiplos suportes, instalações e trabalhos processuais desafiam modelos tradicionais de catalogação e exigem flexibilidade para acolher descrições que ultrapassem a ficha técnica convencional. A experiência do Inhotim indica que o Tainacan responde bem a essas demandas, desde que seja periodicamente ajustado, com revisões nos metadados e atualização constante do vocabulário controlado.

Do ponto de vista institucional, ficou evidente que a documentação não pode ser vista como atividade isolada. Ela conecta curadoria, conservação, comunicação e gestão administrativa, funcionando como elo entre diferentes setores. O estabelecimento de uma cultura documental compartilhada talvez seja o maior ganho do projeto, ao criar condições para que o acervo seja compreendido e cuidado de maneira integrada.

As perspectivas futuras incluem ampliar gradualmente a base de registros, publicar informações selecionadas em ambiente online e desenvolver indicadores que permitam acompanhar a evolução do processo. Também se prevê a integração com outros sistemas e a interoperabilidade com plataformas externas, ampliando a circulação dos dados em rede. Nesse sentido, a experiência do Inhotim pode servir de referência para outros museus de arte contemporânea que enfrentam dilemas semelhantes de escala, diversidade material e complexidade curatorial.

Cabe destacar ainda a própria origem do nome Tainacan, que remete à lenda indígena do povo Karajá, habitante da região do rio Araguaia. O termo, ou em sua forma original *Takinahaky*, faz referência a uma entidade representada como a estrela da tarde ou estrela d'alva. Segundo a mitologia Karajá, essa estrela, chamada Tainá-can, visitava a Terra anualmente na forma de um homem idoso. Foi ele quem teria ensinado aos indígenas a cultivar mandioca, milho e outros alimentos, tornando-se símbolo de conhecimento, diversidade e conexão com a natureza. Ao adotar esse nome, a plataforma evoca a ideia de transmissão de saberes e de integração entre mundos distintos — o celeste e o terrestre, o técnico e o cultural. No contexto digital, o Tainacan assume esse mesmo papel: ser mediador entre acervos e públicos, entre informações técnicas e



experiências sociais, estabelecendo pontes que fortalecem a preservação e a difusão da memória coletiva.

Em síntese, a implementação do Tainacan no Inhotim mostra que a documentação museológica, quando assumida como prioridade estratégica, fortalece a preservação, a pesquisa e a difusão do patrimônio. A plataforma, ao oferecer flexibilidade e aderência a padrões internacionais, se mostra adequada ao contexto da instituição. O desafio, daqui em diante, é manter a consistência no longo prazo, garantir a atualização permanente e consolidar a documentação como parte integrante da missão institucional.

Referências

CAVALCANTE, Izabella Trindade. **A arte de ocupar o [ciber]espaço:** implementação da Plataforma Tainacan no Museu de Arte de Santa Catarina. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

MACHADO, Elias Palminor; PADILHA, Renata Cardozo. Vocabulário controlado no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. In: **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, 23., 2023, Aracaju. Anais [...]. Aracaju: ANCIB, 2023.

MARTINS, Dalton Lopes; LEMOS, Daniela Lucas da Silva; ANDRADE, Morgana Carneiro de. Tainacan e Omeka: proposta de análise comparativa de softwares para gestão de coleções digitais a partir do esforço tecnológico para uso e implantação. **Informação & Informação**, Londrina, v. 26, n. 2, p. 569–595, abr./jun. 2021.

MARTINS, Luciana Conrado; MARTINS, Dalton Lopes. Experimentações sociotécnicas para organização e difusão de coleções digitais universitárias: o caso do projeto Tainacan. **Revista CPC**, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 34–61, 2020.

MENDES, Diego Teixeira et al. Sob a luz da Estrela D'alva: a plataforma Tainacan e a digitalização de coleções arqueológicas. **Revista de Arqueologia**, v. 38, n. 1, p. 256–277, jan./abr. 2025.



CURADORIA DE ACERVOS EFÊMEROS: UM ESTUDO SOBRE FUNGOS, FOTOGRAFIA E TRANSITORIEDADE

CURADURA DE COLECCIONES EFÍMERAS: UN ESTUDIO SOBRE HONGOS, FOTOGRAFÍA Y TRANSITORIEDAD

Lucas George Wendt¹¹⁵

Vinícius Bard¹¹⁶

RESUMO

Analizamos a série "Estudos sobre fungos & montanhas" de Tuane Eggers (2019-2021), criada em colaboração com fungos aplicados sobre fotografias. O estudo aborda a conservação dessa materialidade efêmera, considerando o desenvolvimento micelar sobre o registro fotográfico. A metodologia inclui revisão bibliográfica sobre curadoria de suportes não convencionais e um questionário com a artista. O conflito entre o desejo de conservar e a transformação inevitável pela ação dos fungos gera um relevante estudo de caso para a curadoria de acervos heterotópicos. O objetivo é contribuir para as discussões sobre a musealização de obras efêmeras, definidas pela transitoriedade de seu suporte material.

Palavras-Chave: Curadoria. Acervos efêmeros. Fotografia. Fungos. Cocriação.

RESUMEN

Analizamos la serie "Estudios sobre hongos y montañas" de Tuane Eggers (2019-2021), creada en colaboración con hongos aplicados sobre fotografías. El estudio aborda la conservación de esta materialidad efímera, considerando el desarrollo micelial sobre el registro fotográfico. La metodología incluye una revisión bibliográfica sobre la curaduría de soportes no convencionales y un cuestionario con la artista. El conflicto entre el deseo de conservar y la transformación inevitable por la acción de los hongos genera un importante estudio de caso para la curaduría de colecciones heterotópicas. El objetivo es contribuir a los debates sobre la musealización de obras efímeras, definidas por la transitoriedad de su soporte material.

Palabras clave: Curaduría. Colecciones efímeras. Fotografía. Hongos. Cocreación.

¹¹⁵ Mestrando no Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: lucas.george.wendt@gmail.com.

¹¹⁶ Mestrando no Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: vinicius@bard.mus.br.



Introdução

Os museus tradicionalmente seguem princípios organizacionais enraizados nas práticas do século XIX e início do século XX, na qual os itens de uma coleção são tipicamente categorizados por tipologia material (como metais, tecidos, cerâmicas...), origem cultural ou período histórico. Esse sistema depende de condições de armazenamento padronizadas, com controles específicos de temperatura e umidade para diferentes materialidades, por exemplo.

As práticas de exibição, nesta direção, seguem similarmente arranjos convencionais, com itens agrupados por categorias de materiais ou disposto conforme uma narrativa concebida pela equipe curatorial. O foco desse sistema de práticas está na preservação e classificação, com limites claros mantidos entre diferentes tipos de materiais e coleções, o que ajudou a estabelecer o gerenciamento sistemático das coleções, mas também criou divisões artificiais entre objetos que desafiam as compreensões mais tradicionais sobre tipologias mas que, mesmo assim, podem se constituir como impregnados de significado cultural.

Sendo assim, as compreensões contemporâneas das áreas da Museologia e do Patrimônio têm se expandido para além dos objetos físicos tradicionais, incorporando novas formas de materialidade que desafiam os conceitos clássicos de tratamento técnico, conservação e exposição. Entendidas como materialidades não convencionais, esses novos suportes de informação e memória incluem suportes digitais, elementos efêmeros, experiências sensoriais e até mesmo práticas imateriais que ampliam o entendimento do que pode ser considerado parte do patrimônio cultural. Muitas dessas manifestações artísticas operam em um contexto de "pós-médium" (Silva, 2015), no qual a obra não é mais definida por sua categoria material (pintura, escultura), mas sim por seu conceito e processo.



O conceito de materialidade em museus gira em torno da relação entre objetos físicos e experiência humana. Museus operam fundamentalmente por meio de objetos tangíveis, usando artefatos físicos para criar conexões com visitantes em vez de depender apenas de conceitos abstratos (Arnold, 2016). Essa abordagem que reconhece que a humanidade e a compreensão cultural estão profundamente enraizadas em nossa interação com objetos materiais.

A importância da materialidade em museus tornou-se particularmente proeminente na década de 1990, quando objetos e materialidade surgiram como áreas de pesquisa. Nesta direção, artefatos físicos são importantes para contar histórias sobre ciência, tecnologia e sociedade, indo além de abordagens puramente baseadas em texto ou intelectuais para a compreensão de dado contexto (Boyle et al., 2019). Por isso, na contemporaneidade os museus encontram cada vez mais objetos feitos de materiais não convencionais ou mistos que desafiam os sistemas tradicionais de práticas de curadoria e custódia.

Isso cria um tensionamento entre o anseio de conservar de forma perene e a natureza transitória ou processual dessas obras, cuja existência é definida pela própria transformação. Acolher tais materialidades implica, portanto, repensar o próprio acervo, que pode passar a ser compreendido como um "acervo heterotópico": um espaço que abriga a instabilidade, o processo e a vida, em contraste com o arquivo tradicionalmente estático e ordenado. Um exemplo paradigmático deste tensionamento é a produção da série "Estudos sobre fungos & montanhas" (2019 - 2021), da artista brasileira Tuane Eggers, que consiste na aplicação de fungos sobre fotografias em papel matte, registrando a transitoriedade da materialidade através do desenvolvimento fúngico (Figura 1).

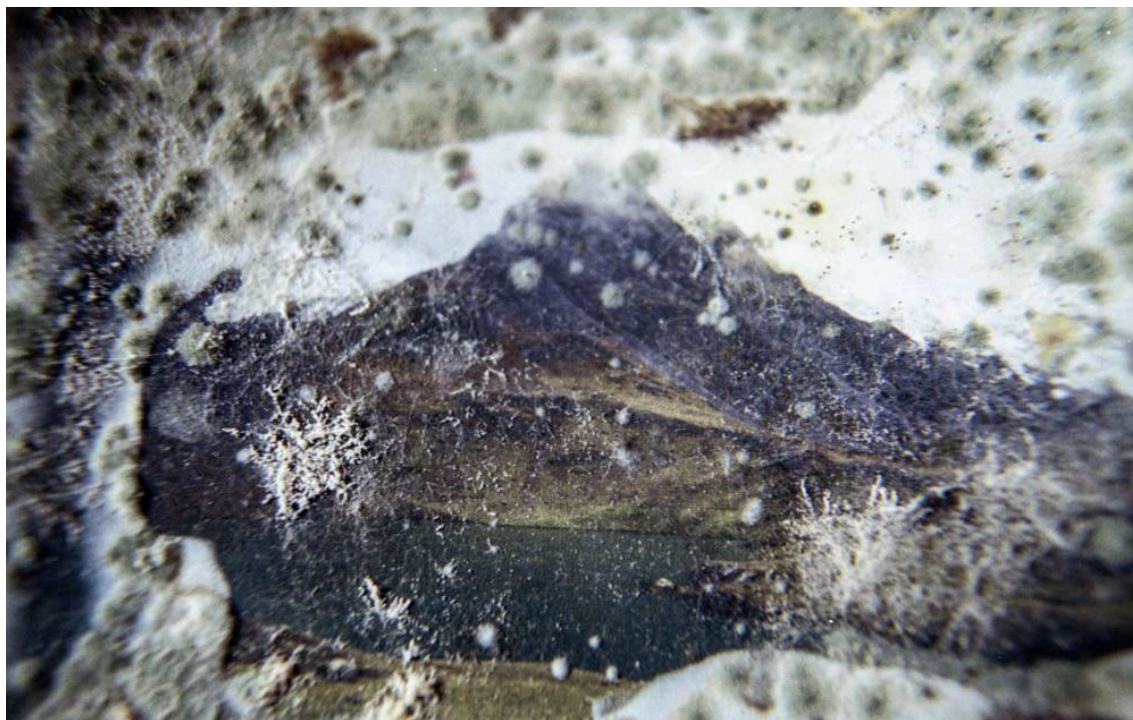


Figura 1: Sobre Fungos e Montanhas, 2019-2021. Fotografias digitais e analógicas (35mm) / registros de imagens em cocriação com fungos. **Fonte:** Tuane Eggers, disponível em: <https://cargocollective.com/tuaneegggers/studies-on-fungi-mountains>. Acesso em: 13 ago. 2025.

Assim, neste trabalho, nosso objetivo geral consiste em analisar, sob uma perspectiva teórica, a conservação de materialidades efêmeras e as implicações na cocriação de obras com características não convencionais a partir de dois aspectos: uma revisão bibliográfica relacionada ao tema e a visão da autora do objeto de estudo. Quanto aos objetivos específicos, os organizamos da seguinte forma: (a) realizar um levantamento bibliográfico quanto a compreensão de materialidades efêmeras e obras de arte congêneres à série “Estudos sobre fungos & montanhas” (Eggers, 2019 - 2021); (b) aplicar um questionário à artista (Apêndice A) para apropriação do entendimento da materialidade artística envolvida na série “Estudos sobre fungos & montanhas” (Eggers, 2019 - 2021); e (c) discorrer, brevemente, sobre as implicações de obras em materialidades não convencionais nos processos museográficos tradicionais de conservação e exposição.



Materialidades, classificações e obras congêneres

A relação entre elementos materiais e imateriais/não convencionais em museus apresenta um desafio para a museologia. Muitos museus continuam a manter uma divisão entre artefatos físicos e elementos culturais intangíveis, como práticas, conhecimento e modos de vida, particularmente em suas abordagens de pesquisa e documentação. Essa divisão é especialmente evidente em políticas de coleção e sistemas de banco de dados, que muitas vezes carecem de mecanismos para registrar adequadamente processos sociais, objetos digitais, experiências e contextos, além de objetos físicos (Azevedo, Alfonsi, 2013).

A tensão entre aspectos materiais e imateriais/não convencionais evoluiu nas últimas décadas. Enquanto a etnologia e a antropologia mudaram para abordagens mais teóricas da cultura material, os museus ainda devem lidar com o papel elementar dos objetos físicos em suas atividades (Rogan, 2003). Mesmo em coleções científicas, onde o foco pode parecer puramente material, há um reconhecimento crescente de que elementos aparentemente imateriais, como software e amostras biológicas, têm manifestações tangíveis que precisam de preservação (Alberti, 2018).

O diálogo entre material e imaterial é mais pronunciado em museus de arte. Desde a década de 1960, o conceito de "desmaterialização da arte" tem desafiado abordagens tradicionais à materialidade, embora tendências recentes mostrem um interesse renovado na presença física. É importante ressaltar que, embora algumas formas de arte possam carecer de presença corpórea (como arte conceitual, a digital ou performances), isso levou a um foco maior na materialização da experiência artística por meio da percepção incorporada (Gálosi, 2022). A partir desta mesma perspectiva observamos o surgimento de discussões relacionadas à preservação de obras de arte contemporânea, que geralmente apresenta-se de forma complexa, plural e de difícil definição, desafiando os critérios tradicionais de conservação e classificação museológica (Nascimento, 2014).



Neste contexto, se esta perspectiva reconhece que os significados dos objetos não são fixos ou inerentes, mas são moldados por relacionamentos históricos e contextuais, sendo uma lente particularmente útil para quebrar hierarquias e sistemas de classificação tradicionais, e permitindo que os museus representem melhor os artefatos que não se encaixam perfeitamente em categorias convencionais (Lehmann, Spijksma, 2017). Este entendimento vai de encontro ao conceito de musealização, que na acepção de Brulon (2018) diz respeito não apenas a preservação, mas a reconfiguração dos significados de objetos em função de narrativas museológicas e sociais específicas.

I. Revendo classificações

Embora considerações práticas ainda exijam o agrupamento de certos materiais para fins de preservação, como manter condições climáticas e de iluminação específicas para vidro, prata e cerâmica, limitações na representação de toda a complexidade dos objetos e seus relacionamentos (Lehmann, Spijksma, 2017). A taxonomia baseada em materiais tende a achatar o significado cultural e contextual dos objetos, reduzindo-os à sua composição física, tratando todos os itens feitos do mesmo material como categorias equivalentes (Lehmann, Spijksma, 2017), não considerando as potencialidades dos objetos imateriais ou de materialidades não convencionais.

As abordagens contemporâneas, felizmente, estão explorando maneiras de destacar a materialidade em si como uma estrutura conceitual, em vez de focar apenas em materiais específicos. Aí se oferece maior potencial para explorar as conexões entre natureza e cultura na criação material e artística e para entender como as diferentes materialidades contribuem para a criação de significado em contextos de museus (Lehmann, Spijksma, 2017).

Este processo, que deve ser compreendido muito além da conservação material, já envolve também a ressignificação de objetos no interior deste sistema cultural e institucional que irá lhes conferir legitimidade. Para Brulon (2018), a musealização, ou performance museal, funciona como uma passagem criadora, ressignificando os objetos e sendo um processo de institucionalização



do patrimônio, seja cultural, artístico, histórico ou natural, mediado por discurso e práticas dos indivíduos em seu cerne, que devem buscar compreender como e por que um objeto de interesse museal adquire valor, ou musealidade.

Esta performance museal é um processo básico e compartilhado por todas instituições museológicas mas que encontra particularidades específicas que variam conforme os agentes culturais e institucionais envolvidos. Deste modo, observamos especificamente o caso dos museus de arte, cuja materialidade das obras passíveis de musealização surge como uma característica fundamental para o desenvolvimento das práticas associadas a sua concepção, seleção, conservação e exposição. Veremos a seguir algumas experiências de incorporação e exibição de obras que, de forma semelhante a Eggers (2019 - 2021), utilizam fungos como parte do processo criativo.

II. Experiências congêneres

Mais do que agentes da mudança e da degradação natural, os fungos também podem ser parte ativa do processo artístico e criativo.

O reino Fungi reúne organismos eucariontes, englobando desde micro-organismos como leveduras e bolores até formas mais conhecidas, como os cogumelos. É um reino distinto das plantas, animais e bactérias. Uma das principais particularidades é que suas células possuem paredes celulares formadas por quitina e glucanos, diferentemente das células vegetais, cuja parede celular é composta por celulose (Sheldrake, 2021).

A transformação proposta pelos fungos onde eles agem abre caminho para novas leituras, e sua utilização em pesquisas e experimentações artísticas são categorizadas como Bio Art, Science Art ou Post Media Art, dentro do domínio das Artes Híbridas (Rapp, 2019).

Saša Spačal é uma artista que desenvolve projetos relacionados à inserção de ecossistemas em instalações, para isso ela utiliza recursos da biotecnologia na criação de interfaces entre o público e outras formas de vida. Segundo a artista, sua prática por vezes procura explorar a relação mico-humana, que baseia-se:

no emaranhado de extensões micorrízicas que transgridem tanto os fungos quanto os seres humanos como espécies, formando assim uma extensa rede rizomática tão vasta que abrange vários planos de existência: material, imaterial, orgânico, tecnológico, social e planetário. (Spačal, 2019 apud Rapp, 2019).

Uma de suas obras, *Myconnect* (2013), convida o indivíduo a deitar-se dentro de uma cápsula, onde onde seu batimento cardíaco é captado, processado por micélios e devolvido ao corpo em forma de som, luz e vibrações.

Nesta mesma perspectiva, observamos outras experiências semelhantes, como a desenvolvida pela artista Tarsh Bates, que através de trabalhos como “*Surface Dynamics of Adhesion*” (Bates, 2016) realiza a aplicação de fungos em plaquetas de sangue, criando padrões semelhantes a arabescos vitorianos. Uma particularidade do uso deste suporte observada na obra de Bates é a sua restrição de exibição em locais específicos. Para a recriação da instalação no Art Laboratory Berlin, por exemplo, a artista necessitou substituir a espécie de fungo utilizada, uma vez que estes agentes biológicos possuem níveis de restrição de manipulação específicos na Alemanha.

O tensionamento criado através da utilização de um organismo vivo também é parte da obra *Growing Geometries* de Theresa Schubert (2015), onde a artista inscreve símbolos e formas em fungos utilizando uma máquina de tatuagem, observando as alterações e transformações destes conforme os corpos fúngicos crescem, explorando a temporalidade biológica e a estética da mutação.

A breve análise destes trabalhos nos permite visualizar a emergência de um campo artístico onde a utilização de organismos não encontra-se apenas como tema ou suporte, mas sim enquanto agentes co-criativos, que dividem a autoria e o processo de criação de obras. Segundo Rapp (2019) este é um novo paradigma que afasta-se da lógica representacional e aproxima-se do campo performativo, interativo e multidisciplinar, ao mesmo tempo em que se revela uma mudança de paradigma da arte híbrida e aproxima-se de uma visão pós-antropocêntrica. E qual é o papel dos museus nesta transformação?



Sobre fungos e efemeridade

De forma semelhante às obras apresentadas na seção anterior, Eggers (2021) possui uma interpretação voltada para a coautoria com estes organismos para o desenvolvimento da sua série “Sobre Fungos e Montanhas” (2019 - 2021) desdobramento da sua pesquisa de mestrado em Poéticas Visuais (desenvolvida no PPGAV/UFRGS). A série explora a interação entre fotografia e fungos, que atuam como agentes criadores ao se propagarem sobre imagens impressas, e investiga a capacidade transformadora dos fungos enquanto organismos que mediam vida e morte. A proposta busca refletir sobre a escala micro (os fungos) e macro (as montanhas), bem como sobre a fisicalidade da fotografia e sua (im)permanência.

Eggers se inspira no trabalho da antropóloga Anna Tsing, publicado em 2015, sob forma de um livro. O trabalho resulta de uma pesquisa etnográfica desenvolvida entre 2004 e 2011, durante as temporadas de colheita do cogumelo matsutake (*Tricholoma matsutake*) em países como Estados Unidos, Japão e Canadá. A pesquisa integra o Matsutake Worlds Research Group, iniciativa apresentada como uma “floresta camponesa”, uma paisagem moldada pela ação conjunta de humanos e não humanos. Um exemplo são as florestas satoyama, no Japão, formadas a partir das interações entre pessoas, pinheiros e matsutake (Tsing, 2021). Inspirado nesse modelo, o projeto propõe de Tsing a criação de espaços que favoreçam o surgimento de resultados imprevistos, incentivando investigações abertas, sem metas definidas de antemão, algo para o que converge as cocriações de Eggers.

Para a artista, mesmo que a introdução dos micélios seja espontânea, ela não possui controle sobre o resultado, de modo que a sua proliferação é resultado direto da colaboração, evocando para isso o conceito de simpoeise, que diz respeito à construção coletiva de projetos e sistemas, onde nada se faz realmente sozinho: “Penso que minhas criações em desenvolvimento no mestrado não são exatamente sobre fungos, mas sim obras feitas em colaboração com eles, formando um exemplo de simpoiese” (Eggers, 2021, p.80).



Assim, os fungos enquanto agentes co-criadores das obras possuem, de certa forma, autonomia para proliferar, transformando e consumindo o suporte orgânico:

Por mais que eu busque induzir a proliferação dos fungos sobre minhas imagens, percebo que minhas criações não acontecem no sentido de manipular os fungos, mas sim em conjunto com os fungos. Às vezes, a minha vontade é que a ação do fungo não tome conta de toda a imagem. No entanto, o resultado é sempre imprevisível, pois mesmo as condições exatas para que eles possam se proliferar ainda não me parecem tão claras. Por vezes, eles nem sequer surgem sobre a imagem. Outras vezes, sua ação de proliferação micelial é tão veloz que acaba desintegrando a imagem quase por completo. (Eggers, 2021, p.79).

A autora concebe a intenção artística, todavia, a derradeira responsabilidade pela configuração estética da obra transcende a mera intenção humana, recaindo sobre a atuação imprevisível e singular dos fungos. É somente através da sua ação que a obra surge propriamente, ganhando forma, cor e textura, registradas na série de fotografias.

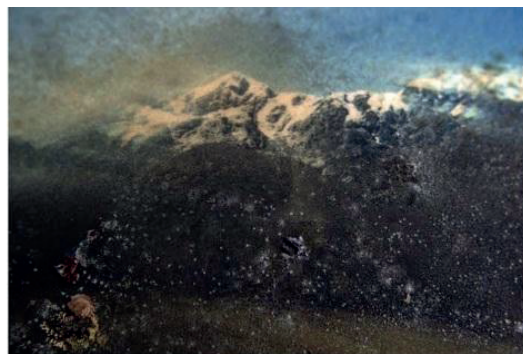
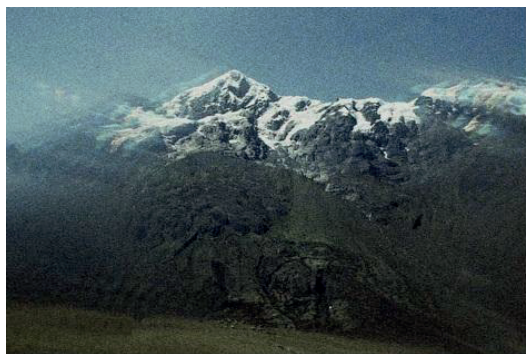


Figura 2: Sobre Fungos e Montanhas, 2019-2021. Fotografias digitais e analógicas (35mm) / registros de imagens em cocriação com fungos. **Fonte:** Tuane Eggers, disponível em: <https://cargocollective.com/tuaneeggers/studies-on-fungi-mountains>. Acesso em: 10 set. 2025.



A criação de um ambiente propício ao desenvolvimento destes fungos é parte integral da concepção artística. Segundo Eggers (2025), a própria escolha do papel matte é feita de forma a facilitar a proliferação destes organismos. Todavia, mesmo que a artista vise facilitar o desenvolvimento deste agente co-criador, a sua interferência é inicial, pois o descontrole presente é parte inerente da sua beleza: “Eu até senti a vontade de poder controlar o movimento deles sobre a imagem. Tentei induzir as áreas onde eles se propagavam sobre a fotografia, mas no processo eu também entendi que era algo difícil de controlar, e esse descontrole fazia parte da beleza do processo - afinal, estávamos criando essas obras em conjunto.” (Eggers, 2025).

Este descontrole e impermanência, parte da intenção poética da artista e fundamento da proliferação e subsistência do agente co-criador, também pode ser visto de forma paradoxal, pois apesar de a obra original em fotografia analógica ser inerentemente efêmera e destinada à desintegração, a sua sobrevivência é garantida pelo registro deste processo através da fotografia digital. Eggers abraça essa contradição como um elemento central do trabalho, ao mesmo tempo que sua prática artística questiona a materialidade e a permanência da imagem fotográfica, ela recorre ao mesmo meio para documentar e, de certa forma, eternizar este processo de decomposição:

Ao longo do tempo entendi que essa impermanência faz parte da obra - e justamente, dos questionamentos que essas obras trazem sobre a arte como uma mercadoria, sobre o desaparecimento da imagem em uma época em que a fotografia tornou-se onipresente. No entanto, há também um paradoxo aqui: utilizo a própria fotografia (às vezes analógica, às vezes digital) como uma ferramenta para que essas obras permaneçam no tempo. Ou seja, ao mesmo tempo que questiono a materialidade da fotografia, também utilizo esse suporte como uma tentativa de que as obras tenham um registro que permaneça. O que resta dessa série, hoje, são as fotografias de registro dessas imagens em transformação. (Eggers, 2025).

A escolha destas fotografias que preservam as imagens em transformação é, de forma clara, um ato intencional. Assim, este processo de seleção seria a etapa inicial da preservação do registro destas obras, e o arquivamento deste processo de decomposição ocorre em momentos que a artista considera oportunos:

Algumas das imagens eu fotografei apenas uma vez, em determinado momento que considerei interessante da etapa de transformação. Já outras eu registrei mais de uma vez, durante o processo, justamente para mostrar as diferentes etapas do avanço dos fungos sobre a imagem. (Eggers, 2025).

Fica evidente que as práticas desenvolvidas por Tuane Eggers na série “Sobre Fungos e Montanhas” operam em um regime complexo de significados que desafiam a noção tradicional de objetos artísticos. As fotografias existem simultaneamente enquanto processo biológico efêmero e transitório, mas também enquanto coleção de registros fotográficos permanentes. A intencionalidade da artista se manifesta não no controle do resultado, mas na curadoria do desaparecimento, utilizando a fotografia como uma ferramenta paradoxal que, ao mesmo tempo que atesta a impermanência, confere à obra seu arquivamento para a posterioridade.

Considerações finais

Diante do exposto, compreendemos que a análise das materialidades não convencionais, em especial neste caso das obras produzidas em cocriação com organismos vivos, evidencia um deslocamento significativo no campo patrimonial. A noção de objeto passível de preservação deixa de estar restrita à estabilidade e à permanência, passando a abarcar também processos de transformação e instabilidade. Nesse sentido, obras como a série Sobre Fungos e Montanhas (Eggers, 2019 – 2021) revelam a necessidade da ampliação de parâmetros de entendimento sobre conservação e documentação, reconhecendo que a efemeridade pode ser não apenas um limite, mas também um valor constitutivo dessas práticas artísticas.

A proliferação dos fungos, que corrompe e ao mesmo tempo cria novas formas visuais, produz objetos cuja essência é a impermanência. Nesse sentido, a musealidade não reside apenas no suporte físico, condenado à decomposição, mas na potência simbólica que emerge desse processo de transformação,



questionando os limites da autoria, da permanência e do próprio estatuto da obra de arte.

A musealização, por sua vez, não se dá pela preservação integral do objeto material, mas pela curadoria do processo: é o ato de registrar, selecionar e arquivar momentos da ação dos fungos que assegura a inscrição dessas obras no campo da memória e da cultura.

Dessa forma, a prática artística de Eggers exemplifica como a musealização de itens efêmeros demanda estratégias que transcendem a conservação material, apoiando-se em registros, narrativas e contextos que assegurem sua inteligibilidade no futuro. A musealidade, nesse caso, emerge da tensão entre desaparecimento e permanência, mostrando que o valor cultural do objeto não está em fixar sua forma, mas em preservar os sentidos do processo criativo que se constrói entre artista, fungos e fotografia.

Referências

ALBERTI, Samuel J. M. M. *et al.* Collecting contemporary science, technology and medicine. **Museum management and curatorship**, v. 33, n. 5, p. 402-427, 2018. Disponível em:

https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647775.2018.1496353?casa_token=DxWzFzHoTAUAAAAA:lJ0ZeckO_oEh1YtgEzvh153Et55tX7vGd_1Q0zHrG5tm0ZH5ZKcgAWXaFKDXa_clvqLOsRIzM7DFa40K. Acesso em: 15 abr. 2025.

ARNOLD, Ken. Thinking things through: reviving museum research. **Science Museum Group Journal**, n. 5, 2016. Disponível em:

<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=20545770&asa=N&AN=114890260&h=gszhy%2FjTjKWxi4GFGakRip9i6PKOqLGT4sNaq7LNH60r9SZf%2FovJYpOnVeae5hqc9GesyihuaeLMx1Pkr2IVNw%3D%3D&crl=c>. Acesso em: 15 abr. 2025.

AZEVEDO, Clara de Assunção; ALFONSI, Daniela do Amaral. Within the dialog between anthropology and museums: the Reference Center for Brazilian Football. Vibrant: **Virtual Brazilian Anthropology**, v. 10, p. 552-575, 2013. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/vb/a/RCdMK3qVw3mXfddSS9bMHMD/?lang=en>. Acesso em: 15 abr. 2025.



BATES, Tarsh. **Surface Dynamics of Adhesion**. 2016.

BOYLE, Alison; HAGMANN, Johannes-Geert. Challenging Collections: Approaches to the Heritage of Recent Science and Technology (Artefacts 11). **Smithsonian Institution Scholarly Press**, 2019. Disponível em: https://smithsonian.figshare.com/articles/book/Challenging_Collections_Approaches_to_the_Heritage_of_Recent_Science_and_Technology_Artefacts_11_/9761828. Acesso em: 15 abr. 2025.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Revista Museologia e Patrimônio**. vol. 11, n.2, Rio Janeiro, 2018. Disponível em: <https://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>. Acesso em 30 de jul. 2025.

EGGERS, Tuane. **Sobre Fungos e Montanhas**. 2019-2021. Fotografias digitais e analógicas (35mm) / registros de imagens em cocriação com fungos.

EGGERS, Tuane Maitê. **A poética dos fungos**. 2021. 187 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/220033/001124701.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 set. 2025.

GÁLOSI, Adrienne. Designing Authenticity in Virtual Museum Tours. **P'Arts' Hum**, v. 2, n. 2, p. 1-14, 2022. Disponível em: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1084122>. Acesso em: 15 abr. 2025.

LEHMANN, Ann-Sophie; SPIJKSMA, Judith. Flattening hierarchies of display: the liberating and leveling powers of objects and materials. **Stedelijk studies**, v. 5, p. 1-18, 2017. Disponível em: https://research.rug.nl/files/59208460/Flattening_Hierarchies_of.pdf. Acesso em: 15 abr. 2025.

NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. **Midas**, [online], v. 3, s.n., n.p, jan. 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/563>. Acesso em: 15 abr. 2025.



RAPP, Regine. On mycohuman performances: fungi in current artistic research. **Fungal Biology And Biotechnology**, [S.L.], v. 6, n. 1, n.p., dez. 2019. Springer Science and Business Media LLC. <http://dx.doi.org/10.1186/s40694-019-0085-6>.

ROGAN, Bjarne. The emerging museums of Europe. **Ethnologia Europaea**, v. 33, n. 1, p. 51-60, 2003. Disponível em: <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/ethnologia-europaea/33/1/ee330104.xml>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SCHUBERT, Theresa. **Growing Geometries**. 2015.

SHELDRAKE, Merlin. **Trama da vida**: como os fungos constroem o mundo. Fósforo, 2021.

SILVA, Anna Paula da. **Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus**: a documentação e a aquisição de obras nos salões de arte da bahia. 2015. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/18596/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20completa%20%5BAnna%20Paula%20da%20Silva%5D%20-%20PPGMUSEU%20UFBA.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2025.

TSING, Anna Lowenhaupt. **O cogumelo no fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.