

EDER CHIODETTO



# CURADORIA FOTOGRAFIA

da pesquisa à exposição



EDER CHIODETTO

# CURADORIA FOTOGRAFIA

da pesquisa à exposição

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**

Ministério da  
Cultura

G O V E R N O F E D E R A L  
**BRASIL**  
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado com o XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Chiodetto, Eder  
Curadoria em fotografia [livro eletrônico] :  
da pesquisa à exposição / Eder Chiodetto. --  
São Paulo : Prata Design, 2013.  
10.8 Mb ; PDF

ISBN 978-85-63604-04-0

1. Arte - Pesquisa 2. Arte - Técnicas de  
exibição 3. Curadores 4. Fotografias - Exposições  
I. Título.

13-10610

CDD-708.0075

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Arte : Curadoria : História 708.0075

**Concepção e texto** Eder Chiodetto

**Edição de texto e revisão** Maria Alzira Brum Lemos

**Projeto gráfico** Didiana Prata

**Diagramação e finalização** Bruna Fritoli - Prata Design

**Pesquisa iconográfica** Raquel Silva Santos

**Conteúdo multimídia** Alícia Peres

**Fotos** Carlos Dadoorian, Carolina Krieger, Eder Chiodetto, Edouard Fraipont, Elaine Eiger, Estúdio Luzia, Ken Kato, Marie Eve Hippenmeyer, Raquel Silva Santos, Rodrigo Braga, Rogério Ghomes e Tuca Vieira

© Eder Chiodetto

[eder@ederchiodetto.com.br](mailto:eder@ederchiodetto.com.br)

Livro editado em mídia digital, formato PDF Interativo pela Prata Design Gráfico LTDA.

Essa publicação não será comercializada. O download e distribuição deste PDF é gratuito, no site [ederchiodetto.com.br](http://ederchiodetto.com.br).

**Prata Design Gráfico LTDA**

[pratadesign@pratadesign.com.br](mailto:pratadesign@pratadesign.com.br) | [www.pratadesign.com.br](http://www.pratadesign.com.br)



CHEIA FULL 28

CHEIA FULL

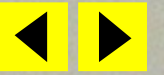
25

CHEIA FULL

34  
CHEIA FULL  
ABRA AQUI  
OPEN HERE

CHEIA FULL









## Apresentação

O prazer e uma certa obsessão em analisar acervos de fotografias para “ouvir” o que as imagens dizem foi o que mais me motivou na minha carreira de pesquisador e editor de fotografia. Detectar linhas de força em um conjunto de fotografias e reorganizá-lo a partir de conexões poéticas, formais e simbólicas de várias ordens, por meio de alguns métodos e da percepção sensorial, sempre me anima e mobiliza.

A possibilidade de realizar curadorias de exposições – e de editar livros de fotógrafos – me permitiu pensar e constituir, ao longo destes últimos dez anos, estratégias e critérios que vão da pesquisa à apresentação de fotografias com o objetivo de potencializar seus múltiplos sentidos possíveis.

Este livro eletrônico, realizado graças ao Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012, pretende dar uma contribuição à ainda incipiente bibliografia sobre curadoria em geral e, mais especificamente, sobre curadoria em fotografia.

Com base em minha experiência, relato aqui questões que devem ser ponderadas e resolvidas pelo curador e sua equipe durante a realização de uma curadoria. A pesquisa e edição de acervos, a museografia, a iluminação, o design, o texto curatorial, a difusão e memória de uma exposição são comentados a partir de diversos exemplos reais, observados nas cerca de 60 exposições que realizei como curador.

Este livro não é nem poderia ser um manual de curadoria, uma vez que cada projeto possui singularidades que levam sempre a buscar soluções distintas. O processo de edição e curadoria, como me disse certa vez a fotógrafa Susan Meiselas, “é como estar em alto mar. Não há caminhos pré-definidos. É preciso traçar sempre uma nova rota”.

Espero que fotógrafos, pesquisadores e todos os que possuem o prazeroso hábito de frequentar exposições de arte encontrem neste livro algo que os ajude a traçar com mais segurança suas próprias rotas neste mar tão imenso quanto sedutor.

Eder Chiodetto





Obra de Claudia Andujar em exibição na mostra "Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira", no Sesc Belenzinho, na qual a artista foi homenageada



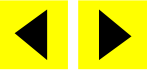


“O caos é uma ordem por decifrar”

*José Saramago*



## Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição



funções do curador

pesquisa de acervos

construindo paisagens

escrever sobre imagens

itinerários

entrevistas

- > pontes e trampolins
- > especificidades da fotografia



Funções do Curador

- > pontes e trampolins
- > especificidades da fotografia

a palavra “curador” deriva do latim “curatore”, cujo significado mais próximo em português é “tutor”, ou seja, “aquele que tem uma administração a seu cuidado”.

Cabe, portanto, ao curador zelar e administrar acervos de obras de arte e estudá-los minuciosamente com o intuito de estabelecer pontos de contato com a história da arte, pensar e elaborar a melhor forma de exibi-los, tendo em vista estratégias que potencializem a proposta do artista e que tenham como foco amplificar seus conceitos e poéticas.

A principal ocupação do curador é a pesquisa. Por se tratar de uma profissão de formação interdisciplinar, a inquietação, o desejo de conhecimento de diversas áreas e a atualização constante sobre as mudanças comportamentais da sociedade são traços comuns aos profissionais desta área. O contato próximo com os artistas, as visitas aos ateliês e aos eventos do circuito de arte, o acompanhamento dos principais prêmios e concursos, a leitura de revistas especializadas, catálogos e livros teóricos sobre arte em geral e, mais especificamente, no meu caso, sobre o universo em permanente evolução acerca das imagens técnicas – fotografia, vídeo, cinema, plataformas multimídia, pesquisa de novos formatos, novas técnicas de impressão, avanços nas tecnologias de transmissão de dados, etc. – também fazem parte da pesquisa e da rotina diária de um curador.

Uma exposição é um trabalho de equipe e, a depender da sua

magnitude, pode envolver um grande número de profissionais e de tarefas a ser desenvolvidas do projeto à abertura. O curador deve orquestrar as ações do grupo de trabalho para que todos, afinados com os conceitos do projeto, almejem e realizem um objetivo comum.

Há várias maneiras de desenvolver um projeto. Este pode ser desenvolvido pela pesquisa a partir de uma ideia, como fizemos, por exemplo, na mostra **Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira**, em que propusemos um mapeamento de algumas das principais linhas



“Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira”, obras de Jonathas Andrade (esq.), Sofia Borges (fundo), Tony Camargo, Gisela Motta e Leandro Lima (dir.)



- > pontes e trampolins
- > especificidades da fotografia

de força da fotografia brasileira na primeira década desse século. Também pode surgir da investigação do curador em uma ou várias coleções, das quais ele traz à tona questões centrais que irão nortear a seleção das obras, como, por exemplo, no processo das mostras [Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer](#) e [Eloge du Vertige: Photographies de la Collection Itaú, Brésil](#).

Na etapa da pesquisa, o contato com os colecionadores, artistas, diretores de instituições, pesquisadores e com uma bibliografia que auxilie no aprofundamento de determinadas vertentes observadas nas obras é de fundamental importância.

Após a planificação do projeto e de suas delimitações estéticas e conceituais, seguem-se a pré-definição da lista de obras e a escolha



Obras de Cris Bierrenbach (dir.) e de Rafael Assef, na mostra "Eloge du Vertige: Photographies de la Collection Itaú, Brésil", exibida em 2012 na Maison Européenne de la Photographie, Paris

da equipe de trabalho multidisciplinar com a qual o curador irá partilhar suas ideias para, juntos, elaborar o cronograma das ações.

Durante o processo de uma exposição, o curador tem sob sua responsabilidade profissionais de diferentes áreas, relacionados a questões como administração do orçamento, desenho da museografia (a relação entre obra e espaço), *design* da sinalização da sala expositiva e das peças gráficas, cronograma da montagem, tipo de iluminação, manuseio e conservação das obras, projetos para o setor educativo, estratégias de divulgação na mídia, mailing de convidados, editoração e tipo de impressão do folder, do catálogo e do convite impresso, versão do convite eletrônico, relação com instituições como museus, galerias, universidades, contato com a imprensa, etc.



- > pontes e trampolins
- > especificidades da fotografia

Quando se viabiliza uma programação paralela, o curador também pode idealizar um ciclo de seminários, workshops, debates, etc. Para poder discutir com todos os profissionais envolvidos, o curador deve transitar por várias áreas do conhecimento.

Além da coordenação geral das exposições, o curador também pode acompanhar o desenvolvimento do trabalho de alguns artistas, atuando como uma espécie de consultor.

Por vezes, o artista orbita em torno de seu centro de criação de forma tão intensa que pode se tornar uma empreitada difícil trazer à tona sua subjetividade, seus debates interiores a fim de expor o trabalho. Expor, publicar, tornar-se público, implica necessariamente em uma tradução de si mesmo para o outro. Costumo dizer que gosto de trabalhar com artistas em crise, pois essa crise raramente é sintoma de falta de criatividade ou de ideias, mas de necessidade de diálogo, de construção de pontes e atalhos que permitam clarear questões internas da obra. Crise significa necessidade de mudança de patamar. É possivelmente o momento em que o criador, depois de ter encontrado um lugar confortável para sua criação, precisa novamente do desconforto, que é o que, afinal, o impulsiona por seus labirintos internos.

Para os artistas, após estabelecida uma relação de confiança, o curador é alguém que tem a capacidade e a sensibilidade de se infiltrar nas questões conceituais e formais que norteiam sua obra, propiciando-lhe uma voz que consegue falar de fora do trabalho, ajudando-o a

Expor, publicar, tornar-se público, implica necessariamente em uma tradução de si mesmo para o outro.

estabelecer um painel de referências com o estado da arte em geral, bem como conexões com o corpo de sua própria obra vista em perspectiva.

Esta empreitada pode ser difícil para o artista que prioriza a realização de prospecções no seu próprio universo estético. O curador, como pesquisador, pode apoiar na busca teórica ou no conhecimento do trabalho de outros artistas. Estas relações costumam se construir ao longo do tempo alicerçadas na empatia.

A consultoria para coleções de arte particulares ou privadas é outra função que comumente se deriva do exercício da curadoria. Neste caso é preciso conhecer minuciosamente o perfil do colecionador e sugerir obras que possam compor um conjunto sólido e permitam recortes que dialoguem com questões prementes seja da história da arte, de determinada época ou a partir dos mais variados temas que possam interessar ao colecionador.

Se já existe um núcleo de obras na coleção, é importante que as aquisições criem novos desdobramentos, mantendo, no entanto, a conexão entre as obras. Quanto mais uma coleção se desenvolver como um corpo íntegro, em que as obras tenham pontos de contato





- > pontes e trampolins
- > especificidades da fotografia

claros, evitando assim um conjunto sem conexão, mais precisa e valiosa, em todos os sentidos, ela será ao longo do tempo.

Quando a proposta é começar uma coleção do zero, é necessário que o curador entenda o gosto, os propósitos, a personalidade e a vocação do colecionador para poder lhe indicar opções dentro do imenso espectro da arte e estimulá-lo a criar e manter uma coleção de arte.

É comum no circuito de artes que os curadores se especializem em determinados nichos da ampla gama de opções que a arte possibilita. Há especialistas em arte contemporânea, moderna, em pintura, em arte digital, em escolas ou períodos. Minhas áreas de atuação são a fotografia contemporânea e a fotografia brasileira.

Escrever textos sobre a obra de artistas para livros e catálogos, bem como artigos para revistas e sites especializados, é outro trabalho que um curador é comumente chamado a exercer. Um curador que tenha alguma projeção no circuito de arte participa rotineiramente de seminários apresentando artigos com seus pontos de vista sobre os temas que pesquisa.

Na medida em que seu trabalho vai ganhando certo reconhecimento no circuito, o curador é convidado também a organizar salões de arte, elaborar concursos e editais, fazer leituras de portfólio e workshops em festivais, participar de júris nacionais e internacionais e indicar artistas para residências e prêmios.

Embora a função do curador já existisse em outros países, no Brasil ela passa a ser reconhecida mais claramente a partir da 16ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1981, em função do trabalho inovador concebido pelo professor e crítico de arte Walter Zanini (1925 - 2013).



> pontes e trampolins

> especificidades da fotografia

## Pontes e trampolins

É comum ouvir que o curador tem como função construir pontes que estabeleçam a comunicação entre as obras dos artistas e o público. A curadoria, no entanto, não é um exercício de tradução, pois esta comunicação pode se dar sem a mediação do curador, pelo menos em certos níveis de vínculo e entendimento. No entanto, cabe ao curador auxiliar para que se realize da forma mais enriquecedora possível para ambos, seja pelo didatismo, pelas conexões históricas, estéticas, pelo questionamento gerado a partir da montagem da mostra ou, principalmente, pelos desdobramentos que sugere a partir das premissas inerentes à obra de arte.

Toda curadoria é um projeto de comunicação e, portanto, exige do curador um posicionamento político, uma tomada de decisão a respeito de suas crenças e valores. Trata-se da articulação de um discurso ideológico em que são realizadas opções estéticas, conceituais e políticas claras para impactar o público de determinada forma. Não há neutralidade possível e nem se deve almejá-la. Na comunicação com o público, o posicionamento da curadoria deve ficar claro.

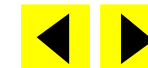
*Segundo Bruce Ferguson, “as exposições são sempre retóricas, meios ideológicos, independentemente da sua forma particular. Por esta razão, as exposições fazem parte da indústria da consciência, ferramentas complexas de persuasão que visam prescrever um conjunto de valores e relações sociais às suas*

*audiências. Disto decorre que, como uma representação estratégica do sistema operacional, uma exposição é organizada a fim de melhor explorar suas propriedades inerentes...*

*... sua arquitetura, que é sempre política, suas cores esperadas, que são sempre psicologicamente significativas, seus rótulos, que são sempre didáticos ... suas exclusões artísticas, que são sempre fortemente ideológicas e estruturais em suas admissões limitadas, sua iluminação, que sempre dramatiza ... seu sistema de segurança, que é sempre uma forma de garantia social ... suas instalações curatoriais, que são sempre profissionalmente dogmáticas, seus catálogos e vídeos, que são sempre literatura pedagogicamente direcionada, sua estética, que é sempre historicamente específica.*

*Assim, para Ferguson, as exposições produzem tanto formas gerais quanto específicas de comunicação. Neste caso, a comunicação está no centro das exposições, e por isso o meio de comunicação não é uma transmissão de informação neutras, mas algo que contribui para o posicionamento e controle do espectador em um espaço de exibição”.<sup>1</sup>*

1. O'Neill, Paul. The culture as curating and the curating as culture(s). The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012, p. 90.



#### > pontes e trampolins

#### > especificidades da fotografia

O discurso curatorial deve, portanto, se efetuar no delicado limite de conseguir problematizar certas questões para o espectador sem, no entanto, criar um direcionamento demasiado restritivo para a leitura da obra de arte, o que equivaleria a sequestrar sua polissemia inata. Algumas vezes, o excesso de didatismo pode ferir a livre fruição do imaginário do público. Em outras, a falta de didática implica na falta de generosidade em abrir portas de acesso. Nunca se deve sinalizar, de forma peremptória, uma única e restritiva direção, mas sugerir um caminho deixando claro que se trata apenas de uma possibilidade entre muitas outras.

O curador nunca deve perder de vista a potência simbólica e labiríntica da obra de arte sobre a qual se assentam as intencionalidades do artista e os enigmas próprios segredados na obra, que permanecem à espera de decifrações e as tornam, assim, símbolos que, no embate com a intuição e cultura do espectador, tendem à infinitude. Afinal, nestes símbolos abertos e inesgotáveis residem a magia e o devir do fazer artístico.

A ação do curador deve ser mediar, da forma menos ruidosa possível, os pontos de contato entre a poética do artista e o imaginário do espectador. Quando demasiadamente impositivas, as hipóteses da curadoria podem incorrer no risco de ignorar a capacidade de imaginação e outras interpretações possíveis por parte do público, além de sua livre fruição com a obra.

É preciso pensar a obra como estímulo, como ponto de partida, como trampolim. As estratégias de persuasão que o curador elabora, além de pontes, devem ser trampolins cuja altura permita um salto seguro. Mas não excessivamente seguro.

É como segurar um pássaro sabendo que pesar a mão pode matá-lo e que afrouxá-la demais pode deixá-lo escapar. Após esta experiência mútua, é preciso que o pássaro voe firme e livre pelo espaço sem limites. Se nesta metáfora o pássaro é o espectador, e a mão que o retém suavemente por instantes é a obra do artista, certamente o espaço infinito, sem limites, no qual o pássaro voa é a arte, e o voo, a possibilidade da transcendência.

Estamos falando de arte, de expansão do campo sensorial, de saberes que as obras guardam como enigmas a serem desvendados, espaços simbólicos que se renovam a cada pessoa que as interroga. Por isso, não podemos conformar um projeto curatorial a um saber apenas racional. É fundamental ter consciência disto e articular as questões sem abrir mão da intuição.

A curadoria é mais um gesto político do que puramente artístico.



> pontes e trampolins

> especificidades da fotografia

É comum as pessoas perguntarem se a curadoria em si é também um trabalho de arte. A resposta a esta pergunta é complexa, mas gosto de pensar no sentido de que a curadoria é uma forma de estabelecer diálogos com a arte, de estreitar contatos, de tecer relações, de criar um campo denso para refletir sobre inúmeros aspectos do ser humano e da vida em sociedade. Nesta dimensão, imagino que a curadoria é mais um gesto político do que puramente artístico.

Então fazer arte é também fazer política? Não tenho a menor dúvida. Como sinaliza o pesquisador e também curador Milton Guran<sup>2</sup> em um texto publicado na revista eletrônica *Studium*:

*“Dentro desse universo de produção de sentido e atribuição de valor artístico aos objetos fotográficos, o curador define o espaço social de sua atividade. Isso porque propor a constituição de coleções, definir temas e enfoques, ordenar, classificar e disponibilizar imagens é também atribuir valor, interpretar sociedades, determinar aquilo que deve ser preservado como indicador da substância cultural de uma determinada sociedade. Portanto, toda curadoria reflete um propósito definido, estabelece valores e nunca é descomprometida. É uma espécie de manifesto estético e cultural – e, portanto, político – cujo critério deve ser transparente e explícito.”*

A mostra [Fotopinturas: Coleção Titus Riedl](#), por exemplo, foi um projeto de pesquisa que permitiu desvelar diversas camadas

simbólicas segredadas nas imagens, fazendo um paralelo com as camadas de tinta que se sobrepunham às imagens fotográficas. Embora as obras tivessem um forte apelo pictórico e nostálgico, percebemos que elas também eram potentes para articular uma discussão de caráter socioeconômico e político. Primeiro por se tratar de fotografia vernacular, popular, sem autoria anunciada, logo, fora do que comumente pode ser determinado como “obra de arte” para estar presente numa galeria que tem um cubo branco tradicional para exposições. Depois, por se tratar de imagens que na maioria das vezes têm por intuito criar uma certa glamourização dos retratados, geralmente pessoas de poucas posses. Nestas imagens, os adornos como joias, ternos, gravatas e vestidos finos, pintados em cores sobre as fotografias em preto-e-branco, fazem alusão às

A curadoria deve sugerir novos pontos de vistas, iluminar pontos obscuros da história, desacomodar clichês, ironizar a linearidade das narrativas, gerar abordagens que amplifiquem a potência das obras, imantar o público com a hipótese poética que o artista propõe para olhar o cotidiano.

2. Milton Guran - Studium - <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/6.html>





#### > pontes e trampolins

#### > especificidades da fotografia

classes mais abastadas. Estampa-se, assim, ainda que com certa graça, o conflito de classes sociais e o desejo de ascensão por meio da aparência e dos símbolos do consumo. Estas imagens também mostram uma certa padronização das características faciais dos nordestinos, criando uma tipificação generalizante que acaba por estigmatizá-los.

Ao mesmo tempo em que a construção desta exposição visou salientar o processo de trabalho dos fotopintores, expondo, por exemplo, variações técnicas, era necessário para a curadoria que estas camadas de caráter mais conflituoso ficassem evidentes e pudessem vir à tona. Posto que no primeiro contato a tendência das pessoas era se encantar com a candura e a nostalgia que emanavam da coleção, propusemos então, pela estratégia de montagem, que privilegiava a repetição de padrões, um segundo momento de apreensão das obras.

O catálogo de uma exposição como esta deve salientar estas camadas de significação a partir de uma leitura crítica das obras. Por isso, além do texto que escrevemos situando em perspectiva a fotopintura dentro da história da fotografia e salientando a especificidade desta no Nordeste brasileiro, também fizemos uma longa entrevista com o pesquisador alemão Titus Riedl. O objetivo da entrevista foi amplificar as questões históricas e sociais que atravessam as fotopinturas. Uma delas é o acelerado processo de extinção de sua prática, uma vez que sua existência está atrelada, em grande parte, à lógica da fotografia analógica.

Havia, portanto, mais um pano de fundo interessante a ser explorado, que era justamente o declínio do artesanal em virtude do aparato tecnológico que veio modificar por completo este cenário. A montagem da mostra precisava também transparecer tais questões. Para isso, buscaram-se soluções de museografia, que serão expostas adiante.

Para mim é fundamental que um projeto curatorial tenha consciência da sua posição ideológica, das questões que ele pode suscitar para além da superfície das imagens e que são reforçadas na combinação entre obras e autores. Como lembra a curadora Lisette Lagnado: “*Se estiver ciente de seu lugar na cadeia da comunicação, ou bem o curador escolhe um nicho, onde pode inserir valores a contrapelo do consumo, ou seu trabalho é quimera.*”<sup>3</sup>

3. Lisette Lagnado - Trópico - <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2974,1.shl>

funções do curador

pesquisa de acervos

construindo paisagens

escrever sobre imagens

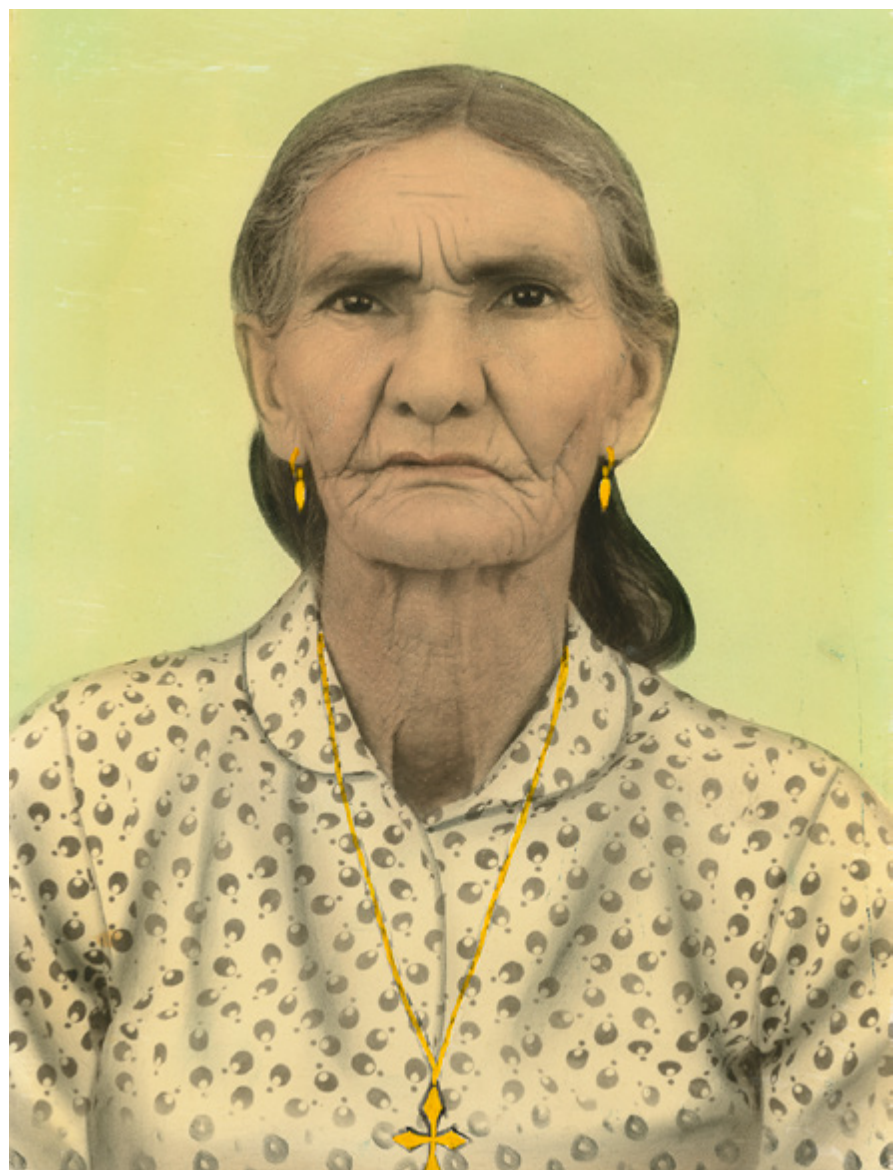
itinerários

entrevistas



Obras que integraram a mostra "Fotopinturas: Coleção Titus Reidl", na galeria Estação, em 2011





Obras que integraram a mostra "Fotopinturas: Coleção Titus Reidl", na galeria Estação, em 2011



> pontes e trampolins

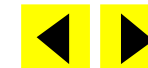
> especificidades da fotografia



O principal trabalho de um curador é a pesquisa. É preciso estar conectado não apenas às questões prementes da arte, como também aos contextos comportamentais, econômicos, políticos e tecnológicos que impactam a nossa percepção. Ao fazer um recorte, sobretudo de um acervo coletivo, é preciso “ouvir” o que as obras dizem para poder criar conexões poéticas e conceituais entre obras de artistas distintos. É uma costura delicada. Como manter a integridade da obra de um artista que, ao ser exposta ao lado de outra, fará com que ambas se revigorem e criem uma espécie de eletricidade entre elas? Um cuidado a ser tomado e que sempre me preocupa muito é o de não cair na armadilha de utilizar obras fora do seu contexto para ilustrar uma hipótese que criei. As hipóteses nascem a partir dos trabalhos, e a eles devem se reportar. O curador agencia este trâmite entre obras, conceitos e público, mas deve fazê-lo criteriosa e delicadamente.

Coleção Itaú de Fotografia Brasileira, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, 2013





> pontes e trampolins

> especificidades da fotografia

## A especificidade da fotografia

Um dos desafios, e ao mesmo tempo um dos grandes prazeres de se trabalhar com fotografia, é o fato de ela ser uma linguagem “deslizante”, que, indócil por natureza, não se deixa represar por apenas um conceito ou canal de representação. Documental, experimental, utilitária, amadora, profissional, familiar, turística, vernacular, popular, erudita, registro histórico, obra de arte, meio de comunicação, de sedução, testemunha ocular, construção, flagrante, abstração, direta, encenada, pós-produzida, etc.

Polissêmica, a fotografia serve a múltiplos usos, permitindo a construção de todo tipo de sentidos. Ao trabalhar com acervos, é comum nos defrontarmos com várias destas vertentes se articulando entre elas, criando labirintos instigantes de significantes. Esta polissemia é interessante para pensar recortes curatoriais que cruzem fronteiras entre algumas modalidades. Entre os fatores a ser levados em conta está que, dentro desta gama imensa de possibilidades, não há uma hierarquia a ser estabelecida entre uma fotografia mais “nobre” em detrimento de outra. Todo e qualquer canal em que esteja uma imagem pode levar à reflexão, à sensibilização, ao conhecimento.

Um outro fator a ser considerado é o fato de cada vez mais pessoas fotografarem cotidianamente após a expansão das tecnologias digitais. Hoje quase todo consumidor de imagens é também um produtor. Este fator faz com que as pessoas sintam familiaridade

Um dos maiores desafios ao montar uma mostra coletiva é o de conseguir constituir um corpo sólido em que todas as partes dialoguem entre si e sem que uma roube o lugar da outra. É uma luta travada nas fronteiras de cada obra, mas sem ferir sua essência, sem tirá-las do contexto em que foram pensadas pelo artista. Trata-se de tecer, a partir das tramas internas de cada obra – sua poética, seus preceitos, seu lugar na história – uma malha que se articule pelos pontos de contato que a curadoria sugere na seleção e sequenciamento das mesmas.

- > pontes e trampolins
- > especificidades da fotografia

com o jogo de representações e criem empatia instantânea com as fotografias. Ainda que muitas vezes esta aproximação se dê apenas no nível da técnica, acho que ela é de grande importância por trazer pessoas que não possuem conhecimento sobre arte contemporânea, por exemplo, para salas de exposições, museus, galerias de fotografia na internet, sites de fotografia, etc.

É fácil constatar o sucesso de público das mostras de fotografia no circuito cultural. Em 2009, quando coordenei a mostra **Henri Cartier-Bresson: Fotógrafo** no Sesc Pinheiros, em São Paulo, não se podia imaginar que as clássicas fotografias do artista francês ainda tivessem força para atrair um público de quase 200 mil pessoas, um recorde de visitantes de uma mostra de artes visuais no SESC-SP.

A ideia de estar diante de uma linguagem “inteligível”, “que eu também sou capaz de fazer”, estabelece uma cumplicidade e, creio, ajuda a impulsionar um processo de alfabetização visual. A fotografia pode, assim, ser a porta de entrada da arte para grandes parcelas da população.

As exposições de fotografia em espaços fechados requerem salas com paredes já existentes ou que possam ser construídas, além de controle de luminosidade. Mas aqui também a fotografia se multiplica em possibilidades. Com as novas técnicas de impressão para cópias de grande escala e em uma grande diversidade de materiais, é possível realizar projetos para exposições ao ar livre, projeções, ações urbanas, galerias virtuais na internet, etc.



“Henri Cartier-Bresson: Fotógrafo”, em 2009, no Sesc Belenzinho, em São Paulo

Os festivais de fotografia são ótimos locais para ajudar a desenvolver formas criativas de exposição, posto que duram geralmente menos de uma semana e nem sempre as cidades que os acolhem possuem espaços tradicionais.



funções do curador

**pesquisa de acervos**

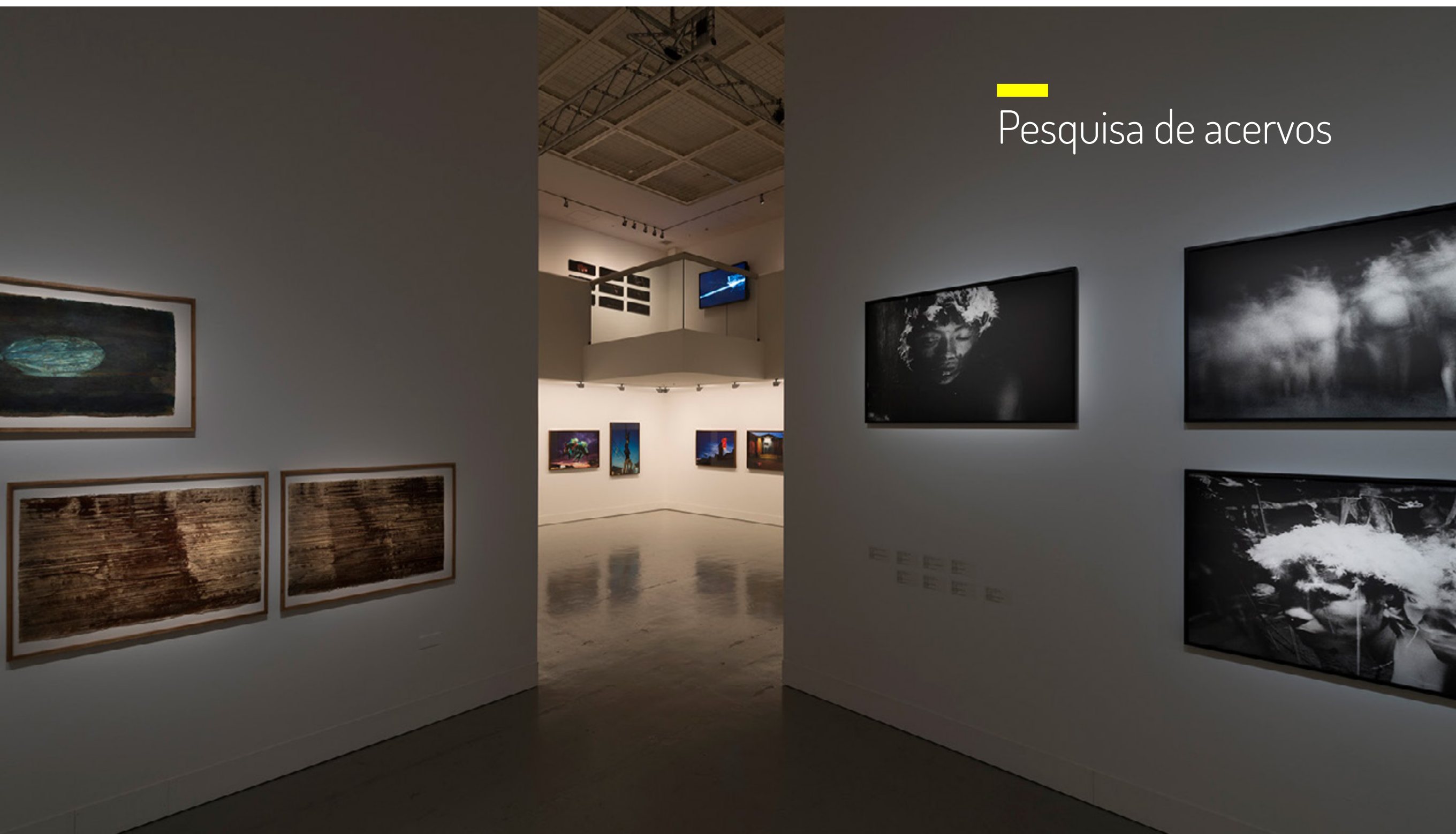
construindo paisagens

escrever sobre imagens

itinerários

entrevistas

- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[5 exposições]



### Pesquisa de acervos





- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem [5 exposições]

a pesquisa de acervos de fotografias visando um recorte, seja de uma instituição ou particular, seja composto por imagens de vários fotógrafos ou pela produção autoral de um único profissional, precede o conhecimento do conjunto das imagens.

É preciso, antes, investigar os elementos que levaram à formação do acervo, quais foram as primeiras motivações que o alimentaram, como foi se constituindo ao longo do tempo, qual a visão que o colecionador, a instituição ou o autor possui do estado atual da coleção. Estes dados são muito importantes, pois os acervos são formados e desenvolvidos ao longo do tempo por critérios lógicos, mas também em grande parte por um imaginário que se depreende das imagens e do territórios das intenções e que nem sempre é a face mais visível do conjunto. Conhecer a personalidade do fotógrafo, do colecionador ou mesmo da instituição (sim, museus e institutos culturais também possuem uma personalidade) é um dado fundamental para depois, em meio às imagens, começar a delinear as linhas de força que compõem o acervo.

Linhas de força é um termo que uso com bastante frequência. A detecção destas em um acervo pode se dar de várias formas, e é comum que um mesmo acervo seja formado por várias delas, posto que uma linha de força pode ser definida por diversas abordagens. As mais óbvias e aparentes são, geralmente, determinações históricas e períodos ou temas referenciais. As, digamos, mais subterrâneas,

e que em geral se revelam as mais instigantes, surgem a partir de certas reincidências que percebemos em diversos momentos nas fotografias, seja por questões formais relativas ao enquadramento, luminosidade, uso da sombra, ou, mais revelador, por um conjunto de imagens que por suas características internas parecem acessar questões ligadas ao inconsciente, seja do fotógrafo, seja do colecionador. Da mesma forma que o fotógrafo faz ao captar imagens, o colecionador, ao escolher fotografias de sua predileção, atua nestas questões por gosto, mas também movido por uma espécie de “ato falho”, que inconscientemente o leva por caminhos as vezes inesperados quando analisamos o conjunto de obras como um todo.

Pode ser gratificante, ou mesmo assustador, para ambos quando selecionamos um conjunto que, pela conexão entre as imagens, desvela um viés que até então não havia sido percebido no acervo. Em geral, este tipo de linha de força é mais complexo e se presta de forma potente a fazer recortes mais genuínos e originais. “É preciso ouvir o que as imagens dizem”, costumo dizer àqueles que me solicitam opiniões sobre seus portfólios.

A detecção de uma linha de força leva necessariamente à formação de um pequeno núcleo de imagens que, ao ser reunidas, formatam uma lógica interna, ou o “núcleo duro”. Caso este caminho seja o escolhido para editar o acervo para uma exposição, um livro ou um portfólio, por exemplo, as novas adições de imagens deverão obrigatoriamente orbitar este núcleo pré-estabelecido. Esta é uma excelente estratégia também para fotógrafos que estão



- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem [5 exposições]

desenvolvendo um ensaio. Para não nos perdermos nas muitas portas que se abrem quando estamos em campo simultaneamente fotografando e editando um ensaio, é preciso ter este senso de edição muito bem estabelecido. Isto equivale a demarcar muito claramente o eixo conceitual do trabalho.

Tendo a linha de força clara e o núcleo duro estabelecido, abre-se o caminho para realizar, enfim, o recorte do acervo com a lista de obras que vai se definindo. É comum nestes casos, em nome da lógica interna do trabalho que começa a se fortalecer, que ótimas fotografias acabem ficando fora da edição e que outras, menos atraentes de início para o colecionador, o fotógrafo, ou mesmo para o curador, acabem entrando e tendo um protagonismo inesperado dentro do corpo do trabalho. A sensação clara que perpassa este instante é a de que, a partir da demarcação de certas matrizes, o trabalho começa a se auto-editar. Mas é preciso ficar muito atento e preservar a pulsação do núcleo formador do trabalho, não se perder em gostos pessoais e tentações estéticas que podem enfraquecer o conjunto.

Em geral, quando o corpo de trabalho começa a demonstrar certo vigor na edição, inicia o processo de escrita. O ritual de refletir e escrever sobre os desdobramentos simbólicos de um conjunto de fotografias é fundamental para “testar” todas as peças, imaginar a atmosfera da exposição ou do livro, por exemplo, além de ajudar muito a afinar de vez a edição das imagens e pensar nas vizinhanças mais apropriadas entre elas.



O fotógrafo German Lorca seleciona, com o curador Eder Chiodetto, as fotografias que integraram a itinerância da mostra “German Lorca: Olhar-Imaginário”, em 2010

> **edição**

- > “Ouvir” o que as imagens dizem [5 exposições]

## Edição

A edição de uma série fotográfica é de suma importância para alinhar e potencializar todas as questões que permeiam um projeto, tornando-o um corpo de trabalho íntegro, capaz de guiar o público em sua inter-relação com as obras e seus conceitos.

É no processo da edição que se estabelecem narrativas, se criam ritmos por contiguidades e quebras, se reforçam determinadas atmosferas e se salientam o estilo do autor e a pluralidade de interpretações. Além disso, a edição deve objetivar encontrar o tom e a métrica mais adequada para que a poética e a dialética do projeto fiquem em evidência.

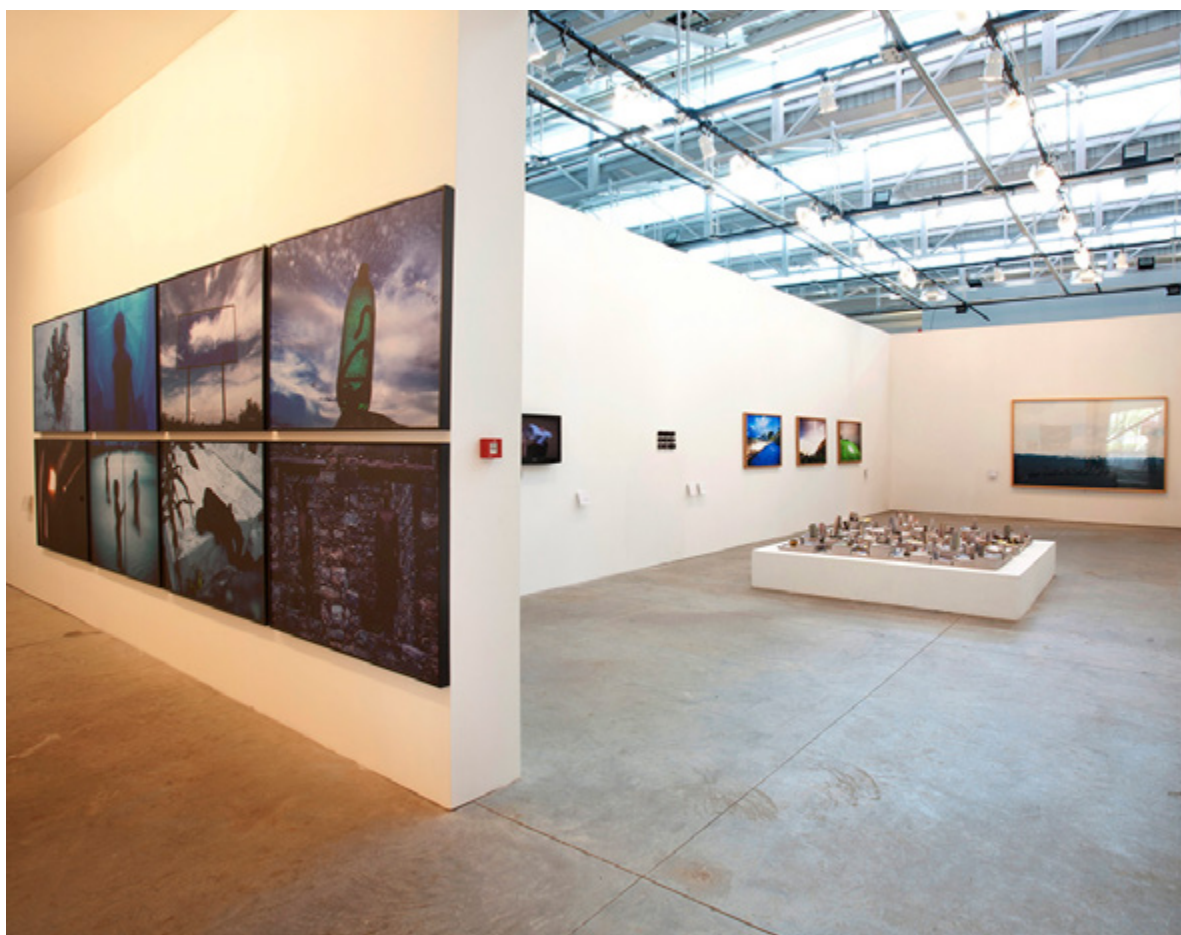
Nas experiências com fotógrafos, artistas visuais e alunos que me procuram para discutir edição de ensaios e séries fotográficas, sempre peço que tragam imagens impressas, em vez de arquivos digitalizados para serem vistos no computador. Comento com eles que o exercício de edição é semelhante a um jogo



“Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”, obras dos artistas Rodrigo Braga, Lenora de Barros e Paulo Nazareth



- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem [5 exposições]



Mostra “Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira”, Sesc Belenzinho, São Paulo, 2011

de tarô. É preciso embaralhar, rever a ordem, testar combinações no intuito de buscar simbolismos que se desprendem das imagens no momento em que elas são vistas lado a lado. Paralelamente, é necessário ter um olhar simultâneo sobre todas as imagens para perceber se as partes se organizam como um todo, um organismo.

Quando algumas imagens se conectam de forma orgânica, começamos a tatear o núcleo do projeto do artista. É a partir deste núcleo, ou linha de força, que o ensaio deve se expandir. Com este primeiro mapeamento, começa a ficar mais fácil detectar no escopo do conjunto gerado até este ponto aquelas imagens que não fazem mais parte do núcleo e devem ser dispensadas ou alojadas em outros projetos.

A edição deve ser feita, preferencialmente, de forma paulatina, à medida que as fotografias vão sendo geradas pelo fotógrafo. Desta forma o autor tem a possibilidade de rever conceitos, tomar novos rumos, abandonar premissas que não se confirmaram, se deixar impactar por uma imagem que lhe abra novas frentes de exploração do seu objeto e, principalmente, ter claro para onde o ensaio está se dirigindo de forma mais eficaz a fim de, na sequência do projeto, focar sua pesquisa nesta linha de força.

É comum que, ao longo da pesquisa, o fotógrafo acabe por gerar imagens que já são claramente um desdobramento da ideia inicial. Quando se tem consciência disto, tratamos estas imagens como novas portas a serem abertas para novos universos, que surgem já conectados ao eixo temático da pesquisa. Deve-se então tomar a decisão entre seguir em frente com a pesquisa inicial, retomando depois estas novas possibilidades, ou explorar as duas ou mais linhas ao mesmo tempo. A decisão acaba por revelar o estilo, a organização e mesmo a intensidade que conseguimos estabelecer no dia-a-dia diante das questões que se bifurcam da pesquisa.

- > edição
- > **“Ouvir” o que as imagens dizem**  
[5 exposições]

## “Ouvir” o que as imagens dizem

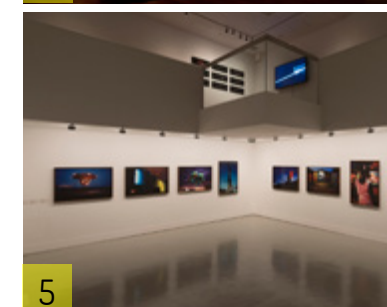
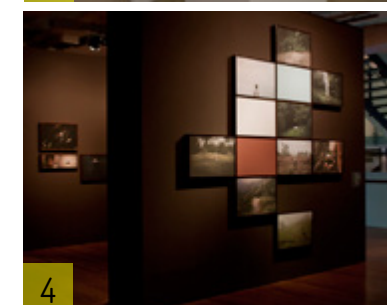
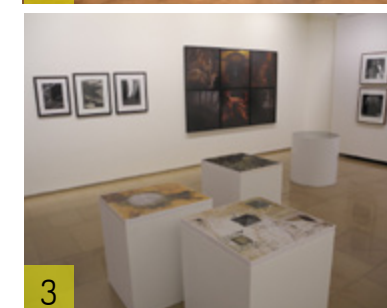
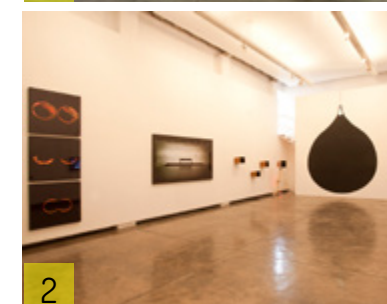
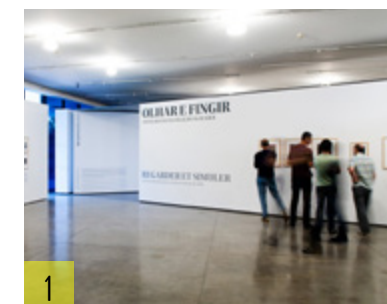
Pesquisar grandes acervos de fotografia é como navegar em mar aberto sem rotas determinadas a princípio. Estas devem ser construídas paulatinamente à medida que vamos traçando pontos que conectam obras, artistas, estilos, períodos e, particularmente importante, a reincidência de pontos de vista sobre determinadas questões, que pode suscitar caminhos originais para o recorte do acervo.

Por meio do estudo detido da coleção, busca-se detectar suas principais linhas de força, sua originalidade, de que forma ela cria pontos de reflexão sobre a própria linguagem, os pontos evolutivos de sua história, suas contradições, as idas e vindas entre a objetividade que fundou a representação via fotografia e os rompantes de subjetividade e estratégias que a deslocam desta vocação, bem como as aproximações e os distanciamentos com outras formas de representação. Trata-se de perceber a vocação do artista, do colecionador ou mesmo da instituição que constituiu a coleção e de conquistar um nível de familiaridade que permita, mesmo que com uma amostra pequena, dar a ver o vigor de sua totalidade.

Estas ideias se aplicaram, por exemplo, ao processo de pesquisa para cinco diferentes exposições coletivas:

1. [Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer](#) (MAM-SP, 2009)
2. [Estratégias para Luzes Acidentais](#) (Galeria Luciana Brito, São Paulo, 2011)
3. [Eloge du Vertige: Photographies de la Collection Itaú, Brésil](#) (Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2012)
4. [Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira](#) (Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, 2012)
5. [Mythologies: Brazilian Contemporary Photography](#) (Shiseido Gallery, Tóquio, 2012)

Duas delas foram criadas a partir da pesquisa de acervos já existentes, que estudamos até definir um conceito que gerou as proposições de recorte curatorial. As outras três são projetos que idealizei, e a pesquisa de obras e autores ocorreu posteriormente. Veremos agora o processo de conceituação e desenvolvimento de cada uma delas, para demonstrar como são múltiplos e distintos os caminhos que levam à concretização de um projeto curatorial em fotografia.





- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”]

### “Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”

Com mais de 50 mil obras abarcando os artistas e movimentos mais relevantes dos 170 anos de existência da fotografia, a Coleção Auer, pertencente ao casal franco-suíço Michel e Michèle Auer, é uma das maiores e mais representativas coleções privadas do mundo. Além de garimpar novos autores e ajudar a promover seus trabalhos, o casal possui obras criteriosamente selecionadas de grandes nomes da fotografia mundial, como Félix Nadar, Henri Cartier-Bresson, Jacques Henri-Lartigue, Man Ray, Brassai, Robert Doisneau, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, Andrés Kertész, Anton Stankowski, Pierre Molinier e Disderi, entre muitos outros.

O projeto de fazer uma mostra a partir da coleção, baseada na pequena cidade de Hermance, na Suíça, foi proposto em 2007 ao Museu de Arte Moderna de São Paulo para se concretizar em 2009 no âmbito das comemorações do Ano da França no Brasil.



“Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”



- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”]

Chamados pela diretoria da instituição, eu a historiadora Elise Jasmin, com quem compartilhei a curadoria, fizemos, a partir de alguns poucos catálogos existentes, um primeiro estudo das possibilidades que a coleção oferecia para realizar uma mostra.

O recorte cronológico sobre a história da fotografia, embora óbvio, era bastante tentador. Afinal, quantas coleções de fotografia no mundo possuem tal abrangência? Embora se trate de uma nomenclatura que vem se tornando cada dia mais vaga, a coleção está voltada para o que se convencionou chamar de fotografia de arte. Não há no corpo da coleção fotografias de caráter mais utilitário, como moda, fotojornalismo, publicidade, etc.

Como não é característica do MAM-SP realizar exposições com recorte puramente histórico, precisávamos pensar um enfoque que dialogasse com questões contemporâneas e com o próprio acervo do museu. A busca por este enfoque permitiu, desde o começo, desacomodar as soluções mais simples como, por exemplo, organizar a exposição por períodos – o que também não me pareceu interessante, já que prefiro pensar a história da fotografia, da arte, do mundo não como algo linear e progressivo, mas como espirais de criação, rompimento, retomada e reciclagem de parâmetros.

A partir da pesquisa e do trabalho com Jasmin, propusemos ao casal Auer duas palavras chaves que deveriam guiá-los na primeira pré-seleção de autores e obras: “transgressão” e “imaginário”. A transgressão se referia tanto a uma atitude diante dos códigos de

conduta estabelecidos na sociedade quanto à forma de representá-los fotograficamente, deslocando o eixo da objetividade para uma abordagem mais subjetiva e complexa. O imaginário se referia às estratégias técnicas e estéticas empregadas pelos fotógrafos para dar visibilidade ao universo das sensações, das fantasias, dos sonhos e medos, bem como para apreender mundos paralelos e ficcionais.

Estas duas palavras chaves não só se mostraram relevantes como adquiriram nova dimensão após conhecermos pessoalmente o casal Auer. Além de partilharem uma paixão profunda pela fotografia, o que os leva a serem exímios pesquisadores, os Auer possuem personalidade forte, humor refinado, olhar crítico, certa ironia com relação às regras estabelecidas. Isto os leva a optar também por caminhos menos ortodoxos quando selecionam obras para a coleção.

Num primeiro momento, eles se surpreenderam com as palavras chaves, o que gerou um ótimo e acalorado debate. Tempos depois, quando o projeto já estava ganhando corpo e eles se mostravam felizes com as nossas escolhas, confessaram que haviam temido em princípio um recorte tão pouco palpável e subjetivo. Até então, os curadores que os haviam procurado levavam uma lista de fotógrafos consagrados para escolher as imagens ou propunham temas mais objetivos, como “infância”, “fotógrafos suíços”, etc, a partir de recortes temáticos bastante planos. “Curadores europeus geralmente não gostam de correr riscos”, disseram.

Com o conceito ficando cada vez mais preciso à medida que trabalhávamos no acervo em Hermance, iniciamos a difícil etapa de



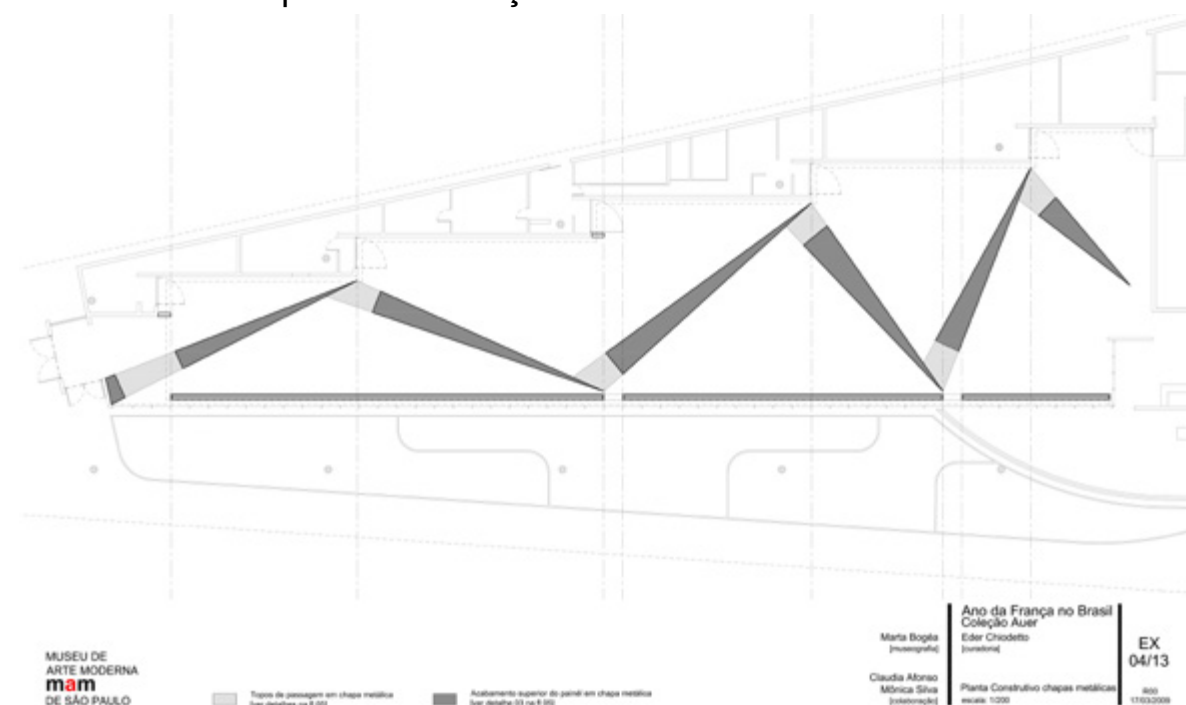
- > edição
  - > “Ouvir” o que as imagens dizem
- [“Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”]

selecionar, das quase 1.200 obras que pré-selecionamos, apenas 300 imagens, o máximo que conseguiríamos mostrar na grande sala do MAM-SP.

Neste ponto do trabalho, foi necessário ir ajustando o conceito da mostra, pensar como ela poderia ficar vigorosa com a extensão de 300 imagens. Este exemplo indica um bom exercício de edição: pensar como um ensaio fotográfico que possui um determinado número de imagens deve se comportar se precisarmos diminuí-lo em um quarto. E se for pela metade? E se, para enviar o projeto para um edital, estivermos restritos a meia dúzia de fotografias? Quais delas em conjunto conseguem transpirar as principais questões levantadas pelo ensaio? O processo de edição não deve ser orientado pela ideia de corte e subtração, mas pela síntese e precisão. Para isto, obviamente, é necessário uma boa dose de desprendimento. No meu caso, o exercício do jornalismo foi essencial para adquirir o poder de síntese.

A seleção realizada foi potencializada pelo uso de módulos no desenho da mostra. Num primeiro momento, chegamos a ter nove módulos nos quais eram mostrados desdobramentos técnicos e conceituais que abarcavam a ideia de transgressão e imaginário. Ao longo do processo, alguns foram suprimidos e parte das imagens que os compunham migraram para outros, que, ao ter o conceito alterado, se tornaram mais abrangentes. Chegamos a quatro módulos finais, todos com mais fotos do que seria possível exibir.

A partir deste momento, voltamos a analisar a mostra, agora já não mais em módulos, mas como um todo. Que corpo estávamos construindo? Todas as épocas e movimentos que nos interessavam estavam representados? Nomes novos e consagrados apareciam em equilíbrio? Os diversos suportes e técnicas de impressão, como daguerreótipo, albúmen, fotografia estereoscópica, etc., davam conta de mostrar a riqueza da coleção?



Planta desenhada pela arquiteta Marta Bogéa, para a exposição “Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”. realizada na grande sala do MAM-SP. As diagonais ampliaram o espaço ao mesmo tempo em que criaram casulos intimistas para receber cada um dos quatro módulos definidos pela curadoria. No ano seguinte a arquiteta revisitaria esse desenho para definir o projeto museográfico que ela criou para a 29ª Bienal de Arte de São Paulo.



- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”]

Com estes questionamentos direcionando a seleção, fizemos os cortes necessários. Alguns cortes são mais sofridos que outros, mas a coerência do conjunto deve ser levada mais em conta do que a exuberância de determinadas imagens que não contribuem para o conjunto e a linha de força da curadoria. No final do trabalho, é preciso ter a sensação de que a lista final de obras forma um conjunto íntegro que permita a percepção por parte do público dos conceitos, da poética e da reflexão propostos.

**Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer**, chegou ao público em quatro módulos assim conceituados:

### **Transfigurações**

Transfigurar fisicamente o registro fotográfico, subtraindo dele a suposta objetividade, a fim de expandir o repertório de sua representação e colocá-lo em diálogo com linguagens artísticas como a pintura e o desenho, é procedimento que perpassa a história da fotografia. Este módulo engloba experiências pioneiras dos pictorialistas, obras mais recentes sob o mesmo ideário, além de pesquisas cromáticas.

### **Beleza convulsiva**

A fotografia que rompe a superfície do visível para investigar os mistérios do inconsciente e o universo dos sonhos. A fotografia como ferramenta de acesso e representação das dimensões surreais dos desejos, fantasias e temores do ser humano. Neste mesmo módulo, as imagens de “Fantasmagorias” deslindam

o enigma da morte, oscilando entre o sombrio e o desejo de desvendar o desconhecido.

### **Performances**

O retrato consentido prevê o espaço interior da câmera como um palco de teatro. Na frente da câmera, o personagem. Atrás, o diretor. Quanto mais o fotógrafo-diretor impõe uma estética e direciona a pose do personagem, mais evidente fica o processo de transferência entre ambos. O módulo apresenta a construção de seres ficcionais, corpos performáticos fragmentados e as modelos do misterioso Monsieur X.

### **Fantasia Formais**

Olhar a paisagem. Abstrair a paisagem. Reduzi-la a formas, linhas, texturas. Perceber na paisagem, na rua, no mundo, sua essência formal, a geometria lúdica que se cria quando a luz escorrega por um volume. O corpo humano como escultura. O visor que harmoniza com lógica matemática a natureza caótica e a fotografia documental contemporânea, que absorveu estas experimentações.

Estes quatro módulos agregaram, sob novas nomenclaturas, várias vertentes e escolas existentes na coleção Auer, criando um novo sistema de conexões entre períodos e autores. Desta forma, organizando as obras por suas características conceituais e formais, tivemos a liberdade de justapor, por exemplo, fotografias do século 19 com outras contemporâneas, desacomodando a ideia da história da fotografia como um fluxo linear e diacrônico.



- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Olhar e Fingir:Fotografias da Coleção M+M Auer”]

Se no século 19 um determinado fotógrafo tinha o desejo de representar a mulher amada como um ser transcendente por meio de uma fotografia do corpo dela nu como na imagem “Amélie” (1853), de Félix Jacques Antoine Moulin, este desejo segue intocado, como pulsão, um século depois, e leva fotógrafos como o suíço René Groebli a seguir um percurso semelhante na fotografia “Rita (L’Oeil de l’amour)”, diferenciando-se, no entanto, pelo emprego das novas técnicas, da pose, do vestuário, por exemplo, orientado pelo status comportamental da sociedade da sua época. As imagens destes dois fotógrafos lado a lado na exposição criam uma centelha que ilumina a fotografia como forma de perpetuar o que é por natureza volátil. A fotografia como aliada do desejo e da libido. Assim, as questões técnicas e cronológicas continuam fortemente presentes no discurso da exposição, mas ocupam um segundo plano, pois as conexões poéticas que vêm à tona agregam uma amplitude maior de significados.

A mostra da coleção Auer, enfim, foi um exercício de busca de novas narrativas para contar a história da fotografia de forma menos historicista e mais labiríntica, a partir do diálogo e do embate entre as imagens, e não pela imposição de regras enciclopédicas que tendem a narrar a história de forma linear.

A exposição foi um sucesso de público. O [catálogo](#), um livro encorpado, editado pelos curadores e com design inspirado e afinado com a iconoclastia proposta, assinado pelo artista plástico Carlito Carvalhosa, rapidamente se esgotou.



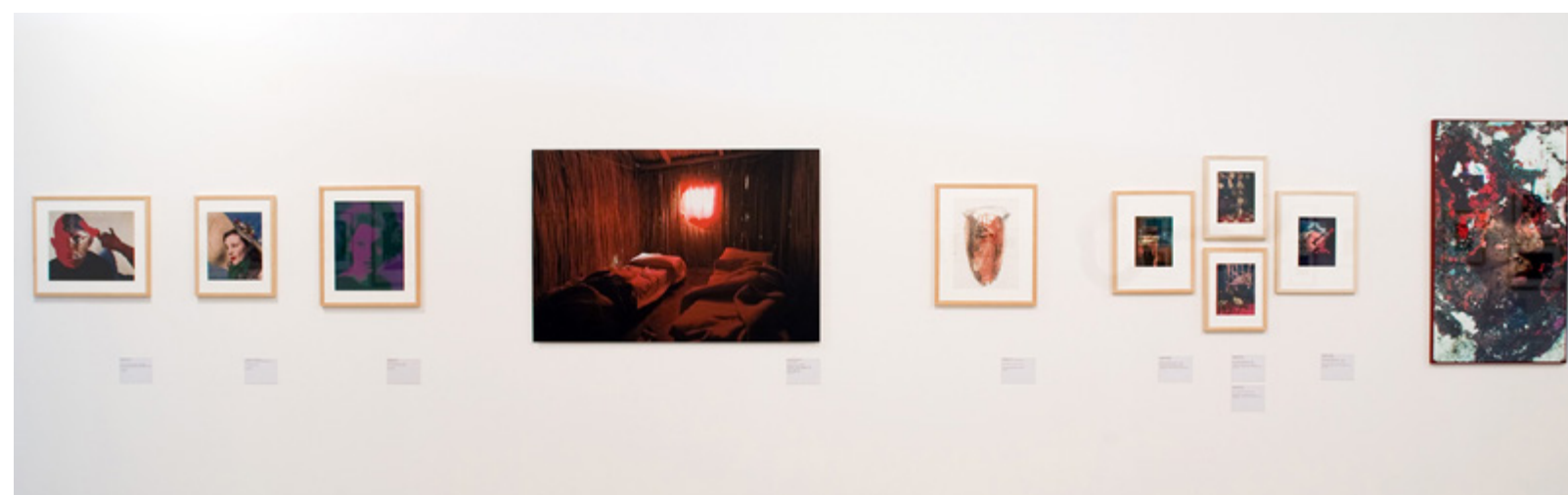
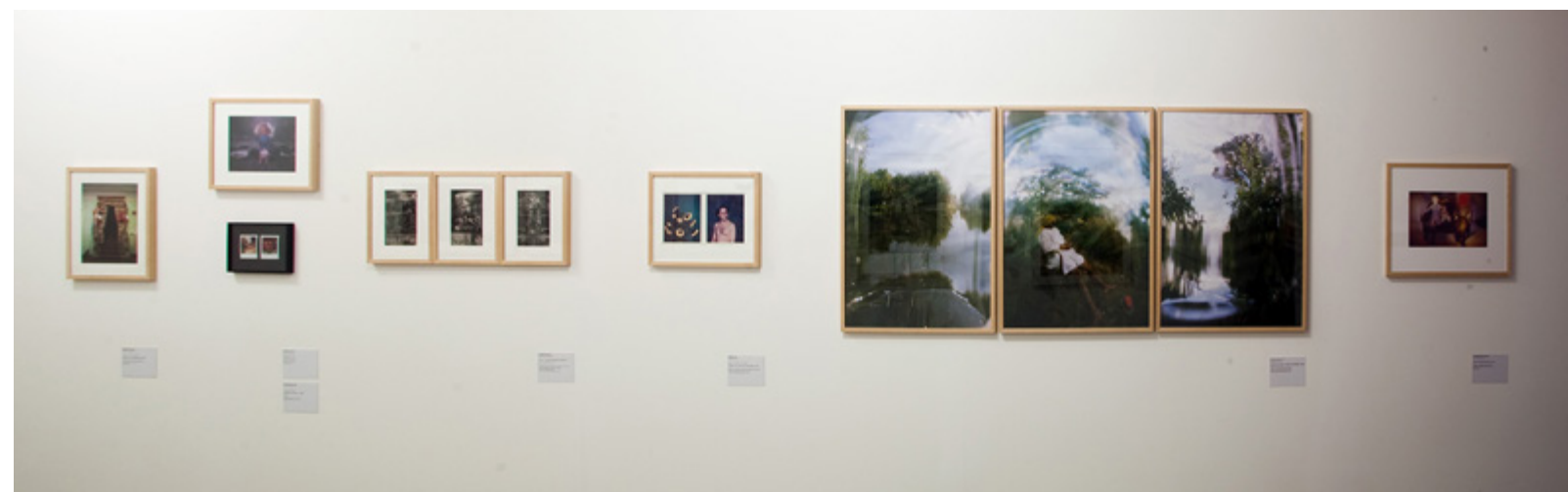
“Amélie”, 1853, de Félix Jacques Antoine Moulin e “Rita (L’Oeil de l’amour)”, 1953, de René Groebli

- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Olhar e Fingir:Fotografias da Coleção M+M Auer”]

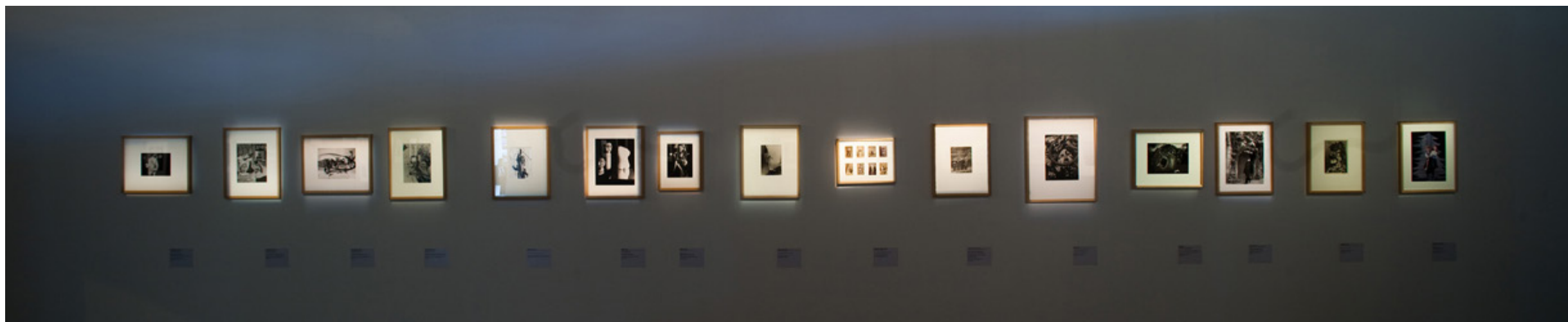


Monsieur X é o pseudônimo de um fotógrafo com identidade não revelada que por volta dos anos 1920 fotografava as prostitutas na região de Pigalle, em Paris, na sua garçonnière, mostrando os genitais em poses divertidas e utilizando como fundo papel de parede com ilustrações de vegetação. Em outros momentos ele as fotografava em parques. Quando Monsieur X morreu, sua família descobriu o segredo de suas aventuras sexuais e fotográficas, pois havia milhares de fotografias ampliadas em cópias no formato 20 x 24 cm. Após um tempo estas fotos começaram a aparecer nos mercados de pulgas de Paris, e os Auers passaram a comprar lotes inteiros, conseguindo obter cerca de 600 imagens. Estas imagens são sintomáticas de uma certa iconoclastia do casal e da forma como eles vêem na fotografia uma ferramenta potente para materializar as fantasias e os desejos do ser humano. Para a montagem da exposição no MAM-SP, Michel sugeriu que fizéssemos uma versão em lambe-lambe das fotografias, o que as traria de certa forma para uma linguagem de rua, local onde Monsieur X abordava as prostitutas.





Estas três imagens panorâmicas mostram sequências de montagem de trabalhos do módulo “Transfigurações”, na mostra “Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”. No destaque, a obra Menino com Balão (1990), de Mario Cravo Neto, que integrou o módulo “Fantasias Formais”



“Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”: no alto e à direita, o módulo “Beleza Convulsiva”, com luz pontual sobre as obras. À esquerda, o painel de fotos em lambe lambe, de Monsieur X



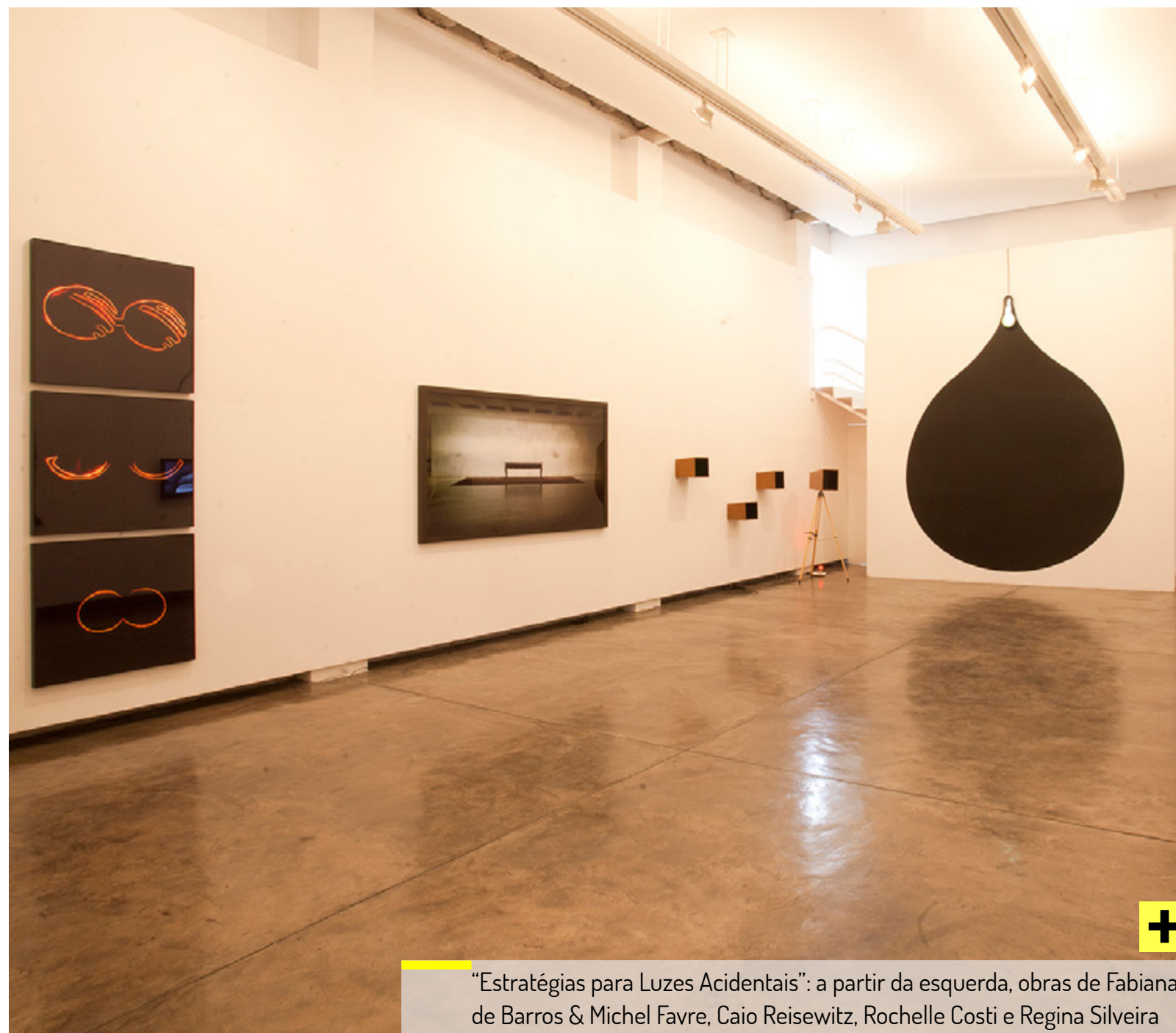
- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Estratégias para luzes acidentais”]

### Estratégias para luzes acidentais

Em 2011 realizei uma pesquisa que resultou na curadoria da mostra **Estratégias para luzes acidentais** para a Galeria Luciana Brito, em São Paulo. Nas primeiras conversas sobre o projeto, a galerista revelou seu desejo de deixar mais claro para o público em geral que a galeria, antes de ser um espaço comercial, era também um ponto de difusão de arte e cultura na cidade.

Para revelar esta característica, Brito sugeriu que eu fizesse uma exposição utilizando alguns artistas representados por ela, mas com a liberdade de convidar também artistas de outras galerias e não representados no circuito comercial.

Esta foi a senha que me estimulou a pensar uma exposição que, ao transpor os muros da galeria, também me levasse a transpor a obrigação de realizá-la apenas com fotografias. Já que era para romper limites, considerei interessante que a curadoria também se colocasse novos desafios. Por que não trabalhar com artistas fora



“Estratégias para Luzes Acidentais”: a partir da esquerda, obras de Fabiana de Barros & Michel Favre, Caio Reisewitz, Rochelle Costi e Regina Silveira





- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Estratégias para luzes acidentais”]

do âmbito da fotografia? Seria possível investigar a expansão de determinadas matrizes do fazer fotográfico em outras linguagens? O ponto de partida foi fazer uma decupagem das estratégias fotográficas para chegar a um radical comum que, como elemento agregador, pudesse perpassar obras e autores de diferentes vertentes. Este elemento acabou sendo, como só poderia ser, a luz. Encontrei uma frase do escritor e dramaturgo alemão Goethe que iluminou de imediato estes pensamentos iniciais e que acabou se tornando a epígrafe do texto do folder da mostra:

*“O homem não foi feito para ver a luz, mas para ver apenas as coisas iluminadas pela luz.”*

Estudei algumas teorias científicas que explicam o surgimento e a propagação da luz para, aos poucos, ir tecendo relações metafóricas entre o que se ilumina e o que permanece à sombra: os desvios de onda que embotam a percepção visual, a forma como a luz se propaga no espaço, a luz que ora se comporta como onda, ora como partícula. Este estudo, ainda que não aprofundado, serviu para dar as bases do projeto curatorial.

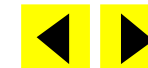
Ao ver não a luz que o cega, mas as coisas iluminadas pela luz, como diz Goethe, o ser humano passa a ver o mundo por meio de uma complexa gama de reflexões e refrações dos raios luminosos cujos parâmetros não podem ser totalmente sistematizados. As temperaturas de cor, por exemplo, variam de pessoa para pessoa. Logo, uma mostra que pudesse de alguma forma falar da

variabilidade da percepção visual, da porção errática do sentido ao qual devotamos nossa maior confiança e pelo qual legitimamos a ideia de realidade, seria bastante potente. Ao mesmo tempo, conteria uma questão bastante cara à fotografia, mas que podia claramente ser examinada em variadas expressões artísticas: a luz determinante da forma, como gênese do ato criativo e pulsão genuína da expressão artística em obras que se acomodam nos mais variados suportes. Estratégias para luzes acidentais.

Com a liberdade de pesquisar obras em diversas galerias e espaços, formei um grupo de artistas vigorosos que utilizam diversas estratégias na qual a luz é o elemento denominador a revelar poeticamente os labirintos da percepção visual e alguns paradoxos entre o olhar humano e o olhar sistematizado pelas máquinas. Como resultado, a exposição mostrou um painel bastante instigante de artistas que pesquisam, de diferentes maneiras, a reverberação da luz e seus efeitos, a partir da fotografia (Geraldo de Barros, Fabiana Barros & Michel Favre, Rochelle Costi, João Musa, Cris Bierrenbach e Caio Reiszewitz), da pintura (Tiago Tebet), do vídeo (Pablo Lobato, Gabriel Acevedo, Lucas Bambozzi, Detanico-Lain e Ricardo Carioba), da instalação (Albano Afonso, Rosana Ricalde e Regina Silveira), da colagem (AVPD) e da escultura (Regina Silveira, Eder Santos e Allan Maccollun).

O texto que escrevi para o folder da exposição mostra como o projeto curatorial foi constituído, além de revelar as relações entre as obras dos 17 artistas selecionados, entre brasileiros e estrangeiros:





- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Estratégias para luzes acidentais”]

*Isaac Newton sugeriu, no século 17, que a luz era formada por partículas. No entanto, experimentos demonstraram, no século 19, que a radiação luminosa era composta de ondas. Einstein, inspirado pela física quântica, embaralhou todas as convicções a esse respeito ao apresentar, em 1905, a teoria que lhe daria o Prêmio Nobel, na qual comprovava que a luz ora se comporta como onda, ora como partícula.*

*O que faz com que a luz tenha essa dupla natureza está apoiado no princípio da incerteza e das probabilidades da teoria quântica, sobre a qual até hoje paira um mistério no mundo das ciências. O certo é que os feixes de luz que desenham a cor e a forma dos volumes, ao serem percebidos pelos olhos, são de natureza incerta, acidental.*

*Logo, é curioso que, ao longo da história, a humanidade tenha devotado à faculdade do olhar tamanha crença e preponderância, com prejuízo, inclusive, das outras dimensões dos sentidos e do saber. “Ver para crer”, diz São Tomé. Ver para crer? Questionam-se os cientistas.*

*Entre a fé e a ciência, a arte se vale destes acidentes de percurso que surgem na matéria da luz e atuam diretamente sobre nossa percepção para criar um campo de tensões e reflexões. O dom de iludir gerado pela natureza errática e imprecisa dos efeitos da luz torna-se, assim, um instrumental fecundo na criação de estratégias poéticas que refletem menos*

*a credulidade no olhar e mais a iluminação do pensamento e a astúcia dos artistas.*

***Estratégias para luzes acidentais*** reúne obras de dezoito artistas que investigam muitas vezes o limite da experimentação para obter uma expressão genuína, renovada, que muitas vezes ironiza nossa convicção – e, no entanto, frágil – percepção visual conforme atesta a ciência. “Tomamos sombras por realidade”, diz Sócrates, no “Mito da caverna”, de Platão. Não vemos a luz, mas vemos apenas as coisas iluminadas por ela, lembra Goethe.

*Os reflexos luminosos dos volumes que enxergamos estão em oposição às sombras observadas na caverna de Platão. Tanto um quanto outro, no entanto, fazem-nos crer numa realidade que é obrigatoriamente volátil, instável, imprecisa. Ou, paradoxalmente, uma Quimera, como nos faz perceber a obra homônima de Regina Silveira.*

*A luz, em diversos trabalhos desta exposição, é o elemento que articula de forma subversiva o trânsito labiríntico entre a realidade visível e seu duplo ficcional, que se desprende do referente ao se transformar em representação. Luz como metáfora da iluminação, do pensamento e da intuição.*

*É dessa forma que Lucas Bambozzi, Albano Afonso e Eder Santos criam deslocamentos inesperados ao gerar, com suas projeções, campos visuais ilusórios de alta densidade poética;*



- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Estratégias para luzes acidentais”]

*já Caio Reisewitz e João Musa sublinham, em suas fotografias, a luz como agente que reconfigura, ritualiza e atribui nova dimensão a espacialidades do cotidiano.*

*Enquanto as clássicas Fotoformas de Geraldo de Barros embotam o referente ao construir uma nova visibilidade das formas pela reordenação da gama tonal que vai do preto ao branco, levando a fotografia ao limite da abstração e, conseqüentemente, da própria tradição da fotografia, Tiago Tebet, ao contrário, faz uso de uma curta variação do espectro de luz para representar uma delicada gradação tonal a partir de sua paleta de cinzas, na obra Sem título. Estratégia e sutileza semelhantes, porém realizadas a partir de pesquisa de materiais totalmente diversa, ocorrem também nas “transparências” do AVPD, dupla de artistas dinamarqueses.*

*Rochelle Costi e Cris Bierrenbach revisitam suportes e técnicas históricas da fotografia, no caso, o princípio da lanterna mágica e o daguerreótipo, nos quais a emissão de luzes coloridas sobre antigas fotografias em chapas de vidro, na obra de Costi, e a magia de uma imagem que possui, ao mesmo tempo, o positivo, o negativo e o reflexo do espectador, no trabalho de Bierrenbach, criam atmosferas densas e sensuais nas quais a luz recodifica o referente, instaurando instantes de deslumbramento visual. Deslumbrar, importante lembrar, literalmente significa ofuscar, cegar a vista pela ação de muita ou repentina luz.*

*A incapacidade de ver a luz é o ponto de partida também de Rosana Ricalde, que desconfigura o livro e as páginas de Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago, para reconstruí-lo numa instalação, após eliminar da obra as palavras que se referiam a cegueira. Estratégia astuciosa que transforma a matéria literária em suporte por onde a luz, metáfora da lucidez, transita agora livremente, criando volumes de luz e sombras altamente sedutores para a visão.*

*Se reflexão e refração estão presentes na trama poética de várias obras, em outras, a ausência desse jogo especular atua para gerar um certo desconforto e interrogar nossa percepção, como nos itens da Collection of Five Plaster Surrogates, de Allan McCollum, feitos de pigmentos negros que “devoram” a luz e não a devolvem ao espectador, em processo análogo ao fenômeno dos corpos negros descrito por astrônomos. A dupla Fabiana de Barros & Michel Favre também parte de uma base negra sobre a qual faz emergir luz a partir do calor, na série Brûlures. Uma grafia térmica é criada pelos artistas, que assim obtêm inesperados e enigmáticos desenhos de fogo que lembram símbolos ritualísticos.*

*Em contraponto aos corpos negros, Regina Silveira nos leva a observar a emissão de luz de corpos celestes nas obras Horizonte e Artefato, nesta última, aludindo ao observador de estrelas e ao fascínio de olhar corpos celestes sabendo que, entre tantos mistérios, a luz das estrelas que chega até nossos olhos pode ter sido emitida há 8 mil anos-luz. O artista peruano*



- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Estratégias para luzes acidentais”]

*Gabriel Acevedo Velarde, no vídeo Worker, também parece observar luminárias como quem olha astros e galáxias.*

*Tomados pela mesma magia, o AVPD doma luzes artificiais, em Window, para que as mesmas se comportem como o sol, num curioso processo de dotar de organicidade um produto industrial, subvertido na sua função básica de não mimetizar a luz natural, mas sim suprir sua falta.*

*De quebra, a obra Window de certa forma dilui a arquitetura da sala expositiva ao transpor para seu interior a intensidade da luz externa, criando ainda um ponto de contato lúdico com a janela projetada por Bambozzi, no lado oposto da mesma parede, e com a instalação Luminoso, de Regina Silveira que, ao refletir a luminosidade celeste, ilude nossa visão ao fazer com que o céu se infiltre na arquitetura.*

*Black Sea, da dupla Detanico e Lain, e Éter, de Ricardo Carioba, são obras em vídeo que atuam diretamente nos interstícios de nossa percepção, muitas vezes emitindo informações que cérebro e visão não conseguem processar instantaneamente. Mais que códigos à espera de decifração, essas obras criam uma ambiência, uma atmosfera sensorial, na qual a emissão de luz, sobretudo, possui um caráter quase anestésico. Luz para um quase teletransporte.*

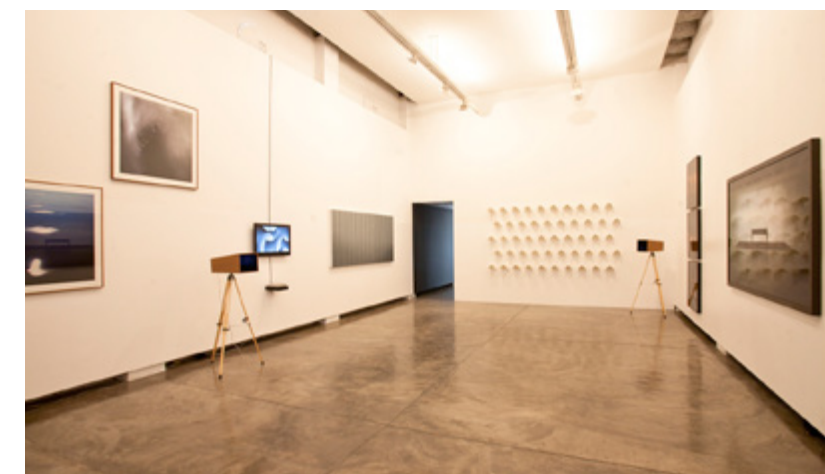
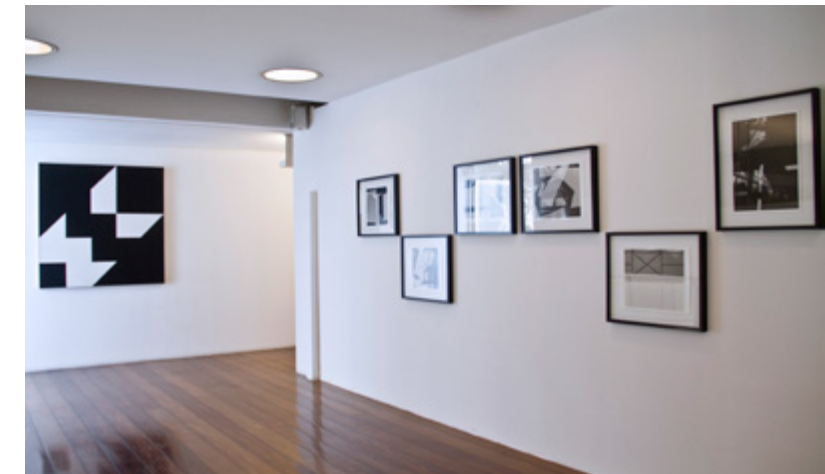
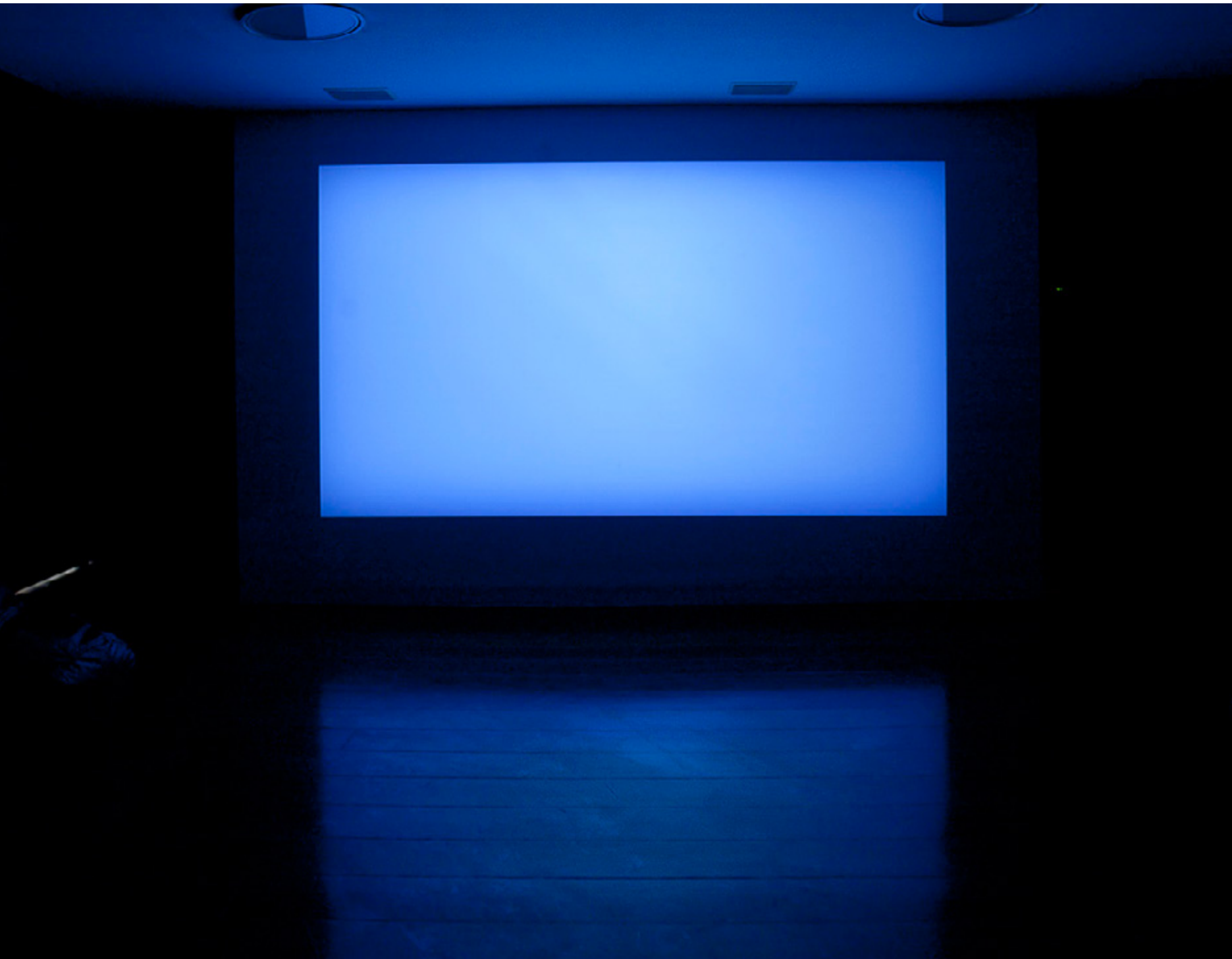
*Expiração 03, de Pablo Lobato, é um vídeo em via de extinção. Sua última cópia existente será apagada definitivamente ao*

*final da exposição pelo software criado para o projeto. Dele não restarão vestígios, apenas uma luminescência amorfa. Por esse viés, Lobato vai contra a máxima de que produzimos imagens técnicas na ilusão de prolongarmos nossa existência diante da inevitabilidade da morte. O artista subversivamente faz com que a imagem digital ganhe uma condição de impermanência, comparável à mesma fragilidade do humano e sua finitude.*

*Por meio dessa estratégia, que também flerta com a ideia de que a hiperprodução de imagens no mundo cria mais mananciais de amnésia que de memória, o artista advoga a favor de “desgravar não para apagar, mas para liberar gravidades”. Liberar gravidades, por assim dizer, pode ser uma outra forma de enxergar a luz. Afinal, para onde vai a luz quando se apaga?*

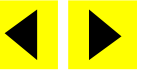


Tour Virtual “Estratégias para Luzes Acidentais”



“Estratégias para Luzes Acidentais”: à esquerda projeção do trabalho de Ricardo Carioba. Do alto para baixo, obra de Geraldo de Barros, Rochelle Costi e visão geral da montagem na sala principal da galeria Luciana Brito





funções do curador

pesquisa de acervos

construindo paisagens

escrever sobre imagens

itinerários

entrevistas



“Estratégias para Luzes Acidentais”: sala que reunia obras de Albano Afonso (detalhe no alto), Regina Silveira e Eder Santos (detalhe)



> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”]

### O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira

Após ter feito, com Jean-Luc Monterosso<sup>1</sup>, a curadoria da exposição “A Invenção de um Mundo: Coleção da Maison Européenne de la Photographie, Paris” no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2009, fui convidado por esta instituição para realizar, como contrapartida, três anos depois, a mostra de fotografias brasileiras da coleção Itaú em Paris.

Ao pesquisar as obras da coleção, encontramos cerca de 100 imagens que integravam o núcleo de fotografias modernistas, realizadas quase sempre no âmbito dos fotoclubes, a maior parte entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1960<sup>2</sup>.

A coleção, no entanto, não dispunha, nem em número nem em representatividade, de imagens capazes de mostrar a força da fotografia contemporânea brasileira. A partir desta constatação, a instituição passou a fazer novas aquisições, em parte sob minha



“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”: a mistura de obras modernistas com contemporâneas foi uma das marcas da mostra realizada em Paris. No primeiro plano obras de Rodrigues Torres. À esquerda, fotografias de Lucilio Leite Júnior e José Yalenti, ao lado de políptico de Miguel Rio Branco. Na parede à direita duas obras de Mario Cravo Neto à frente de trabalho de Marcia Xavier





> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”]

consultoria. Esta consultoria foi precedida por um estudo para analisar de que forma a coleção poderia se expandir tendo como primeiro núcleo as experimentações modernistas. Obviamente, a ideia era que o acervo se expandisse a partir dos preceitos e obras já existentes, visando formar uma coleção que tivesse uma coerência em seu conjunto.

Além da coleção de fotografias, o Itaú possui cerca de 12 mil obras de arte brasileira. Era preciso que a coleção de fotografias se integrasse a este acervo, possibilitando aos pesquisadores que viessem a estudá-lo perceber a fotografia como parte fundamental da história da arte no Brasil.

A consultoria seguiu, portanto, no caminho de detectar na produção contemporânea brasileira onde e como se desdobraram os preceitos da geração fotoclubista de Geraldo de Barros e seus pares iconoclastas. Tais preceitos, pensamos, não deveriam ser detectados apenas nas questões metalinguísticas acerca da representação, ou do rigor geométrico, por exemplo, mas sobretudo na atitude libertária diante do código fotográfico que expandiu a forma de pensar e fazer fotografias a fronteiras até então inimagináveis.

1. Jean Luc-Monterosso, curador e fundador da Maison Européenne de la Photographie, Paris, é também seu diretor desde 1978. Em 1980 ele criou o “Mois de la Photo”.

2. Este núcleo de fotografias modernistas se formou a partir da pesquisa de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva que culminou no livro *A Fotografia moderna no Brasil* (Cosac Naify, 2004), que possibilitou, anos depois, ao produtor Iatã Cannabrava rastrear fotógrafos e seus familiares com o intuito de recuperar fotografias que muitas vezes estavam sendo perdidas sem qualquer cuidado. Para grande parte destes fotógrafos, as experimentações que realizavam com a fotografia era um mero hobby, nunca imaginaram que estavam ajudando a promover um salto na forma de pensar e fazer fotografias e que isto teria grande valor no futuro. Graças a este empreendimento, a fotografia modernista tem garantida desde então sua importância histórica tanto na Coleção Itaú quanto na Fundação Cisneros (<http://www.fundacion.cisneros.org>).

Estes conceitos, traçados como forma de detectar na produção contemporânea obras e artistas que fazem da fotografia uma experiência de espiar o mundo de forma subjetiva e oblíqua, já era em si um pré-desenho do recorte que se estabeleceu para a mostra realizada em Paris no início de 2012.

Havia também uma motivação histórica que interessava muito ao projeto curatorial salientar com esta mostra que exibiria dois instantes de uma fotografia de caráter experimental, separadas por um hiato de tempo. Este hiato foi justamente o período da ditadura militar, entre 1964 e 1985. Unir estas duas gerações foi uma forma sugerida pela curadoria de pensar a fotografia em particular, mas também a arte em geral, sob o impacto dos “anos de chumbo”. No final do processo tomamos a decisão de não exibir os dois períodos separadamente, mas, como fizemos com a Coleção M+M Auer, embaralhando a cronologia, organizando a disposição das obras modernistas e contemporâneas por afinidades poéticas e formais, mostrando assim, mais explicitamente, a herança que os primeiros deixaram para os segundos. Esta quebra cronológica terminaria também com a polarização existente e, por um instante, teríamos expurgado da história da fotografia a ruptura que a ditadura teria impingido à evolução da linguagem fotográfica no país.

O texto do catálogo empenhou-se em trazer à tona as prerrogativas históricas, políticas e estéticas que contextualizam a história da fotografia brasileira e justificam a ideia dos sobressaltos que determinaram a “vertigem” citada no título:

> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”]

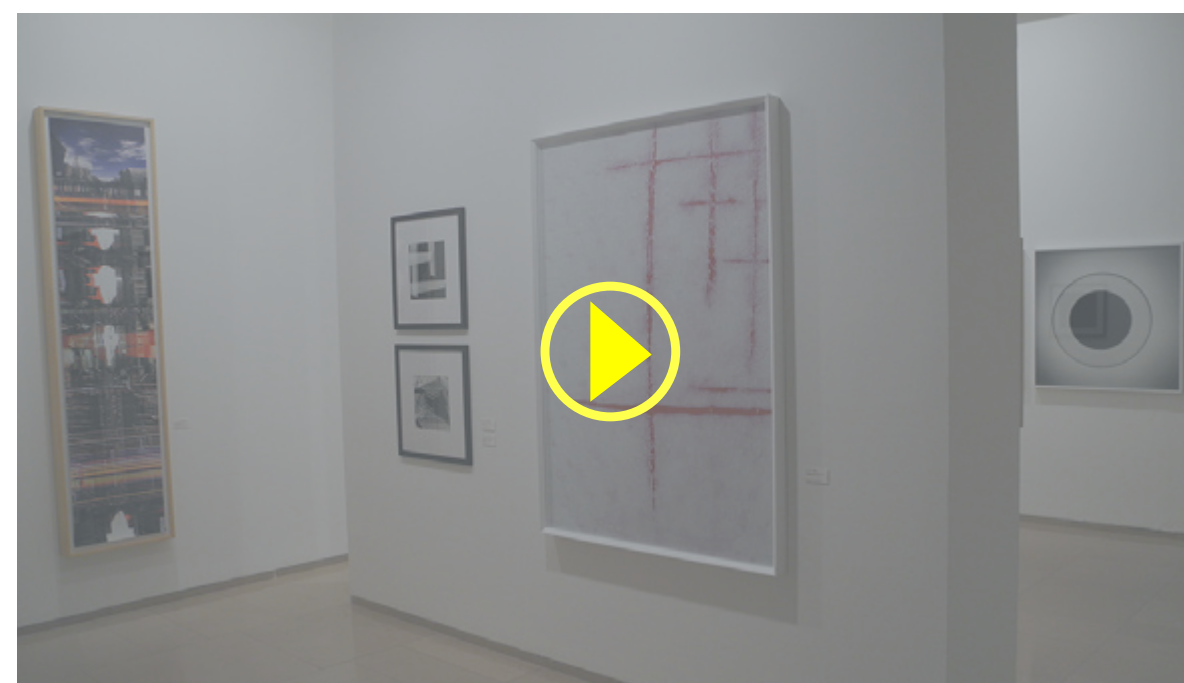
*Se pensarmos que a história da fotografia é um reflexo da história da humanidade, compreendemos mais facilmente sua cronologia marcada por sobressaltos, avanços, recuos e retomadas. **O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira** se envereda pelos últimos 60 anos da produção de caráter mais experimental, como forma de ilustrar a capacidade nacional de absorver e transformar influências estrangeiras, de refletir a vertiginosa história política do país nesse período e de encontrar, entre tantos labirintos, uma expressão pulsante e genuína que hoje coloca o Brasil entre os principais polos de criação artística no campo da fotografia.*

*Na década de 1920 o Brasil, movido por máquinas, velocidade, fumaça e uma repentina riqueza propiciada principalmente pelas exportações de café, mirava um futuro promissor construindo suas metrópoles e tendo por referência – ou muitas vezes simplesmente copiando – a arquitetura, a cultura e os costumes das mais avançadas cidades europeias. Essa geração espontânea de cópias da cultura do outro renegava a herança de um aprendizado não-linear e mestiço. Por esse motivo tornou-se o alvo da reviravolta que criaria, então, outros cânones para o pensar e fazer artístico.*

*Liderado por um pequeno, mas combativo grupo de artistas ligados na maior parte aos círculos literários e à pintura, promoveu-se, em 1922, a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Dois anos mais tarde, o poeta Oswald de Andrade (1890-*

*1954), que havia sido uma das figuras centrais do movimento de 1922, escreveu em tom crítico e jocoso o Manifesto Pau-Brasil e, em 1928, o Manifesto Antropófago. Em linhas gerais, estes textos propunham não renegar a cultura estrangeira, mas “devorá-la” para digeri-la fazendo-a passar por um filtro – “o estômago” - de referências nacionais. Ao final desse processo deveriam surgir obras e conceitos a partir da somatória do “nós + eles”, ou seja, um saber e uma cultura híbrida.*

*Numa das passagens do Manifesto Pau-Brasil, que em alguns momentos lembra o tom apaixonado pelo desenvolvimento*



Catálogo: “O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”





> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”]

*técnico da sociedade do Manifesto Futurista, publicado em 1909, por Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944), Oswald conclama os artistas a pensar o mundo e a representação dentro do campo da arte a partir das “novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte... Nossa época anuncia a volta ao sentido puro”.*

*É curioso que a fotografia surja de passagem num dos mais importantes momentos da arte brasileira. Essa citação atesta, de certa forma, que a fotografia brasileira estava ainda distante de perceber suas possibilidades narrativas e poéticas. Os “negativos fotográficos” à essa altura estavam focados na objetividade do registro e da documentação do entorno realista e não na potência lúdica contida na irradiação da luz das estrelas. Voltar “ao sentido puro” das coisas implicava, segundo Oswald, em um olhar de viés para a realidade circundante, um mergulho no sensorial em contraponto a arte de caráter figurativo.*

*De fato, a fotografia ficou de fora do movimento modernista brasileiro da década de 1920. Na Europa artistas impulsionados pelo dadaísmo e surrealismo, como Man Ray (1890-1976), ou pelos preceitos da Bauhaus, como László Moholy-Nagy (1895-1946), já haviam levado a fotografia a experimentar vôos libertários. A representação do visível a partir de então,*

*incorporou o imaginário e plataformas mais oníricas, erráticas e atentas à psique humana. No Brasil demoraria cerca de 25 anos para estes impulsos ecoarem.*

*Os primeiros passos nessa direção foram dados pelo artista Geraldo de Barros (1923-1998), que havia estudado desenho e pintura e, como a maioria dos artistas da época, se empenhava no figurativismo. Após experiências com a pintura expressionista, Geraldo adquiriu uma câmera Rolleiflex e começou a investigar as possibilidades expressivas da fotografia.*

*Ao ingressar, em 1949, no Foto Cine Clube Bandeirante, uma agremiação de fotógrafos que atuavam juntos e concorriam em salões de fotografia, Geraldo se chocou com o estágio da fotografia. Um certo romantismo prosaico e o padrão da pintura acadêmica era o parâmetro usado para julgar as imagens dos clubistas. Imitações de naturezas mortas, paradoxalmente, ocupavam o lugar da representação da cidade dinâmica e veloz que as máquinas e os carros imprimiam no Brasil desenvolvimentista da metade do século 20.*

*Influenciado pelas teorias da Gestalt, ramo da psicologia que se aprofunda no estudo de como os indivíduos percebem as formas elementares da geometria, Barros foi cada vez mais radicalizando, para horror dos fotógrafos mais puristas, na síntese dos volumes e dos jogos de luz e sombra em suas experimentações fotográficas.*



> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”]

*As experiências de Barros incluíam fotomontagens, colagens e intervenções diretas no negativo fotográfico que resultavam em abstrações e num pulsante elogio das formas. Linhas e volumes se redesenham em suas “Fotoformas”, gerando matizes em preto, branco e cinzas. Essa série influenciou vários outros artistas que se dedicavam a fotografia e pensavam em ecoar no Brasil aquilo que havia sido gestado nas vanguardas europeias em torno de 25 anos antes. Esse foi o primeiro momento no Brasil em que a fotografia foi sistematicamente produzida fora dos cânones da documentação.*

*Perceber a fotografia como uma linguagem que não precisa se limitar a denunciar ou referendar o espaço-tempo; permitir que, ao esvaziar o referente do seu sentido mais imediato, ela se liberte para pesquisar novas possibilidades semânticas, foram alguns preceitos que pautaram estes modernistas tardios. “A realidade, não raro, se torna mero pretexto, veículo comunicativo, passaporte de tudo onde exista parcela enclausurada de beleza”, escreveu o fotógrafo e crítico Rubens Teixeira Scavone.*

**O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira** traz para a Maison Européenne de la Photographie, Paris, um módulo com 37 imagens de 17 artistas deste período que tem o pico de sua produção entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1960. Que essas imagens sejam vistas agora na Europa, continente e cultura que foram “devorados” para gerar o

*modernismo brasileiro, é muito curioso. Embora as vanguardas estéticas europeias sejam a base da inspiração destes artistas, é instigante perceber como a antropofagia oswaldiana que nos move, mudou o caráter e o contexto dessa estética.*

*Em outra passagem do Manifesto Pau-Brasil, Oswald de Andrade dita, de forma sintética, conceitos que mais tarde se encaixariam perfeitamente nessas fotografias modernistas experimentais e no movimento concretista brasileiro, do qual Geraldo de Barros foi um dos precursores:*

*“A síntese*

*O equilíbrio*

*O acabamento de carrosserie*

*A invenção*

*A surpresa*

*Uma nova perspectiva*

*Uma nova escala.*

*Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil*

*O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. Uma nova perspectiva.”*

*Antes que essa “nova perspectiva” tivesse de fato se consumado ou que “as estrelas pudessem se familiarizar com os negativos*





> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”]

*fotográficos”, como havia pedido Oswald, o Brasil passaria por um período de densas nuvens negras. Entre 1964 e 1985, sob a ditadura militar, essa produção de caráter mais experimental praticamente deixou de existir. A fotografia durante o “período de chumbo” voltou-se quase que exclusivamente para sua funcionalidade documental, tanto para realizar a propaganda do regime militar, como é recorrente na história dos regimes políticos não democráticos, ou então para o fotojornalismo, que raramente conseguia ter um olhar mais crítico devido à censura imposta aos meios de comunicação. Um tipo de fotografia que não fosse abertamente favorável ao governo, mesmo não criando uma polarização aos seus tortuosos ideais, como no caso da fotografia de Geraldo de Barros e seus pares, era necessariamente interpretada pelos censores como subversiva.*

*Neste contexto foram poucos os artistas que se utilizaram da fotografia durante essa época, seja para experimentar novos limites da linguagem ou para realizar trabalhos que metaforicamente comentavam a ditadura, a falta de liberdade de expressão, o temor que rondava a todos que prezavam o livre arbítrio.*

*O fim da ditadura militar e o processo de democratização do Brasil, marcado oficialmente pela aprovação das eleições diretas no Congresso Nacional, em 1985, criou uma renovada atmosfera no país que propiciou, aos poucos, uma retomada mais livre e menos dogmática da produção artística no geral e a da fotografia em particular. Os artistas agora podiam trabalhar sem a*

*vigilância que classificava de forma precária e redutora, até então, toda arte produzida como engajada, comprometida ou escapista.*

*Serviram como guias dessa nova fase da fotografia brasileira três autores seminais: Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto e Claudia Andujar. Ao transitarem com grande desenvoltura entre a fotografia de viés documental e outra, que se utiliza da construção ou edição recorrendo a estratégias poéticas e experimentalismos, criaram um campo fecundo, humanista e original que foi percebido pelas novas gerações como um vasto território a ser explorado. Realismo e ficção se mesclaram de tal forma na obra destes artistas que uma espécie de vertigem passou a ser a melhor forma de encontrar uma raiz definidora não apenas dessa estética, mas da própria visão de mundo propiciada por meio da fotografia.*

*Num segundo momento, se juntaria a esse grupo de artistas referenciais, a artista visual Rosângela Rennó. Sua obra discute, de forma singular, a inserção e circulação da fotografia na sociedade contemporânea, questionando seu papel como agente da memória. Em diversas obras a artista nos surpreende ao localizar a fotografia, paradoxalmente, como protagonista no processo de produção daquilo que podemos nomear de amnésia social.*

*Em meados dos anos 1990 vivendo um clima de maior liberdade civil, ainda que politicamente de forma tortuosa e com sérios problemas na economia, o Brasil se abre para o mundo. Contribuiu*



> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”]

*decisivamente para esse momento a queda das altas taxas de importação, que tornavam dispendiosos o acesso a produtos estrangeiros, inclusive culturais, bem como a chegadas das novas tecnologias de informação. Ressalta-se aqui, obviamente, o impacto que a internet causou na vida das pessoas, tornando ilimitável a pesquisa, a interação, a troca de conhecimento.*

*Esse momento histórico se viu refletido diretamente nas estratégias formais, nas tramas conceituais e nos temas que pautaram a fotografia brasileira nos últimos vinte anos. Se antes desse período as questões de cunho social eram mais relevantes, como a discussão da identidade nacional que precisava ser repensada sobre os escombros deixados pela ditadura militar, nesse outro momento percebe-se claramente uma mudança de paradigmas.*

*À abordagem objetiva da vida em sociedade, juntou-se uma consistente produção de caráter mais subjetivo, errático e onírico, na qual, invariavelmente, o mundo interior do sujeito tem a primazia em relação às questões político-sociais. Impactou fortemente essa nova geração, também, teorias que relativizam o poder da fotografia em mimetizar o mundo real, o que ampliou as fronteiras para se pensar o registro fotográfico como plataforma do imaginário e da ficção.*

*Uma certa simplificação do uso da fotografia, propiciada pelas novas tecnologias fez com que um grande contingente de artistas*

*passassem a adotá-la em diversas etapas de seus processos criativos. Egressos de áreas distintas como a pintura, o cinema, a performance e a escultura, por exemplo, estes artistas chegaram à fotografia pensando-a e exercendo-a livre de dogmas, sem limites ou censuras prévias, como poderia se esperar de um fotodocumentarista, por exemplo. Essa atitude contribuiu decisivamente para a expansão das possibilidades formais e conceituais da fotografia. É por esse viés que a produção contemporânea se conecta, novamente, à experimentação levada a cabo pelos modernistas brasileiros. Retoma-se, enfim, o elo criativo e inovador na produção que busca sua expressão na fotografia de cunho artístico.*

*Primeira linguagem a dar respostas às inovações que ocorrem no campo das comunicações na sociedade, a fotografia rapidamente passou a revisitar o cinema, que ela própria havia ajudado a gerar, e a criar um surpreendente e expressivo amálgama com outras linguagens, como pode ser atestado nos trabalhos dos artistas contemporâneos aqui expostos. Esse fenômeno acontece em escala global. O Brasil, porém, com sua constituição multicultural e racial, parece ter, de fato, como preconizou Oswald no “Manifesto Antropófago”, uma habilidade específica para unir contrários e pacificá-los na poética que se encerra numa superfície fotográfica.*

*Como previu o poeta, finalmente a fotografia brasileira pode, após tormentas e vertigens que a fizeram se reinventar, emitir livre e criativamente sua luz e perceber “estrelas familiarizadas com negativos fotográficos”.*



> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”]



Com a proposição de embaralhar tempos e obras das duas gerações, tentei criar uma fricção, um contato sensual entre formas, conteúdos e conceitos, independentemente de seu tempo. Tendemos a ver a história linearmente e a sequenciá-la de forma estanque. Não acredito nisto. Proponho nesta mostra que a evolução de uma linguagem se dá em espirais de tempo, com rupturas e retomadas. O que me importa, é mostrar como as novas gerações, ao retomar a fotografia experimental no Brasil, após o período da ditadura, a partir da segunda metade dos anos 1980, não o faz do zero, mas levando adiante preceitos e, sobretudo, a liberdade estilística e imaginativa da geração de Geraldo de Barros e dos fotoclubistas. Obviamente que nesta época o maior contato com a produção estrangeira também entra neste liquidificador de referências. Afinal, somos irremediavelmente antropofágicos!

Da esq. para a dir.: “Abstração#5” (1950), de Rubens Teixeira Scavone; “Recriação 14-1” (1958), de José Oiticica Filho; “Auto Retrato” (1980), de Paulo Pires e “Pictures of Paper: Crowd at Coney Island, Temperature 89°, They came early and they stayed late”, July 1940, after Weegee (2009), de Vik Muniz





“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”. Vistas de diversos espaços da montagem da mostra em Paris





“O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira”. No alto à esquerda, série “Gambiarras”, de Cao Guimarães e, abaixo, obra “Do Céu de Santo Antonio”, de Marepe. Na foto maior, obras da série “Fotomódulos”, de Tony Camargo, em primeiro plano



> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”]

### Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira

O termo “documental imaginário” teria sido utilizado pela primeira vez pelo curador canadense Chuck Samuels, do Le Mois de la Photo à Montreal, em 2004, ao fazer a leitura de portfólio do projeto “Paisagem Submersa” dos fotógrafos brasileiros João Castilho, Pedro David e Pedro Motta. Comecei a trabalhar este termo em 2006, quando defini para o Museu de Arte Moderna de São Paulo as linhas de pesquisa que balizam anualmente a seleção dos cinco artistas que faço para o Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM-SP<sup>3</sup>.

O paradoxo existente na junção das palavras “documento” e “imaginário” era para mim a chave que conseguia condensar com precisão um tipo de produção que começava a ganhar força na fotografia brasileira naquele momento. Alguns autores, como estes três mineiros e vários outros, com destaque para o coletivo Cia de Foto, articulam de forma bastante instigante



“Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”. Montagem na Oi Futuro Flamengo, no Rio de Janeiro. Em primeiro plano, obra de Breno Rotatori. Atrás, série de Fábio Messias







> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”]

um novo status para a fotografia documental, com aporte vigoroso de questões dialéticas e a incorporação da estética do cinema e da literatura, por exemplo, que fazem com que os trabalhos enveredem por um caminho mais subjetivo e onírico.

Na mostra “Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira”, 2011, realizada no Sesc Belenzinho, em São Paulo, “Documental Imaginário” nomeou um dos módulos e tinha uma pequena, mas importante, representação dentro do mapeamento que fiz. Ao ganhar o edital da Oi para a realização de exposições, tive a possibilidade de projetar uma mostra voltada exclusivamente para a discussão em torno de uma nova possibilidade de pensar e fazer fotografia de caráter documental a partir de novas premissas. **Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira** foi realizada na sede da Oi, no Flamengo, Rio de Janeiro, entre julho e setembro de 2012. Os artistas selecionados foram Cia de Foto, Breno Rotatori, João Castilho, Pedro David, Pedro Motta, Fernanda Rappa, Guy Veloso, Fábio Messias e Gustavo Pellizon.

Como novidade, o viés escolhido propõe um entendimento mais flexível da fotografia documental, submetida em outros momentos a

3. O Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM-SP existe desde 2000. Atuo nele como curador desde 2006. Anualmente o curador deve selecionar cinco artistas e escolher com eles uma obra a ser doada para o museu. De cada uma destas obras são realizadas 100 cópias, que é o número limite de colecionadores que o Clube pode ter. Estes colecionadores pagam uma taxa anual ao museu, em troca de cinco trabalhos, um de cada artista selecionado. A verba arrecadada serve para ajudar na manutenção do museu. Cópias P.A. (prova de artista) das mesmas obras passam também a integrar o acervo do museu. Desde 2006 criei, como metodologia de pesquisa, cinco linhas: documental imaginário, identidade nacional, retrato e autor-retrato, metalinguagem/limites e vanguarda histórica.

discursos conclusivos sobre os seus temas. A porosidade e a dialética, incorporadas sem culpa, inclusive lançando mão da pós-produção, soavam agora como um realinhamento da fotografia documental com as teorias que corroboram para o embaralhamento cada vez maior entre realidade e ficção. Que este fenômeno venha ocorrendo no nicho da fotografia documental, que ao longo da história sempre advogou para si a ideia de comprovação dos fatos, é sintomático da conjuntura atual em que a fotografia como registro histórico necessita reencontrar novas diretrizes de representação.

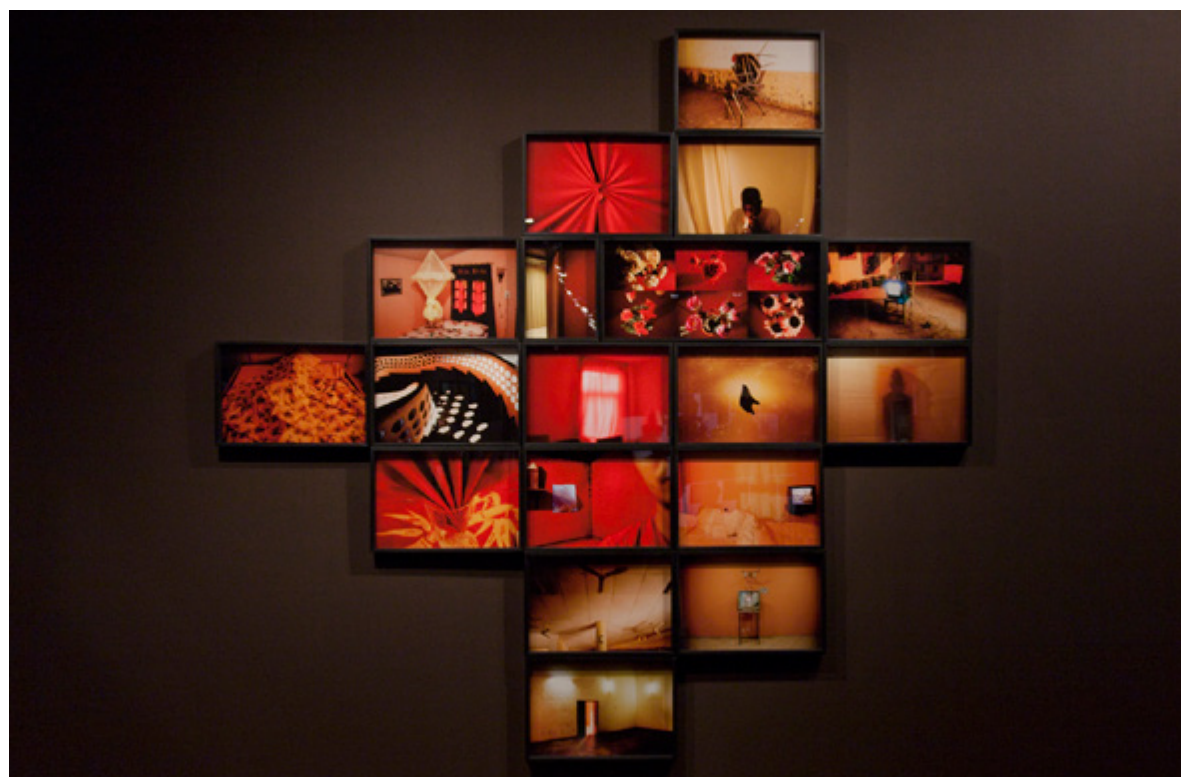
Sempre que possível, com o objetivo de gerar maior ressonância, tento promover em torno das exposições eventos que visam desdobrar as discussões levantadas pelas obras e pela curadoria. Neste caso, fizemos um debate com a presença de Kátia Lombardi e do antropólogo e organizador do FotoRio, Milton Guran. Lombardi, em sua dissertação de mestrado na UFMG, “[Documentário Imaginário – Novas Potencialidades na Fotografia Documental Contemporânea](#)”, faz uma interessante abordagem sobre “as potencialidade de uma nova inflexão na prática da fotografia documental contemporânea”.

Esta mostra se derivou da percepção de uma nova conjuntura que se mostrou importante colocar em foco, pois abordava um tema cercado de tabus relacionados à ideia da fotografia como documento. Mais do que simplesmente promover uma provocação, tratava-se de disseminar uma nova forma de pensamento dos artistas envolvidos, respaldados pela curadoria. Aquecer debates dando-lhes subsídios consistentes, desacomodar zonas de conforto, promover reflexões

> edição

> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”]



“Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”.  
Obra “Hotel Tropical”, de João Castilho

acerca das mudanças de pontos de vista sobre determinados temas tão logo eles sejam observados são para mim requisitos fundamentais dos projetos curatoriais.

A mostra foi oportuna, e a montagem resultou primorosa graças ao trabalho com uma equipe afinada e envolvida no projeto. A museografia teve a assinatura de Marta Bogéa, a iluminação de Alessandra Domingues, o design de Carla Sarmiento, a assistência de curadoria de Marie Eve Hippenmeyer e a produção executiva da Zucca.

O texto do folder explicitava um pouco mais as decorrências que levaram ao conceito de “documental imaginário”:

*A fotografia foi inventada na primeira metade do século 19, quando vigorava fortemente a filosofia positivista que pregava a observação científica dos fenômenos, o racionalismo e a objetividade, em oposição à metafísica. Daí decorreu a conexão da fotografia com a ideia de uma linguagem que pudesse comprovar cientificamente a existência das coisas, um dos motivos que a fez demorar para ser vista como ferramenta legítima dos artistas.*

*Essa visão foi posta em xeque pelos movimentos de vanguarda do início do século 20, como o Dadaísmo e o Surrealismo. Desde então a fotografia de caráter experimental se ocupou também de retratar o não-visível, as parcelas subjetivas do homem, suas sensações e imaginação.*

*A partir da década de 1950 o fotodocumentarismo começa a incorporar aos poucos essa dimensão mais onírica, tornando-se menos factual, mais poroso e dialético. No Brasil, essa mudança se dá, em grande parte, com a chegada de fotógrafos europeus, em virtude da Segunda Guerra Mundial. Nomes como Marcel Gautherot, Jean Manzon, Pierre Verger, Hildegard Rosenthal e Claudia Andujar, entre outros, ajudaram a incorporar a dimensão do imaginário em suas reportagens.*

*Com o acréscimo das teorias que desmontaram a ideia da fotografia como uma mera devolução mecânica da realidade e*



> edição

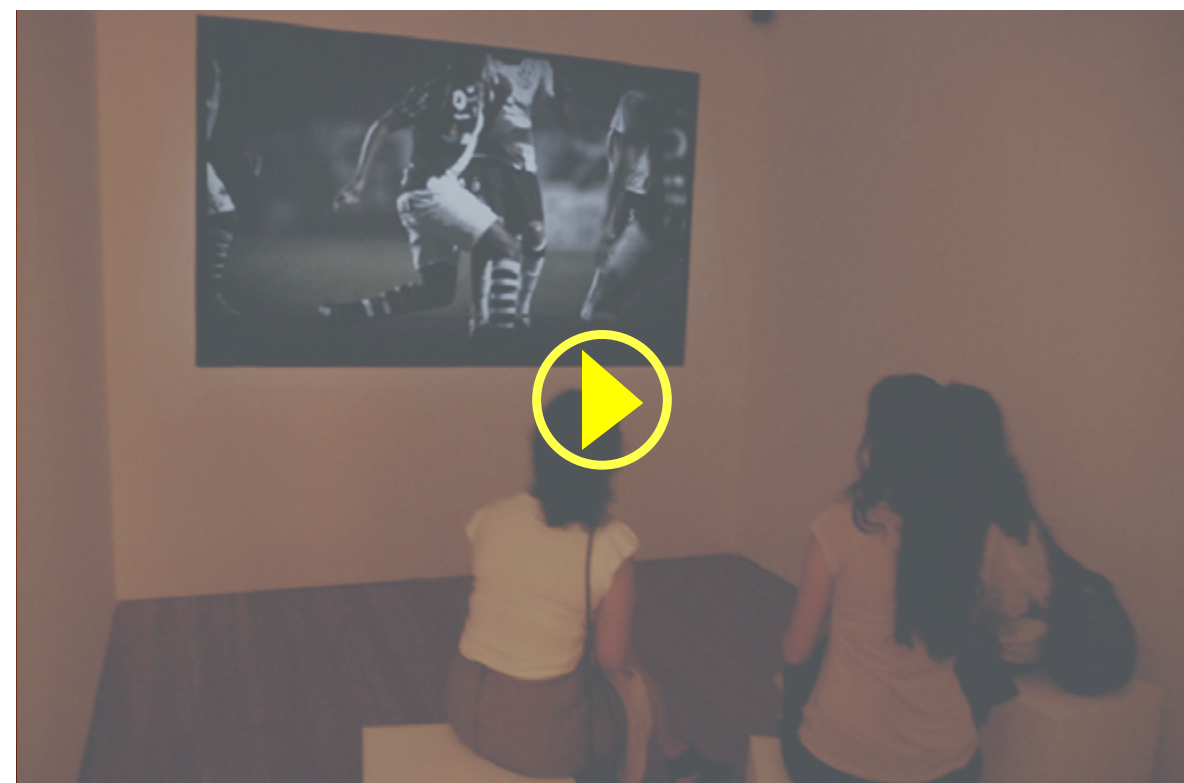
> “Ouvir” o que as imagens dizem

[“Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”]

*das novas tecnologias, houve nas últimas décadas uma grande expansão do uso da fotografia no campo ficcional.*

*“Documental Imaginário” investiga na produção recente de nove jovens artistas brasileiros, como essas mudanças de patamar consolidaram uma produção vigorosa e de grande apelo estético, num momento em que pontos de vistas que polarizam realidade e ficção, documento e imaginação, se mostram cada vez menos eficazes na vida contemporânea. A ambiguidade, a contradição, a contemplação e a dúvida se apresentam no quadro na forma de luzes e paletas de cores originais obtidas na negociação entre domínio técnico e conceito, resultando em narrativas pulsantes e inesperadas.*

*Estes artistas trabalham a partir de suas subjetividades e mitologias próprias. Mesmo quando partem para investigar questões como a religião e o futebol, por exemplo, o fazem por um olhar labiríntico, orgânico, que não apenas atesta o tempo-espaço dos acontecimentos, mas adentra em seus labirintos. Há também artistas que utilizam a fotografia como forma de calibrar sensações e a percepção do seu entorno, libertando e trazendo à tona uma poética refinada até então enclausurada nos gestos e nas paisagens corriqueiras do dia-a-dia.*



Tour Virtual “Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”



“Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”. Vistas da montagem com destaque para a obra “Averso”, de Breno Rotatori (abaixo, à direita) e para o livro “Paisagem Submersa” (Cosac Naify), de Pedro David, Pedro Motta e João Castilho





“Documental Imaginário: Fotografia Contemporânea Brasileira”. No alto, obra “Encante”, de Gustavo Pellizzon. À esquerda parte da série “Essa luz sobre o jardim”, de Fábio Messias e, à direita, série “Comum desacordo”, de Fernanda Rappa

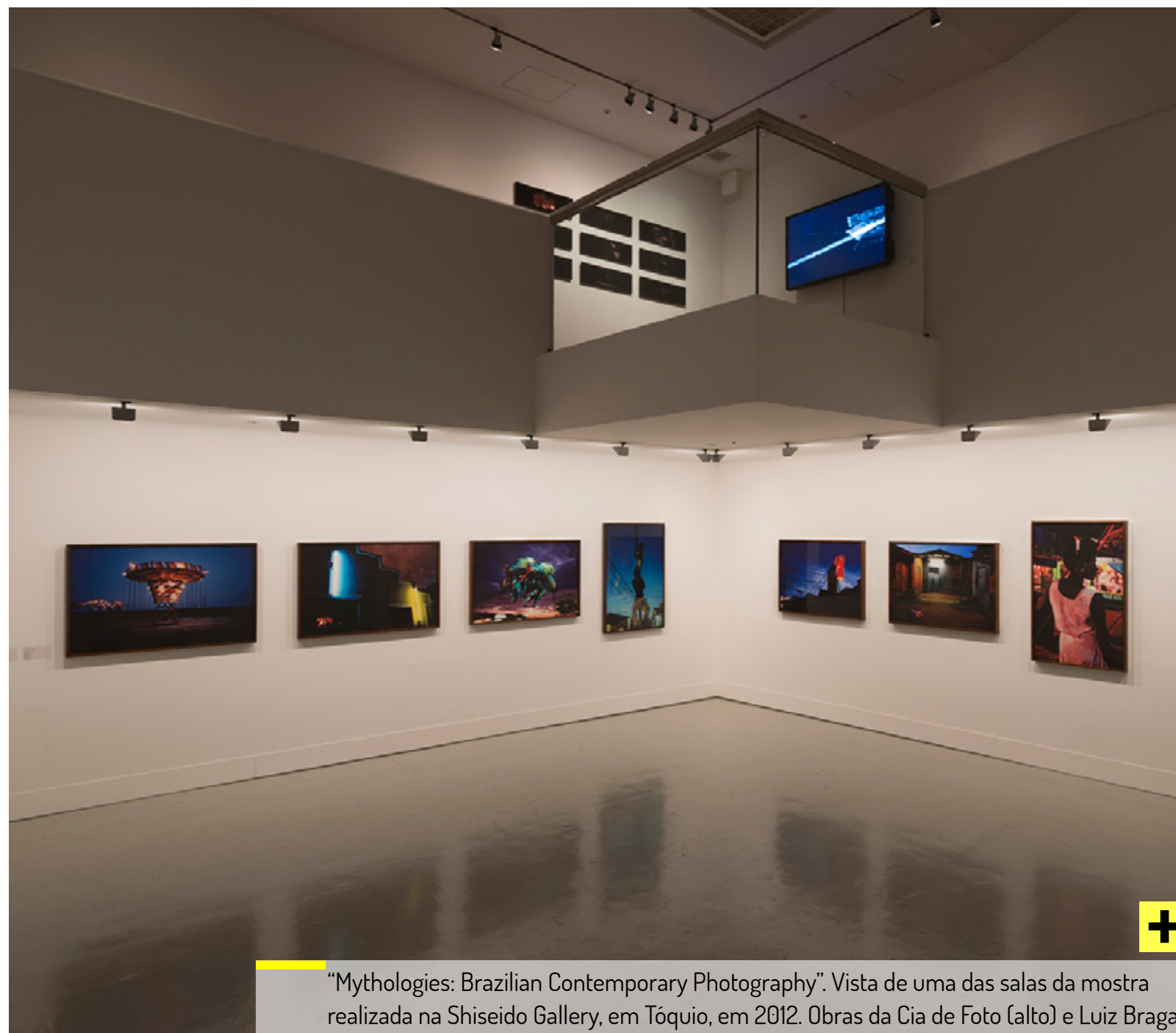


- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Mythologies: Brazilian Contemporary Photography”]

### Mythologies: Brazilian Contemporary Photography

Em 2012, dei uma entrevista à revista FOAM, publicação de referência sobre fotografia contemporânea, editada pelo Museu de Fotografia de Amsterdam. Como a revista tem circulação mundial, esta entrevista me levou a ter contatos com curadores e diretores de instituições internacionais interessados em conhecer melhor a fotografia brasileira. Um destes contatos gerou o convite para a realização de uma mostra na Shiseido Gallery, em Tóquio.

Nas primeiras conversas com o curador Shigeo Goto, consultor da galeria japonesa com quem fiz a discussão preliminar sobre ideias para o projeto expositivo, foi sugerida uma mostra que pudesse representar de alguma forma a cultura do Brasil. Começamos então a pensar um projeto que falasse da formação mestiça do brasileiro, pontuando com algumas questões políticas, as crenças e a relação com a natureza. Já vimos projetos que, partindo desta



“Mythologies: Brazilian Contemporary Photography”. Vista de uma das salas da mostra realizada na Shiseido Gallery, em Tóquio, em 2012. Obras da Cia de Foto (alto) e Luiz Braga





- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Mythologies: Brazilian Contemporary Photography”]

proposta, terminaram em simplificações que amplificaram os clichês sobre este “distante e faceiro país do samba e do futebol”. Era preciso, portanto, muito tato para tratar estas questões sem resvalar para o lugar fácil que ajuda a perpetuar a imagem de lugar exótico com a qual o Brasil é invariavelmente mostrado no exterior, como ocorreu, por exemplo, nas edições catastróficas que a revista francesa *Photo* dedicou ao país em anos recentes.

Felizmente, a Shiseido Gallery prima por exposições de qualidade e, assim que comecei a listar os primeiros artistas e obras dentro do conceito que estávamos traçando, o entendimento foi rápido, e pude efetuar o projeto conforme minhas convicções.

No momento de realizar uma proposta curatorial para uma instituição é preciso estar com os conceitos bem alinhados e saber expô-los de forma clara e coerente. É óbvio que, ao defender o projeto, o curador está expondo suas crenças acerca de um determinado assunto, deixando ver sua ideologia, seu posicionamento político, suas aspirações e preferências estéticas. Cabe à instituição comprar ou não este pacote, ainda que sempre possa haver margem de negociação, por exemplo quando se trata de temas tabus. No caso da Shiseido, me pediram para evitar imagens que contivessem nu frontal e uso de drogas. Nada, porém, que prejudicasse o recorte que estava pensando.

De uma lista preliminar de cerca de 12 artistas, refinei a pesquisa até chegar aos sete que fecharam a seleção: Claudia Andujar, Eustáquio

Neves, Luiz Braga, Cia de Foto, João Castilho, Rodrigo Braga e Kenji Ota. Com cada um deles foi discutido o recorte para que juntos pudéssemos chegar a uma seleção de obras sucinta, porém precisa.

Desta vez consegui visitar quase todos os artistas em seus ateliês. Este contato, em que curador e artista podem conversar longamente sobre os processos criativos, novos trabalhos em andamento, o que cada um tem visto e lido, é fundamental. É a única forma de conhecer a produção de um artista em toda sua potência, vendo não apenas as obras acabadas, mas as que estão em processo, as dúvidas que rondam as decisões acerca dos conceitos, mas também dos materiais, acabamento, organização, etc. Além disso, é um dos momentos mais prazerosos do trabalho do curador.

A montagem desta mostra foi realizada com altíssimo padrão de eficiência e acabamento. A bela galeria, com dois cubos brancos que se conectam a um mezanino, recebeu uma luz tênue pontual nas obras, criando a atmosfera adequada para que as imagens fossem apreendidas segundo o planejado.

As estratégias experimentais empregadas na constituição das obras matizam as imagens com múltiplas simbologias, enfatizando a face ritualística e mitológica sobre as quais foram criadas e que o recorte curatorial intencionou reforçar ao reuni-las. O texto do catálogo, por sua vez, visou traçar aspectos da história do Brasil reverberados nas obras.



- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Mythologies: Brazilian Contemporary Photography”]

*Uma complexa mescla de povos e culturas está na base da formação da identidade nacional dos brasileiros. Por circunstâncias históricas todo brasileiro é um ser multifacetado, mestiço. Equilibrar esta simbiose de etnias, credos e culturas distintas, para construir uma ideia de identidade que resulte num convívio harmônico e sem preconceitos, é um permanente desafio.*

*Quando descoberto pelos portugueses, em 1.500, o território brasileiro era ocupado por diversos povos indígenas. Na primeira metade do século XVI, foram trazidas grandes levas de escravos africanos principalmente para o trabalho nas lavouras. Depois da Abolição da escravatura, para substituir a mão-de-obra escrava, entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século 20, o país recebeu cerca 5 milhões de imigrantes, entre os quais grande quantidade de japoneses. Hoje, o Brasil abriga a maior colônia de japoneses fora do Japão: cerca de 1,5 milhão de nikkeis.*

*Representar o intrincado mosaico de influências que forma a nação brasileira tem sido uma questão presente na literatura, no cinema, no teatro, na música e nas artes visuais. Na fotografia, temas que exploram as diversas faces do povo brasileiro surgiram com força no fotodocumentarismo a partir dos anos 1950.*

*O multiculturalismo e a influência da paisagem, do clima, da flora e da fauna são focos importantes dos fotógrafos que em suas obras misturam documentarismo com experimentalismo,*

*como os fotógrafos selecionados para esta mostra, realizada na galeria Shiseido.*

*Ao experimentarem estética e conceitualmente uma fotografia distinta do padrão do documentarismo clássico, estes artistas injetam maior subjetividade e poética às abordagens de seus temas. Estas estratégias de representação acabam tornando suas obras um campo fértil e complexo. Nelas, eixos relevantes da cultura brasileira surgem renovados por um olhar que busca sua quintessência.*

*Faces e rituais indígenas e africanos, a selva amazônica e o árido sertão são vistos mais pelo viés da metafísica e de uma busca do primordial do que pela abordagem social e histórica. Através deste prisma, o ser humano e a paisagem se transmutam em imagens em que emerge o mítico, o metafísico, o primordial.*

*As imagens de Mitologias - Fotografia Contemporânea Brasileira buscam representar o sagrado e encontrar em cada um dos temas o tempo das origens, do gênesis. Ao enveredar por este caminho, adquirem uma expressiva dimensão mítica e fabular. Os artistas invocam com grande vigor e de diferentes maneiras a ancestralidade para restaurar o sagrado, que a história contemporânea tende a esquecer.*

*Nas obras de Claudia Andujar e Eustáquio Neves os índios Yanomami e os descendentes de escravos, respectivamente, emergem em uma perspectiva tão poética quanto política.*





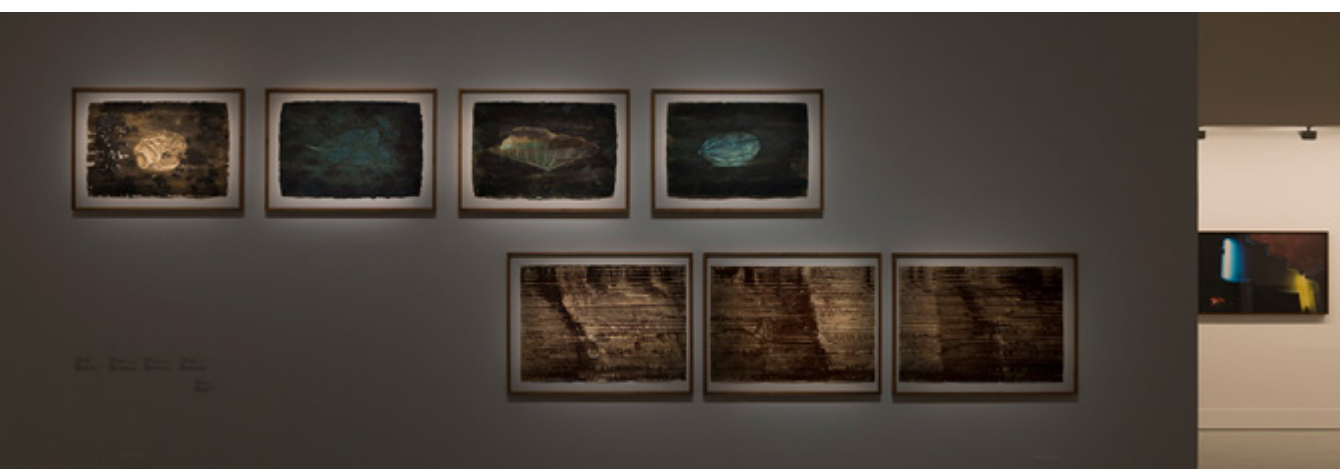
- > edição
- > “Ouvir” o que as imagens dizem  
[“Mythologies: Brazilian Contemporary Photography”]

*No trabalho do nipo-brasileiro Kenji Ota, imagens de formações rochosas e da flora brasileira remetem ao primitivo, perene, secular. Suas preciosas impressões artesanais são realizadas com técnicas do século XIX, como o Vandyke Brown. Forma e conceito encontram, assim, uma representação orgânica e precisa.*

*João Castilho e Luiz Braga constroem narrativas visuais de dois lugares míticos do Brasil: o sertão e a Amazônia. Na série “Redemunho” Castilho dialoga com o clássico de Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas, para construir potentes metáforas sobre as lendas locais que falam da materialização do demônio na natureza. Braga mistura iluminação artificial com a luz natural e excepcional da Amazônia para representar de forma contundente a cultura da região. A luz e a cor atuam como signos determinantes das mitologias populares e de um estilo característico de vida.*

*O vídeo do coletivo Cia de Foto, “Sobre o Sol”, também utiliza a luz, no caso a luz solar, como veículo para trazer à tona a forma da paisagem e o embate entre natureza e cultura. Um raio de sol atinge a orla marítima com um inusitado formato geométrico, recortado pelos prédios à beira-mar. No vídeo “Provisão”, o Sol, enquadrado racionalmente pela ação do homem, explode no inesperado e desesperado gesto do personagem criado por Rodrigo Braga que, em um mesmo ato paradoxal, mata e tenta preservar uma árvore.*

*A série “Prefácio”, da Cia de Foto, criada especialmente para esta mostra, faz emergir, por meio de imagens de grande densidade poética, a ideia de ancestralidade e da percepção do mítico. O ser humano, a natureza e a luz são flagrados em seus ciclos vitais. A folha da planta que reluz, em seu microcosmo, equivale a uma constelação. Em cada pequeno gesto, em cada semente que espera por germinar, em cada ritual se revela a totalidade do universo. A dimensão mítica que se oculta nos labirintos cotidianos.*



“Mythologies: Brazilian Contemporary Photography”. Obras implantadas na Shiseido Gallery. Abaixo, à esquerda, obras de Kenji Ota. À direita, série fotográfica “Prefácio” e vídeo “Sobre o Sol”, da Cia de Foto





funções do curador

pesquisa de acervos

construindo paisagens

escrever sobre imagens

itinerários

entrevistas



“Mythologies: Brazilian Contemporary Photography”.  
No alto à esquerda, obras de Eustáquio Neves e João  
Castilho. Detalhe do vídeo “Provisão”, de Rodrigo  
Braga e quatro das fotografias de Luiz Braga



## Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição



funções do curador

pesquisa de acervos

**construindo paisagens**

escrever sobre imagens

itinerários

entrevistas

- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização



Construindo paisagens





- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização

uma exposição deve materializar de forma contundente as propostas da curadoria, a intencionalidade labiríntica dos artistas e deixar um espaço para que o visitante possa fruir livremente no contato com a obra exposta e, assim, ser impactado e sensibilizado por esta recepção.

Diversas etapas precedem a montagem de uma exposição: a definição das linhas de força do acervo, o recorte, a seleção de obras, a construção das vizinhanças, a intensa discussão com o arquiteto sobre a concepção da museografia, o teste dos croquis de montagem no computador, a escritura do texto, a definição da cor das paredes, da luz, da comunicação visual, etc. Cada um destes itens deve auxiliar na criação da atmosfera que irá, se tudo der certo, atuar fortemente na percepção dos trabalhos, direcionando para as questões conceituais tabuladas pela curadoria em comunhão com os artistas.

Elaborar o projeto de uma montagem é imaginar a construção de um mundo paralelo. É como antever uma paisagem que irá receber o visitante, tirando-o do seu universo cotidiano para levá-lo a outra dimensão. É preciso construir uma zona de conforto - ou de desconforto, se for o caso - particular para sequestrar as pessoas da velocidade de processamento de dados atual, da necessidade de decifrar tudo rapidamente em um golpe de olhar.

Gosto de pensar metaforicamente a parede vazia de uma sala expositiva à espera das obras que a preencherão como uma folha

em branco à espera de um texto. Quando começamos a pensar as vizinhanças das obras, é como se cada uma delas fosse uma palavra que se encontrava embaralhada entre outras no acervo e que, a partir do conceito estabelecido para a mostra, algumas de suas potencialidade ganham maior relevância e sentido. Ao ordenar estas obras/palavras, temos possibilidades de escrever algumas frases. É importante pensar, então, qual será o sujeito, o predicado, o verbo, etc, de cada frase. As escalas maiores ou menores dos trabalhos, assim como a potência de cada um, suscitam palavras em caixa alta e baixa, sublinhadas ou não. E há os espaçamentos entre elas, que devem variar dentro de uma lógica de aproximações e isolamentos. Respiros mais longos ou menos compassados. E assim esta “escrita” vai ganhando ritmo, pulsação e gerando novas relações simbólicas.

Quando projetamos com o arquiteto estas “frases” no computador, sabemos de antemão que esta pré-organização pode funcionar muito bem neste ambiente, mas que, ao ser transposta para a sala expositiva, terá que ser revista e provavelmente mudada. A tridimensionalidade é mais vigorosa do que a percepção que temos na tela bidimensional de um desktop. Por isso é importante ir para uma montagem sabendo que o desenho idealizado é uma referência importante, mas que está bastante sujeito a alterações que tanto podem ser mínimas quanto de grande escala.

As obras de arte possuem uma aura, uma materialidade, um peso que só quando nos vemos diante delas conseguimos perceber em completude. Como trabalhamos meses apenas com reproduções,

- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização

arquivos digitalizados, imaginando escalas, o impacto da moldura e tantos outros fatores, temos que saber desde o início do trabalho que podemos ser traídos por esta representação “descarnada” da obra.

Reunir duas ou mais obras em sequência em uma parede é outro fator muito delicado, pois é inevitável que, ao realizar esta operação, forcemos um diálogo entre ambas. Quem as vê juntas tenta, naturalmente, estabelecer correlações.

Na montagem de uma mostra coletiva, este fator se torna ainda mais complexo, pois se trata de criar diálogos entre artistas, poéticas e intencionalidades distintas em muitos aspectos. Estas junções devem reverberar para o visitante alguns simbolismos parametrizados pelo artista ao criar a obra, assim como o conceito da mostra, deixando espaços para que, diante desta paisagem construída, ele também possa optar pelos seus próprios caminhos. A costura entre obras de artistas distintos, portanto, deve sugerir o encontro de poéticas. Ambas devem se iluminar uma em face da outra, criando uma terceira via de leitura.

Às vezes, ao reunir duas obras potentes, pode ocorrer de ambas perderem energia e impacto por conta desta vizinhança que não lhes é favorável. Outras vezes, ambas se nutrem uma da outra e passam a vibrar de forma mais intensa. São muitos os elementos internos de uma fotografia que conduzem às soluções de edição e sequenciamento. E, por mais que no campo da razão e da solução formal existam parâmetros pelos quais podemos nos guiar

nesta empreitada, como pontos coincidentes ou divergentes na composição, na luz, no tema, na atmosfera, etc, grande parte da aventura da edição se dá por questões sensoriais e subjetivas.

Duas imagens que soam complementares por equivalências ou contrastes cromáticos, ou ainda pela composição, por exemplo, podem, quando reunidas, travar um embate e acabar se repudiando mutuamente. Também pode acontecer de o impacto da quebra, da dissonância, causar uma estridência que resulte altamente positiva para o discurso do artista em particular e da exposição como um todo. Dois artistas que trabalham com fotografia e que comumente utilizam este recurso de construir dissonâncias e grande impacto visual pela forma como idealizam a montagem de suas mostras são o alemão Wolfgang Tillmans e o francês Antoine D’Agata.

Uma montagem em que a disposição das obras visava salientar “a diferença dos iguais” pela criação de um ritmo compassado com pausas e quebras articuladas foi [Fotopinturas: Coleção Titus Riedl](#), que realizamos em 2011 na galeria Estação, em São Paulo, com cerca de 200 imagens do acervo do pesquisador alemão radicado no Crato (CE) Titus Riedl.

As obras eram, em sua grande maioria de pequeno formato (20 x 24cm), sem autorias determinadas, posto que a fotopintura é realizada por uma espécie de linha de produção de fotopintores. Alguns são especializados em pintar sobre a fotografia o rosto, outros pintam a roupa e outros, ainda, os cabelos. Esteticamente,



- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização



“Fotopinturas: Coleção Titus Riedl”. Montagem das fotopinturas com as sequências em linhas fragmentadas

portanto, as imagens eram bastante semelhantes. Mas seria um erro ver o conjunto sem notar as particularidades de cada semblante, como, por exemplo, o estilo mais naïf em uns em contraponto ao acabamento mais rebuscado em outros.

Em várias conversas com o arquiteto Marcus Vinícius Santos sobre as possibilidades de montar esta exposição, chegamos à formulação de uma grade com quatro linhas interrompidas por “falhas”, ou vazios de fotos. Este desenho, ao mesmo tempo que dava certo

rigor gráfico ao conjunto, permitia uma desconstrução, já que as linhas eram interrompidas por espaçamentos vazios. Esta proposta obrigava o movimento do olhar dos visitantes a “escanear” as imagens horizontalmente, pela sequência das linhas, e verticalmente, de cima para baixo e vice-versa. As “falhas”, porém, obrigavam a um reposicionamento do ponto de vista, criando tensões entre as imagens, impedindo uma perspectiva generalizante e levando os visitantes a um contato mais intenso com a composição das fotopinturas.

Como os fotopintores pintam sobre as fotos semblantes que tendem a ser “genéricos” das feições das pessoas de determinada região, para a curadoria, estas “falhas” surgiam como uma metáfora do fato que a diversidade de pessoas e feições é inevitavelmente maior e que, portanto, qualquer tentativa de impor um padrão totalizante está fadada ao fracasso. Afinal, gente é diversidade. Sempre haverá outros, e a verossimilhança de traços fisionômicos não é indicador de uniformidade de personalidades. Este pensamento foi um dos que nortearam o desenho e a montagem desta exposição. Como sempre, o conceito deve preceder a forma.

O arquiteto Marcus Vinícius Santos comenta assim o desenho elaborado para essa mostra: “essa montagem surge de um movimento nosso de domar o conjunto, aplicar-lhe uma lógica totalizante de edição - as falhas na parede como metáfora da falência dessa empreitada. Porque exposição é edição. Gosto de pensar que em “Fotopinturas” a formatação na parede, as vizinhanças e as constelações de imagens seguem uma lógica interna muito precisa, alheia à nossa vontade.

- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização

Colocamos para agir na galeria um sistema que trabalha sozinho, com autonomia, nossa máquina expográfica: a opção por organizar as linhas por tamanho de imagem e o desenho oriundo do desejo por uma paisagem gráfica, para depois ser preenchido com as fotopinturas como num álbum de figurinhas, foram nossas únicas escolhas. É bonito pensar nesta postura em contraponto à seleção bastante precisa, deliberada, na composição de uma parede de exposição comum. Mostra cuidado e atenção às especificidades do acervo”.

Só é possível aferir se a montagem de uma exposição funciona de fato quando observamos a circulação e o comportamento do público diante das obras. Em **Fotopinturas: Coleção Titus Riedl**, era perceptível que as pessoas conseguiam eleger determinadas imagens que chamavam sua atenção por detalhes ínfimos, como uma expressão, uma intervenção, uma mancha, mesmo com a imagem estando circundada por muitas outras semelhantes.

O momento de sequenciar as imagens, seja em uma exposição, livro ou mesmo em um portfólio, equivale ao ajuste interno, no corpo do trabalho, das questões mais importantes no nível do conceito, da estética e do impacto que se deseja provocar. O encadeamento das imagens cria uma narrativa, geralmente não linear, mas que deve conduzir quem as vê para determinadas atmosferas que implicam em uma maior interação com o projeto.

Há mostras em que as obras estão expostas para ilustrar uma hipótese da curadoria, completamente alijada da proposta conceitual

e estética que a gerou. Isto é um erro fatal. Por isso, jamais utilizar obras descontextualizadas da intenção em que foram geradas é um limite que deve ficar claro. Afinal, a fotografia de uma árvore, por exemplo, pode representar uma infinidade de coisas, e a árvore nem sequer ser o assunto principal. É lamentável ver obras expostas fora de contexto, e muitas vezes isto pode ocorrer quando o artista, na ânsia de expor, se sujeita a certas imposições do circuito de arte.

Na mostra individual **Desejo e Reparação**, do artista Rogério Ghomes, realizada em 2011 no Museu de Arte de Londrina, sob minha curadoria,



“Fotopinturas: Coleção Titus Riedl”



- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização



“Desejo e Reparação”. Série “Voltando para Casa”, de Rogério Ghomes, exposta em vinil transparente, no Museu de Arte de Londrina, em 2011

um dos principais trabalhos expostos foi formatado como um site specific, para criar um diálogo direto com a belíssima arquitetura do museu, realizada por João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) para o que originalmente era uma rodoviária. Artigas projetou a edificação, um ícone da arquitetura modernista brasileira, com poucas paredes e grandes vidraças por onde se vê amplamente a cidade.

Na série fotográfica Voltando para Casa (2006), na qual Ghomes fotografa pela janela, durante o voo, a asa da aeronave foi ampliada em vinil transparente e adesivada em suportes de placas de vidro, idealizados pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992). Os suportes foram então colocados simetricamente na sala de vidro, sugerindo as posições das aeronaves nos aeroportos.

O resultado foi surpreendente. As asas dos aviões, à medida que nos deslocávamos no espaço, pareciam romper a arquitetura que as continha para sobrevoar a cidade de Londrina. Ao mesmo tempo, víamos as nuvens do lado de fora da imagem feita no avião se sobrepondo ao céu da cidade, o que conferia ao espaço expositivo um certo efeito de flutuação. Além disso, havia a ironia de fazer com que a rodoviária, agora transformada em museu, passasse a ser, por algum tempo, um inesperado aeroporto!

Este foi um caso em que o artista, junto com o curador, repensou formato, escala e material de acabamento para o trabalho, ao perceber que o mesmo poderia ser sensivelmente potencializado a partir do diálogo aberto com a arquitetura e a história da cidade.

- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização

## Museografia<sup>1</sup> – Coreografar o espaço

Assim que o espaço onde ocorrerá uma determinada exposição é definido, é necessário marcar uma visita técnica na qual o curador e o arquiteto<sup>2</sup> começam a realizar as primeiras anotações no sentido de como espaço e obras poderão constituir um corpo vibrante que ecoe os objetivos conceituais traçados a partir da seleção das obras.

Nos espaços expositivos mais clássicos, invariavelmente nos deparamos com o cubo branco, concepção moderna que visava isolar a obra de arte do mundo em uma cápsula onde ela poderia ser contemplada de forma asséptica. Esta ideia de um receptáculo ideal para a obra também criou um distanciamento com a vida das pessoas, e os próprios artistas acabaram por questioná-lo e subvertê-lo. Hoje o cubo branco é apenas uma possibilidade entre infinitas outras. Não há fórmulas prontas. Ao pensar uma exposição e a forma como



Visitantes observam obras da mostra “Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira”. A montagem em mosaicos e com mídias distintas auxilia as pessoas a obter um maior grau de atenção com as obras



- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização

esta ocupará o espaço, deve-se começar do zero. O ponto de partida, mais uma vez, deve ser o núcleo conceitual da mostra, que pode e deve definir a direção do desenho da museografia, a cor ou cores das paredes, o tipo de sinalização gráfica a ser adotada, etc.

Durante o desenvolvimento de um projeto curatorial há o momento de desenhar o espaço a partir da lista pré-fechada de obras. São muitas as variáveis a ser consideradas neste instante. Nos últimos anos, por exemplo, uma das questões que tem me estimulado na hora de pensar a implantação das obras no espaço expositivo é o ritmo, que se pode obter com diferentes escalas de obras, espaçamentos distintos entre conjuntos de trabalhos e paredes que criam quebras, esquinas, etc.

Entre outros fatores, gosto de pensar na circulação das pessoas pelo espaço expositivo, ou, como costumam dizer para os arquitetos que trabalham comigo, a “coreografia” que a disposição das obras e das paredes expositivas vai levar as pessoas a criar no espaço.

Atuar no corpo do espectador, no sentido de fazê-lo se mover para melhor apreciar uma sequência de obras, é de fundamental importância.

1. Museografia é o termo que tem se firmado no circuito de arte quando nos referimos ao pensamento e à execução do desenho que será implementado na sala expositiva. Há quem use também o termo “expografia”. O museógrafo é, invariavelmente, um arquiteto especializado em realizar exposições. Cabe a ele também gerenciar a execução do desenho com a equipe de marcenaria, por exemplo, contratada até o acabamento final.

2. Há, obviamente, muitas exposições em que não há orçamento para a contratação de um arquiteto. Neste caso, o curador deve projetar a montagem sozinho ou contando com a experiência de pessoas da instituição ou galeria, por exemplo, e de seus próprios assistentes.



“Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira”. Visitantes passam pela obra “Ilha”, de Bruno Faria, instalada em um módulo no chão. Ao fundo, na parede, série “Capa Morada”, de Cinthia Marcelle

Uma mostra com muitas fotos em tamanhos iguais montadas numa sequência linear tende a levar a uma acomodação do corpo, que conspira contra o nível de atenção que o espectador conseguirá ter.

Com a aceleração da vida contemporânea e a multiplicação de fontes de informação que nos solicitam o tempo todo via telefone celular, por exemplo, tornou-se mais difícil conseguir captar e manter o nível de atenção das pessoas por muito tempo.

- > museografia
- > luz e atmosfera
- > design e sinalização

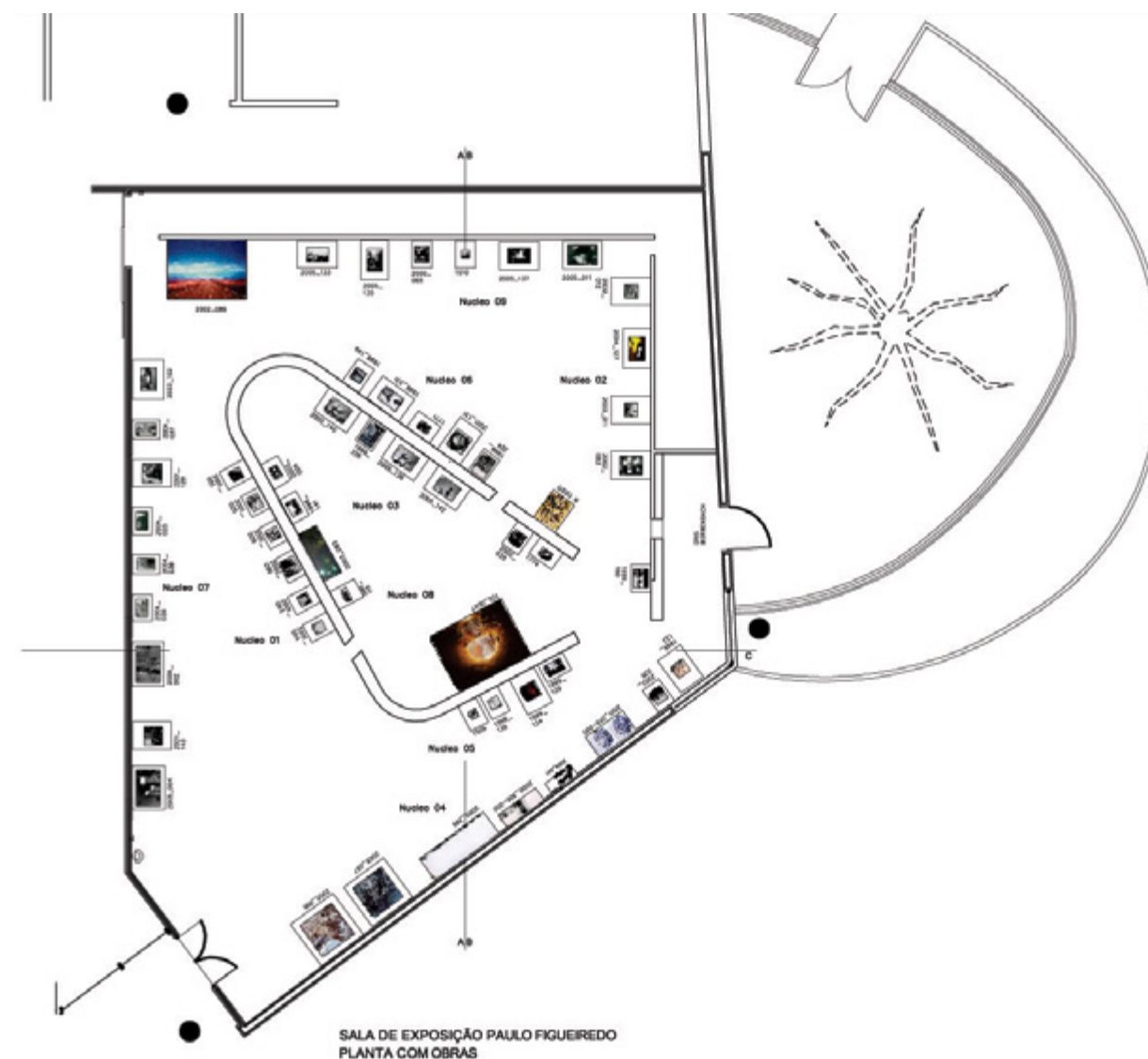
Por isso, ao pensar um projeto expositivo, a preocupação em traçar estratégias que consigam fazer com que o visitante se sinta entrando em outra dimensão está sempre presente. A exposição como uma nave, uma pausa no fluxo acelerado da cidade.

Estimular o espectador a se afastar para ver uma obra em grande escala, se aproximar para ver outra ao lado em escala bem menor, dobrar uma esquina sem saber o que encontrará do outro lado da sala, por exemplo, ajuda a tirá-lo da inércia e a envolvê-lo para que interaja com o conteúdo exposto.

Alguns elementos surpresa também podem colaborar neste sentido, como a mudança da luminosidade de um ambiente para outro, uma intervenção gráfica, a mudança de tonalidade da parede, obras que em vez de estarem na parede são apresentadas em mesas-vitrines no meio da sala e assim por diante. A “coreografia museográfica” é algo que sempre tenho em mente ao fechar a disposição das obras e das paredes expositivas.

Neste sentido, ao longo dos anos, além de visitar exposições para ver seu conteúdo, passei a vê-las também pelos olhos de quem as vê, estudando o comportamento das pessoas ao transitar entre as obras.

Por tudo isto, o arquiteto é, sem dúvida, o profissional da equipe que deve trabalhar mais próximo ao curador. Quando se trata de uma mostra individual, o artista fecha a tríade de profissionais que discutirá e tomará as principais decisões quanto ao espaço e as possibilidades de interação.



Planta elaborada pela arquiteta Marta Bogéa para a exposição “Veracidade”, sob curadoria de Eder Chiodetto, realizada em 2005, na sala Paulo Figueiredo, no MAM-SP. A parede expositiva em curva gerou um dinamismo que ajudou a ativar de forma mais sedutora a circulação do espaço



- > museografia
- > **luz e atmosfera**
- > design e sinalização

## Luz e atmosfera

A iluminação de uma exposição de qualquer gênero, mas sobretudo de uma mostra fotográfica – em que, afinal, o assunto de fundo é sempre a luz – é responsável pela criação de algo fundamental para observar obras: atmosfera.

A iluminação pode ser quente ou fria, rebaixada ou intensa, pontual ou geral. Seja qual for a opção, ela deve estar obrigatoriamente conectada com a ambiência que curadoria e artistas julgam a mais propícia para a observação das obras. Uma exposição de obras potentes pode ficar insignificante com uma luz mal utilizada e vice-versa.

É extremamente didático e enriquecedor ver como o público reage a determinadas estratégias de montagens de exposição, e os efeitos da luz na percepção geral são sempre visíveis. Quando realizamos a mostra **Dez anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM-SP** (2010), a iluminadora



“Henri Cartier-Bresson: Fotógrafo”. Visitantes observam obras do fotógrafo francês, numa das salas expositivas do Sesc Pinheiros, em São Paulo. O projeto de iluminação foi fundamental para criar uma atmosfera que auxiliava as pessoas a ver as obras pausadamente

- > museografia
- > **luz e atmosfera**
- > design e sinalização



“Dez anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM-SP”. Além da iluminação filtrada, essa mostra tinha duas cores de paredes que ajudavam a mudar a temperatura de cor da sala, alterando sutilmente a percepção visual do visitante

Alessandra Domingues propôs um tipo de filtragem na luz da sala Paulo Figueiredo que a deixava um tanto rebaixada, criando um certo clima de solenidade. A concepção desta forma de iluminação se deveu a um estudo do espaço em si e seu entorno. Situado no parque do Ibirapuera, o MAM-SP recebe os visitantes que saem de uma forte exposição à luz do dia. Muitas pessoas aproveitam o momento de lazer no parque para visitar as exposições em cartaz.

A luz rebaixada na sala, cuja porta de entrada está diretamente conectada com a marquise e a luz natural do parque, funcionava

como uma espécie de câmera de descompressão. As pessoas eram literalmente “sequestradas” de um ambiente extremamente iluminado e ruidoso para um outro de luz tênue e silencioso.

Fiquei algumas vezes observando de dentro da sala, com a mostra já aberta ao público, a repentina mudança de comportamento das pessoas. É comum elas entrarem no museu conversando alto, por causa do ruído em que estavam imersas e sem dar muita atenção para o que está no entorno, devido ao excesso de informação. Bastava elas darem dois passos dentro da sala que a conversa cessava, o olhar passava a circundar o ambiente como um todo. Assim como comumente fazemos ao entrar em uma catedral. Esta pequena estratégia mostrou-se particularmente feliz no sentido de agir sobre a percepção do espectador, com o intuito de que ele conseguisse ver a exposição com maior conforto, entrando em um outro tempo de observação, em uma outra dimensão.

Há mais dois exemplos marcantes de exposições em que o efeito da luz contribuiu decisivamente para que as obras e a proposta curatorial pudessem ser observadas com maior acuidade devido à atmosfera criada na sala expositiva.

Uma delas foi **Henri Cartier-Bresson: Fotógrafo**, no Sesc Pinheiros, em São Paulo, 2009. Com bom investimento em equipamentos, conseguimos realizar a iluminação que idealizamos: pontual em cada uma das 133 obras do mestre francês. As obras eram de dimensões pequenas, todas na mesma escala, com molduras iguais e passpatour. Pensamos a estratégia de organizar as obras em alguns blocos, o



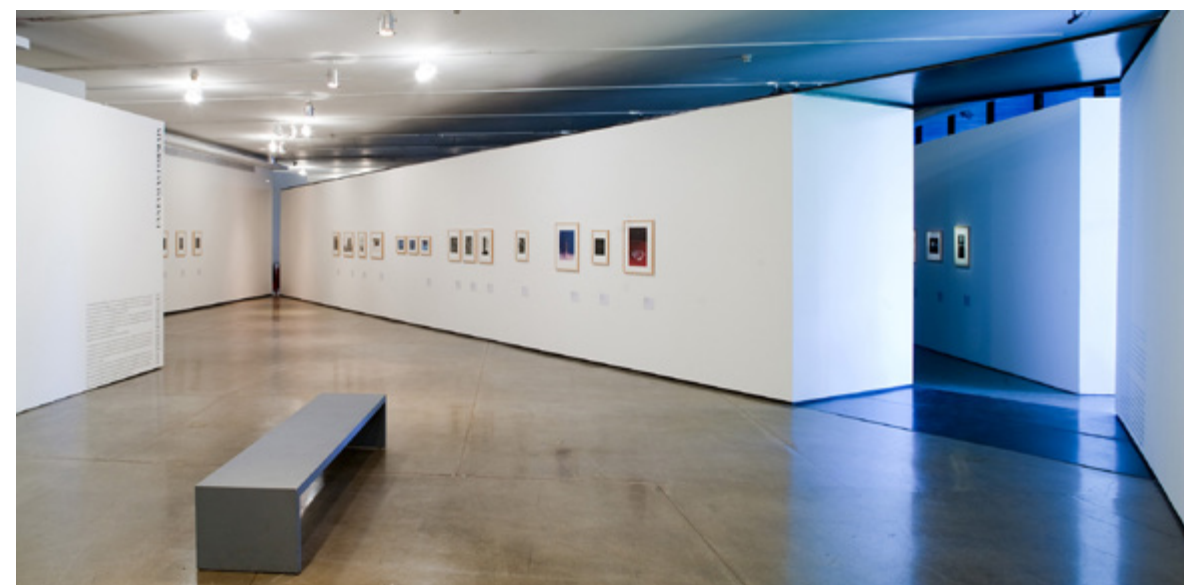
- > museografia
- > **luz e atmosfera**
- > design e sinalização

que ficou muito bem equacionado no desenho elaborado com a arquiteta Marta Bogéa. Mas a luz seria o divisor de águas entre uma exposição comum e outra que pudesse de fato referendar a herança extraordinária de Cartier-Bresson para a história da fotografia.

Havia uma luz tênue – para resolver também a questão da conservação das obras – para cada quadro, com um recorte preciso no entorno da moldura. Optamos, ao ver o resultado, por não colocar iluminação geral nas salas. Assim, para nossa surpresa, as obras pareciam caixas de luz. Por um momento parecia que a luminosidade vinha por detrás das imagens. Isto ajudou a conferir a cada obra o aspecto de uma joia rara que deve ser observada nos mínimos detalhes. E isto se pode perceber pelo tempo que as pessoas dedicavam a ver cada obra e a exposição toda, muitas delas inclusive revisitando a mostra. E, de novo, o efeito do silêncio. Quando as pessoas queriam comentar alguma coisa entre elas, o faziam em voz baixa, quase um sussurro. Que este efeito tenha funcionado até com crianças saindo excitadas da aula de natação realmente nos surpreendeu.

Outra mostra que teve um projeto de luz minucioso, idealizado pelo artista Carlito Carvalhosa e executado pelo iluminador Franja, foi o da mostra [Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer](#), realizada na grande sala do MAM-SP, em 2009.

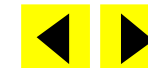
As mais de 300 obras que recontava de forma oblíqua a história da fotografia, de sua invenção à atualidade, foram subdivididas em quatro grandes módulos temáticos: Transfigurações; Beleza



“Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer”. A arquiteta Marta Bogéa construiu as paredes expositivas deixando espaços vagos entre elas. Em função disso, em alguns momentos, a luz externa, natural e azulada, invadia sorrateiramente a sala expositiva revelando as sutis diferenças de temperatura de cor de cada um dos quatro módulos

convulsiva; Performances e Fantasias formais. Para cada um destes módulos foi pensado uma intensidade e uma temperatura de cor diferentes, ora mais frias, com um maior espectro de tons azulados, ora mais quentes, com filtragem de luz em tonalidades âmbar.

Beleza convulsiva, que abrigava muitas obras surrealistas sob o tema dos sonhos, do pesadelos e da morte, por exemplo, recebeu a mesma luz pontual da mostra de Henri Cartier-Bresson, mas neste caso como metáfora do inconsciente, daquilo que está sempre segredo. Esta estratégia se mostrou eficiente para marcar a mudança de cada módulo



- > museografia
- > **luz e atmosfera**
- > design e sinalização

e, pelo fato de a mostra ser extensa, dar ritmo à sequência de imagens e criar expectativas que animavam o espectador a seguir adiante.

A discussão feita pelo curador com o designer e a arquiteta ajudou Bogéa a finalizar o desenho da museografia, criando vãos nos vértices das paredes que recebiam as obras, para deixar que a luz do parque Ibirapuera entrasse por uma fresta para dentro da sala expositiva.

Quando o visitante já estava acostumado com a luz criada para cada sala, ao voltar os olhos na direção das frestas, era surpreendido pela tonalidade azulada da luz do dia. Estes eram os visores da sala, que faziam uma alusão poética à câmara escura, ou ao funcionamento interno de uma câmera fotográfica.

Muitas instituições ainda pecam por não dar a devida atenção à iluminação das exposições. Mesmo em algumas grandes instituições, o investimento em equipamentos e profissionais de luz às vezes é mínimo, o que compromete o resultado final da montagem. Não raro temos que nos adaptar ao parco material existente, com prejuízos para o resultado final.

Em algumas mostras, principalmente em coletivas de grande porte, optamos por uma luz geral que ilumine todas as paredes expositivas por igual. É uma forma mais certa de, num ambiente com obras de artistas com poéticas variadas, criar um fluxo menos ruidoso. Obviamente isto também não é uma regra e, dependendo do tema ou da abordagem das obras, tudo pode e deve ser repensado.

Uma mesma seleção de obras, dependendo da alteração do espaço e, principalmente, da iluminação pode funcionar muito bem em um museu e não funcionar em outro. Devem-se realizar diversos ajustes nos componentes de uma mostra para que as obras de fato vibrem na sua melhor potência. Em uma exposição tudo está vivo, tudo respira, tudo é orgânico e mutante.

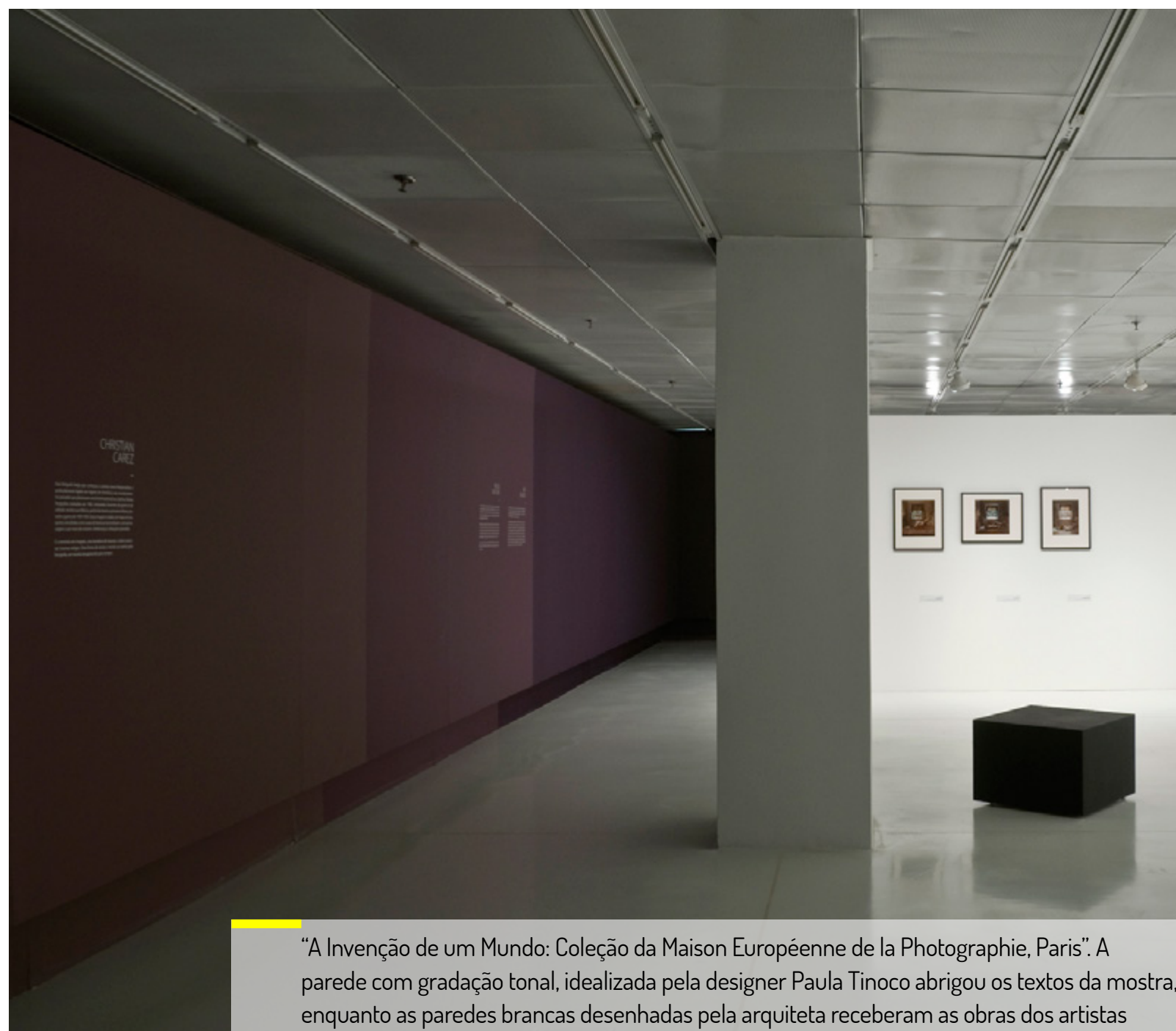


- > museografia
- > luz e atmosfera
- > **design e sinalização**

## Design e sinalização

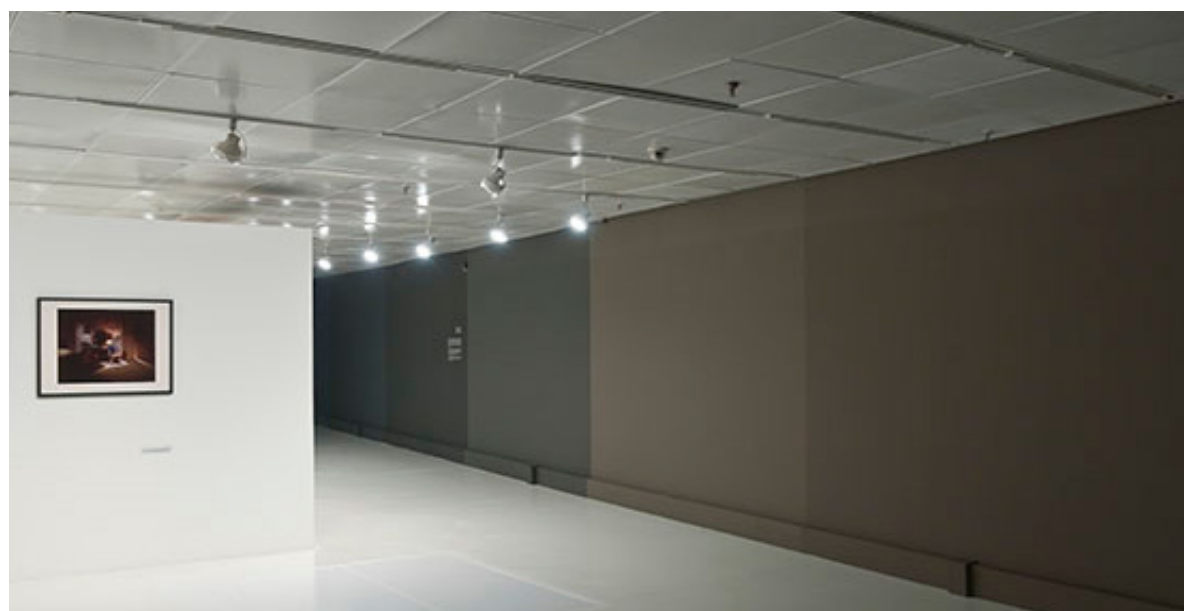
Todas as decisões ligadas à parte gráfica da exposição devem surgir a partir da discussão conceitual em torno do conteúdo da exposição. O designer é o profissional responsável por esta parte, que pode ter várias funções em uma exposição. Trabalhando em diálogo com o curador e o arquiteto, ele é responsável por sugerir soluções gráficas para a sinalização da sala, composição do texto de parede, estudo de tipologias e tamanho do corpo, material a ser utilizado nas fichas técnicas de cada trabalho, se o título da exposição pode ser trabalhado como logomarca ou não, além de versões do convite impresso e/ou virtual, folder e/ou catálogo e, eventualmente, anúncios para mídia impressa.

A mostra **A Invenção de um Mundo: Coleção da Maison Européenne de la Photographie, Paris**, realizada em 2009 no Itaú Cultural, em São Paulo, é um exemplo interessante para pensar tanto a ocupação do espaço quanto a decisão sobre a cor das paredes.



“A Invenção de um Mundo: Coleção da Maison Européenne de la Photographie, Paris”. A parede com gradação tonal, idealizada pela designer Paula Tinoco abrigou os textos da mostra, enquanto as paredes brancas desenhadas pela arquiteta receberam as obras dos artistas

- > museografia
- > luz e atmosfera
- > **design e sinalização**



“A Invenção de um Mundo: Coleção da Maison Européenne de la Photographie”, Paris”. A paleta de cores variava ao longo da mostra de acordo com a escala cromática predominante das obras expostas

Neste projeto, a designer foi chamada para resolver uma questão que normalmente transcende seu papel em uma exposição.

A mostra era uma coletiva de muitos fotógrafos consagrados, trabalhos de escalas bastante diversas, com poéticas distintas, obras com paleta de cor vigorosa e com a necessidade de uma carga grande de textos didáticos nas paredes. A arquiteta desenhou paredes labirínticas que acomodavam séries de fotografos agrupados pela curadoria, ao mesmo tempo que criavam zonas onde determinados artistas podiam ter suas obras expostas isoladamente. Para não poluir em demasia as paredes onde estavam os trabalhos, optamos por colocar todos os textos explicativos nas paredes existentes, ao passo que as obras ficaram somente nas paredes desenhadas pela arquitetura.

Ao fazer a projeção da sala expositiva com as obras implantadas no computador, percebemos que o branco das paredes existentes por vezes criava uma ruptura indesejada com a temperatura de cor e a atmosfera das obras. Seria impossível conviver com as paredes brancas. Ao mesmo tempo, se revelou uma empreitada vã a busca por uma tonalidade que conseguisse harmonizar as discrepâncias de todas as séries dos tantos fotógrafos nos três andares da exposição. Tínhamos um bom problema nas mãos.

Convocamos então a designer Paula Tinoco, que já tinha familiaridade em trabalhar com a arquiteta. Nós a colocamos a par de toda a situação, lhe mostramos todas as obras, a essência do



- > museografia
- > luz e atmosfera
- > **design e sinalização**



“Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira”. Frente do convite da mostra com logomarca criada pela Tecnopop

projeto, as soluções de arquitetura. A proposta apresentada por ela foi, inicialmente, um susto para nós. Uma grade de cores com boa variação tonal, mas mantendo sempre a mesma temperatura. Sobre elas seriam aplicados os textos. Fizemos o teste, e a sugestão, que em um primeiro momento se mostrou bastante arriscada, funcionou de forma perfeita, além de ser bastante original. As faixas de cor se alternavam e conseguiam manter uma intensidade a cada nova série fotográfica que estimulava a percepção sem criar monotonia.

A criatividade sem freios pode trazer resultados inesperados e felizes quando trabalhamos com profissionais que se reinventam diante de novos desafios.

Outro trabalho que resultou em uma interface muito rica entre curadoria e designer foi a exposição **Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira**. A parte gráfica foi desenvolvida com a equipe de designers do escritório Tecnopop. O resultado foi uma bela logomarca, em consonância com a ideia central da exposição, cujo foco era a fotografia realizada na primeira década deste século, sob o impacto das novas tecnologias. O nome da mostra surgiu a partir de uma grade de combinações binárias. Duas fotografias, uma de Rodrigo Braga e outra de Cris Bierrenbach, criaram uma junção muito instigante que se tornou a imagem símbolo da mostra. E em 2013, quatro anos após a realização da exposição, esta imagem foi utilizada para a capa do livro homônimo, lançado pelas Edições Sesc, também com design da Tecnopop.

- > museografia
- > luz e atmosfera
- > **design e sinalização**

Nesta mostra, a curadoria decidiu propiciar amplas informações sobre as obras e seus autores, criando uma programação paralela com workshops e palestras de artistas participantes. Juntamente com o setor educativo do Sesc Belenzinho, foram desenvolvidas várias atividades para atender alunos de escolas, além de visitas guiadas para os interessados.

Como parte deste esforço didático, escrevi um comentário para cada série de obras expostas e propus à instituição que estes comentários impressos pudessem ser levados pelos visitantes. Desta forma cada visitante poderia pegar os comentários das obras que mais o interessaram, ou de todas, e formar ele próprio o seu catálogo. Como havia 52 artistas na mostra, escrevi 52 textos. Coube à Tecnopop desenvolver o suporte em acrílico que acomodou as legendas onde o público podia acessá-las.

Há uma grande logística por trás de soluções que quando vemos numa exposição parecem simples. Neste caso, devido ao grande fluxo de público que circula nas exposições do Sesc, era preciso pensar a quantidade de textos que ficariam disponíveis sem precisar repô-los a todo instante. Era necessário calcular uma gramatura nem muito espessa nem muito fina, para que não ficasse transparente, pois o impresso conteria a imagem de um lado e o texto do outro. E precisávamos de um suporte que não impactasse demais a parede expositiva, rivalizando com algumas obras mais delicadas e de menor escala.

Como solução para o suporte, decidimos pela confecção de caixas em acrílico, que impactariam menos visualmente, mas isto

demandou uma enorme pesquisa com fornecedores que pudessem executá-las tal como haviam sido projetadas. O resultado foi perfeito, cada caixa armazenava até 300 legendas, e o público pôde levar para casa um catálogo que era ao mesmo tempo uma fonte de pesquisa e uma memória da exposição, além de ter o sabor de ter sido editado por ele mesmo.

A ousadia gráfica pode ajudar uma exposição a avançar em seus conceitos e no impacto que causará nos espectadores. Em duas outras ocasiões utilizamos textos com forte presença em exposições de fotografia.



“Portfólio: Rodrigo Braga”. A ideia de que os títulos das obras escolhidos pelo artista eram constitutivos das mesmas, levou ao projeto arrojado de implanta-los em grande escala, na vertical, ao lado das séries



- > museografia
- > luz e atmosfera
- > **design e sinalização**

Na mostra **Portfólio: Rodrigo Braga**, no Itaú Cultural, em 2006, usamos os títulos das séries de uma forma não usual. As palavras que nomeiam as obras, para Braga, não são meras nomenclaturas, mas parte do corpo do trabalho, da mesma forma que as imagens. Partindo desta ideia, propusemos uma presença forte dos textos, em conjunção com as imagens.

Na primeira curadoria que fiz para o MAM-SP, em 2005, sob o título **Veracidade**, também utilizamos o texto como um sinalizador dos módulos que havíamos criados para o recorte do acervo sobre paisagem urbana. Naquela altura, a entrada da fotografia no circuito de arte contemporânea era colocada em questão por alguns setores mais conservadores. Em função disto, resolvemos criar uma pequena ironia, formatando os textos dos módulos como se fosse a faixa de segurança que alguns museus utilizam para demarcar a área que não deve ser invadida pelo visitante quando este observa uma obra de arte. Além disso, as frases tinham a função de criar um campo poético sobre a abordagem da paisagem urbana, tema de fundo da seleção de obras.



Para a mostra “Veracidade”, realizada no MAM-SP, em 2005, o curador Eder Chiodetto escreveu frases que sintetizavam o conceito de cada um dos módulos. Elas foram aplicadas em vinil recortado, no piso



# Escrever sobre Imagens



## DOCUMENTAL IMAGINÁRIO

Fotografia Contemporânea Brasileira

A fotografia foi inventada no século XIX, quando vigorava a filosofia positivista que pregava a observação científica dos fenômenos e o racionalismo em oposição à metafísica. Decorreu daí sua conexão com a ideia de uma linguagem que pudesse comprovar de forma inequívoca a existência das coisas.

Essa visão foi posta em xeque pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, como o Dadaísmo e o Surrealismo. Desde então, a fotografia de caráter experimental ocupou-se de retratar também o não visível, a subjetividade do homem, suas sensações e imaginação.

A partir da década de 1950 o fotodocumentarismo incorpora aos poucos essa dimensão onírica, tornando-se menos factual, mais poético e dialético. Com o avanço tecnológico e as teorias mais recentes que desmontaram a ideia da fotografia como mera devolução mecânica da realidade, os documentaristas passaram a utilizar cada vez mais a ficção na concepção de suas imagens.

"Documental Imaginário" investiga, na produção recente de nove jovens artistas brasileiros, como essas mudanças conceituais consolidaram uma produção vigorosa e de grande apelo estético, num momento em que pontos de vista que polarizam realidade-ficção e documento-imaginação se mostram cada vez menos eficazes. No quadro, a ambiguidade, a contradição e a contemplação se apresentam na forma de luzes e paleta de cores originais, obtidas na negociação entre técnica e conceito, resultando em narrativas pulsantes e enigmáticas.

Esses artistas trabalham a partir de subjetividades e mitologias próprias. Mesmo quando partem para investigar manifestações religiosas e o futebol, por exemplo, o fazem por um olhar subjetivístico, orgânico, que não apenas relembra o tempo-espaço dos fatos, mas adentra seus labirintos. Há ainda artistas que utilizam a fotografia como forma de calibrar sensações e a percepção do seu entorno, libertando e trazendo à tona uma poética refinada, até então enclausurada nos gestos e nas paisagens corriqueiras do dia-a-dia.

Eder Chioetto  
curador

O Oi Futuro abre seu espaço Flamengo à mostra que reúne oito artistas e um coletivo de nova geração em torno de uma proposta instigante: a fotografia como linguagem da invenção de um universo paralelo, muito além de sua função convencional de reproduzir o mundo.

Os trabalhos incluídos em Documental Imaginário - Fotografia Contemporânea Brasileira representam uma vertente inovadora, recusada com êxito de crítica e público em exposições no exterior. Imagens fragmentadas, enigmáticas, recriam e agregam insólitas a visões prosaicas do cotidiano.

A Internet, suas redes sociais e a versatilidade dos telefones celulares, com câmeras de última geração, contribuem para massificar, transformar a fotografia e aumentar sua circulação. A produção fotográfica se torna autoral, desafiadora e, ao mesmo tempo, análoga, com o tratamento da imagem a suprimir fronteiras de percepção entre o real e o ficcional.

Ao progredir Documental Imaginário - Fotografia Contemporânea Brasileira, o Oi Futuro realinha seu eixo em direção à convergência de arte e tecnologia, incentivando o surgimento de novos valores e contribuindo para democratizar o acesso à arte deste novo século.

Maria Arieta Gonçalves  
Diretora de Cultura do Oi Futuro



O texto de curadoria, seja em um catálogo ou na parede expositiva, é o espaço em que o curador fala diretamente com o espectador.

Escrever sobre arte em locais projetados para atrair um grande público pede textos didáticos que incitem as pessoas a se interessar pelas obras expostas e mostrem a elas como a arte e certas obras podem ecoar sobre determinados aspectos de suas vidas.

É necessário trabalhar conexões com a história, mas também saber tocar a sensibilidade do espectador, mostrando-lhe a amplitude dos pontos de vista sobre os mais variados temas.

Tento evitar textos herméticos repletos de maneirismos acadêmicos e excesso de retórica. O “curadorês” é contraproducente. Também há que se tomar cuidado com o excesso de didatismo, que pode simplificar demais a discussão e esvaziar o sentido das obras expostas, que por sua natureza são polissêmicas e não se enquadram em definições generalizantes.

Em um determinado momento da minha produção, comecei a me questionar sobre o lugar de onde o curador deve falar. Muitas vezes, esta fala parece vir de um ser soberano que detém o saber e o descreve de forma confusa e que, não raro, se torna mais hermético do que a própria obra exposta. Outros parecem falar a partir da história da arte e da fotografia, encampando uma batalha pessoal



“Dark Room”. O texto da mostra individual de Carlos Dadoorian, na entrada da galeria Fauna, em São Paulo, buscava criar uma tensão narrativa com as imagens



para conseguir encaixar o trabalho em uma ou outra corrente e deixando de lado questões internas aos trabalhos que estão ali, em contato com os espectadores. Há também os textos que bajulam e adjetivam tanto a obra e o artista que soam frios, falsos e não apoiam o diálogo e a recepção criativa e reflexiva.

No exercício de tatear novas plataformas a partir das quais pudesse abordar determinado conjunto de fotografias, comecei a imaginar o que seria um texto não mais “sobre” a obra, mas sim, “da” obra. Se ouvíssemos estas fotografias falarem, o que elas diriam?

Não se trata de uma forma que serve para toda e qualquer exposição. Nas mostras **Dark Room**, de Carlos Dadoorian, e **Controle**, de Fernanda Rappa, estas ideias ajudaram a criar uma sintonia entre verbo e imagens e a transportar as pessoas para dentro da exposição a partir de um texto com um caráter mais sensorial.

Ao escrever sobre a série de um fotógrafo, seja para uma exposição ou livro, por exemplo, é preciso não ter regras e esquemas pré-definidos. Ao observar atentamente, no processo de edição, como as imagens se articulam internamente e aos poucos vão revelando pontos de contato, surgem algumas palavras-chaves. Butiladas, elas se convertem em fluxo de pensamento que geram frases e, finalmente, o texto. Gosto de escrever olhando as imagens. É como se as palavras estivessem enclausuradas nas texturas, nas dobras da composição e, durante esse exercício, elas se libertassem.



### Dark Room

*Apague a luz e me veja. Teu melhor olho é a mão. Mania tola essa sua de insistir em se colocar diante de lâmpadas, do espelho, dos olhos dos outros, de checar a olheira no retrovisor, se olhar no reflexo da vitrine. Argh! Tá querendo ver o que, se tudo o que você enxerga tá impregnado de você mesmo, das certezas que você criou para um falso conforto em horário comercial? Não é só porque você inventou esse mundo claro-careta para brincar de civilizado, que precisa acreditar nele, né? Argh!*

*Tá fingindo que não é o tesão que te comanda? Tá claro? Beba que logo escurece. Beba que a sombra vem. Beba!!! Aqui nesse Dark Room a vida vem em sobressaltos, com o tempo morto eliminado. Vida anfetamínica. Supra sumo de prazeres, obsessões, gozos, fluídos, êxtases. Que porcentagem de tempo-prazer se vive no tempo-relógio de uma vida? Aqui o artista elimina os hiatos, os passatempos, o tédio, o entre. Restam gemidos, suores, subterfúgios que aceleram o pulso. Viver como cinema, como fábula para recriar-se no dark room da câmera, do laboratório, do cinema, do quarto. Vem logo! Apaga a luz que te ofusca e acende o escuro que te ilumina.*

O texto de parede para a mostra **Controle**, de Fernanda Rappa, foi escrito como uma homenagem ao curador Paulo Herkenhoff referenciando explicitamente o estilo vertiginoso que ele empregou no magnífico texto escrito para o catálogo da mostra **Notes on the tides** de Miguel Rio Branco. Achei que esta forma faria pulsar mais genuinamente os argumentos de Rappa, que, embora calcada em questões ideológicas muito bem delineadas, foge do discurso panfletário pela poética que consegue perceber e revelar nas forças que regem as relações entre ser humano e meio ambiente.



“Dark Room”. O texto apropriado de legendas de filmes também integrava a série Derek me Jarman, na individual de Carlos Dadoorian

### Controle

*Controlar, domesticar desvios, crer em demasia no reflexo dos espelhos, calcular até debilitar o acaso, desejar a vida do outro como adorno da sua, ter a onipotência como meta, adorar ser servido, vilipendiar a estrutura do Cosmos, gozar sequestrando o prazer do outro, criar barreiras ao que não pode ser contido, dar forma artificial ao que é erraticamente belo, ter compulsão por regras, organizar o naturalmente caótico, não crer no caos, aparar montanhas, pigmentar flores em laboratório, pensar armadilhas para viver no campo sem mosquitos, estimular a dúvida da assepsia de outrem, criar caminhos seguros, implodir ecossistemas, criar sistemas, não enxergar o micro, atenuar o ilícito, usar o progresso como desculpa, comer tudo, glorificar guaritas, edificar egolatrias, ensacar organismos vivos, plastificar texturas, vigiar e punir, endireitar curvas, interromper o fluxo, desnortear rumos, adornar o canto da sala com assassinatos consentidos, lotear territórios, idolatrar aparências, subjugar, praticar economia de regulação, escravizar fornecedores, escamotear o riso frouxo, pisar em formigueiros, por em prateleiras o que precisa germinar, aplaudir a coerção, gradear limites, cercar o que é seu, acreditar que algo é seu, alimentar compulsões, inibir a contingência, desdenhar do fraco, bajular o forte, acreditar em dinheiro, relacionar amor com fragilidade, ocultar afetos, apostar na supremacia do gosto, temer o selvagem, se esquecer de ser selvagem. Ou então, fotografar incongruências.*

A experimentação com este tipo de texto que flerta com a crônica começou em um espaço teoricamente ainda mais árido, que foi o do jornal diário. Quanto eu escrevia sobre fotografia para a *Folha de S.Paulo*, às vezes era possível fazer um box com comentário, separado do texto da reportagem, com maior liberdade estilística. Provocado pelas imagens do livro **Meninas do Brasil** (Cosac Naify, 2002), de Mari Stockler, produzi o texto a seguir, publicado no caderno Ilustrada no mesmo ano. Já se explicitava então uma necessidade de produzir um texto que conseguisse refletir a temperatura das imagens, que surgisse a partir do atrito, da sensualidade destas e, finalmente, fosse também de alguma forma mais uma “imagem” colada ao conjunto mostrado pela fotógrafa.



“Controle”. Parte das obras de Fernanda Rappa expostas da Central Galeria, em São Paulo, em 2012



### **Mestiças fashion sem lexotan**

*Morenas lúbricas, voluptuosas, lascivas, sensuais, matreiras, sorridentes e tristes: “Meninas do Brasil”. Ode escancarada à mestiçagem que pigmentou vossas peles e dotou de cadência musicada vossos quadris.*

*Meninas periféricas que vivem à margem por saber que o centro não as traduz, não as seduz. Cachorras sem dono que saem na noite com a autoconfiança tão colada ao corpo quanto suas mini-blusas, seus tops, seus tomaras-que-caia que envolvem, apertam e revelam parcialmente as succulentas promessas de tantas alegrias.*

*Meninas do funk, do forró, do samba. Dançarinas extravagantes, diletantes de ritmos que enlouquecem machos babões e os fazem sucumbir em vertigens nos salões, nos bares, nas ruas, atrás do balcão da lojinha da prima da amiga do cunhado onde elas fazem um bico sem registro, sem férias, sem fim de semana e sem FGTS, para ganhar um troco.*

*Meninas fashion que sabem como ninguém o que lhes cai bem. Se cobrem de lycra, de grifes autenticamente falsas. Besuntam os lábios com brilho sabor morango, chocolate e framboesa. Um pouco de cada e está feita a salada de frutas que espera o ensejo, o sorriso alheio, o beijo no escuro. Calça-pele feita para delinear e projetar ancas, cadeiras, nádegas, coxas, virilhas,*

*joelhos. Oito, dez, doze centímetros de salto na sandália de tirinhas, dedos de fora, esmalte vermelho.*

*Meninas impositivas, fêmeas resolvidas, sem frescura, sem não-sei-se-devo, sem analista, sem lexotan, sem medo da vida, quase sem estudo, sem condições, esperando até às 05h, sorrindo, pela condução, pelo marido, pelos filhos.*

*Meninas de família. Evangélicas, católicas, macumbeiras, crentes. Santo forte, fé na vida, promessa pra que tudo melhore. Rezam todos os nomes da família antes de dormir.*

*“Meninas do Brasil”. Nossas mais belas faces. Sorriam. Dancem. Não parem nunca “Meninas do Brasil”.*



Imagens do livro “Meninas do Brasil” (Cosac Naify), de Mari Stockler

## Difusão e memória

Grande parte das exposições realizadas em museus e institutos culturais acontecem graças ao uso de verba pública, seja por leis de incentivo que possibilitam a dedução fiscal das empresas, seja por editais do ministério ou das secretarias estaduais ou municipais de Cultura. É óbvio, portanto, que as exposições deveriam ser acessíveis a todas as pessoas interessadas em conhecer seu conteúdo. A difusão e o acesso, tanto quanto a realização das exposições oriundas destes fundos, devem ser um foco das políticas públicas para a cultura. Sobretudo no Brasil, onde a grande maioria das exposições acontecem entre São Paulo e Rio de Janeiro, é imperativo que o bom uso das tecnologias de informação torne estas mostras visitáveis virtualmente para todo e qualquer cidadão interessado. Isto ainda caminha a passos bastante lentos tanto no Brasil quanto no exterior, com poucas exceções.

Antes da internet, a memória de uma exposição ocorria, quando era possível, por



Livros, catálogos e folders de diversos trabalhos realizados por Eder Chiodetto



meio da publicação de um catálogo – e, quando esta tecnologia se tornou disponível, muito raramente, pela venda de DVDs – que tentava abarcar grande parte do conteúdo, podendo ainda ter textos, entrevistas e conteúdo extra em multimídia.

A partir do advento da internet, acredito que é moralmente obrigatório que as instituições tenham, no orçamento de cada exposição, verba específica destinada à memória e à difusão massiva do evento. Hoje é possível, por exemplo, visitar uma exposição sem sair de casa, por meio de programas que reproduzem fielmente a montagem, a luminosidade, com enxertos de vídeo com entrevistas com o curador e os artistas, textos explicativos, com opções para diferentes idiomas, etc. São os tours virtuais que, ainda timidamente oferecidos pelos museus, sem dúvida irão se tornar uma peça chave na constituição de um banco universal de exposições acessíveis por todo o mundo. Sempre que possível, realizamos os tours virtuais de nossas exposições para documentá-las da melhor forma possível e torná-las acessíveis.

O catálogo continua sendo a peça forte quando se trata da memória de uma exposição. Além do conteúdo da mostra, ele pode se desdobrar e conter textos de especialistas, abordagens mais complexas sobre as obras, os artistas e o projeto de curadoria, além de biografias e fontes de referência. Cada vez mais as instituições devem tentar viabilizar economicamente formas de disponibilizar o catálogo on line para download em formatos que possam ser impressos ou lidos em computadores e tablets. Não havendo verba

para catálogos, a opção é a confecção de um folder, que, embora menor, pode ter o texto de curadoria estendido em relação ao texto de parede e reproduções de algumas obras que servem para reativar a memória dos visitantes.



Tour virtual da mostra “Uma coisa são duas”, realizada na galeria Ímpar, em São Paulo, em 2011. As obras eram de autoria dos fotógrafos integrantes do Grupo de Estudos e Criação em Fotografia, coordenado pelo curador Eder Chiodetto

## Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição



funções do curador

pesquisa de acervos

construindo paisagens

escrever sobre imagens

**itinerários**

entrevistas

> curadorias [realizadas até 2013]



Itinerários



proximei-me da fotografia por volta dos 20 anos, em meados da década de 1980, quando morava no litoral paulista.

Vi uma reportagem sobre a abertura de uma mostra de fotografia que haveria naquela semana em uma galeria em Santos e soube, para minha surpresa, que um amigo que não via há tempos seria um dos expositores. Ele havia feito um curso com o fotógrafo Araquém Alcântara, e a mostra reuniria trabalhos dos alunos, além de uma individual do professor.

Curioso, fui à abertura. Fiquei tão impressionado com as imagens que meu amigo me apresentou ao Araquém. Vendo meu interesse, Araquém me convidou para conhecer seu escritório. Fui até lá no dia seguinte, vi alguns livros de fotografia, conheci um pouco do seu trabalho e me inscrevi no seu curso. Um ano depois estava me formando e também expondo com os colegas.

Mudei para São Bernardo do Campo, onde fui estudar Jornalismo. Nesta altura, a fotografia já havia virado uma obsessão. Coloquei-me como objetivo desenvolver um ensaio fotográfico. Por um bom tempo fotografei uma favela perto da minha casa. Com este projeto, fui selecionado para expor na “Parede da Fotografia”, concurso anual que o Centro Cultural São Paulo realizava na época. A mostra aconteceu em 1990, com o título “Marginália Poética”.

Animado, levei as fotos para mostrá-las a uma colega na faculdade. Júlio Veríssimo, o professor de texto jornalístico, perguntou que imagens eram aquelas e pediu para vê-las. Eu não sabia, mas ele era editor de um caderno regional do jornal *Folha de S.Paulo*. Como ele gostou das fotos, me convidou para fazer free lance para o jornal. Aceitei. Era um sonho trabalhar na *Folha*! Em poucos meses me sondaram para saber se eu tinha interesse em ser contratado como repórter fotográfico pelo jornal *Folha da Tarde*, que seria totalmente reformulado tendo à frente duas jornalistas com quem eu aprenderia muito sobre a prática do jornalismo: Júnia Nogueira de Sá e Ana



Eder Chiodetto



Estela de Sousa Pinto. Feliz, saí da Petrobrás, onde era técnico em hidrocarbonetos (!!!), e fui ganhar um salário que equivalia a um quinto do que eu recebia no meu emprego concursado e estável.

Após quatro anos nesta função, fui convidado para ser editor-assistente na editoria de fotografia da *Folha de S.Paulo*. Em menos de quatro anos fui promovido a editor-adjunto.

Por esta época, em meados de 1996, teve início um movimento artístico ligado à fotografia. Entre outros, surgiam exposições dentro do conceito de fotografia expandida<sup>1</sup>, a fotografia se tornava cadeira atuante em faculdades de artes plásticas e eventos, como o Mês Internacional da Fotografia de São Paulo, ofereciam excelentes mostras.

Sugeri então ao editor do caderno Ilustrada, na época o jornalista Sérgio D'Ávila, começar a cobrir este novo fenômeno. Em 1996 publiquei minha primeira matéria. Neste texto, realizei, com liberdade estilística, uma reflexão a partir das imagens expostas na mostra "Caras", da fotógrafa Roberta Dabdab, na galeria Fotóptica, em São Paulo. O resultado agradou ao editor, teve bom retorno dos leitores e, a partir daí, continuei escrevendo com regularidade por 14 anos.

1. O termo "fotografia expandida" foi criado e desenvolvido pelo pesquisador Rubens Fernandes Júnior, em sua dissertação de doutorado "A Fotografia Expandida", defendida em 2002 na PUC-SP, sob orientação do Prof. Arlindo Machado. Segundo Fernandes "a fotografia expandida tem ênfase no fazer, nos processos de trabalho e na busca criativa de uma imagem que seja suficientemente perturbadora. A fotografia expandida é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências".

Em 2002, me tornei editor geral de fotografia do jornal. Embora fosse o topo da carreira naquele contexto, foi o período menos interessante profissionalmente. As funções administrativas, sobretudo em um momento de crise financeira da mídia, me tiraram a possibilidade de pensar as imagens e as pautas de forma mais criativa e mesmo o ímpeto de escrever. Foi o fim de um ciclo.

Ao sair da *Folha*, em 2004, já estava interessado em pensar a fotografia fora do contexto do fotojornalismo. A edição sempre foi o que mais me estimulou. Me animava agora a possibilidade de refletir sobre a fotografia tanto no campo das artes plásticas quanto no documentarismo. Mas antes era necessário pensar, já fora do redemoinho, o tempo que eu havia atuado no jornal observando as drásticas mudanças pelas quais o fotojornalismo passou entre o período analógico e o digital, entre outras questões.

Iniciei então o Mestrado na Universidade de São Paulo, orientado pelo Prof. Dr. Boris Kossoy, que me deu generosamente acesso a uma vasta bibliografia, além de seu próprio e rico trabalho, a partir da qual meu campo de conhecimento cresceu imensamente. Como resultado da minha pesquisa sobre as mudanças recentes no fotojornalismo, defendi, em 2008, a dissertação [Fotojornalismo: Realidades Construídas e Ficções Documentais](#).

No segundo semestre de 2004, o MAM-SP me convidou para integrar o Conselho Consultivo de Artes, pois sentiam falta de alguém especializado que pudesse ajudar a pensar o acervo fotográfico



da instituição, propor recortes, sugerir exposições e obras que ajudassem a fortalecer o núcleo que o curador Tadeu Chiarelli já havia começado a implementar anos antes com bastante vigor.

Foi neste contexto que veio o convite para fazer minha primeira curadoria de fato. Antes desta experiência, em janeiro de 2004, eu havia feito, em parceria com a arquiteta Marta Bogéa, a mostra **Derivas**, na galeria Vermelho. Mas tanto eu quanto ela não nos sentíamos à vontade sendo chamados de curadores. Naquela altura preferíamos nos denominar “provocadores”, já que o sistema de trabalho – muito interessante – foi o de debater por cerca de seis meses questões sobre a cidade de São Paulo com o intuito de gerar estímulos para que os artistas criassem projetos originais.

Em 2005, com o convite do MAM-SP, realizamos a mostra **Veracidade**, com fotografias do acervo do museu. Mantive, como em muito trabalhos a partir de então, a parceria com Marta Bogéa, que assinou a museografia.

Passados oito anos desde esta experiência e após ter curado mais de 60 exposições de fotografias no Brasil e no exterior, o Prêmio Marc Ferrez me permitiu realizar agora uma reflexão sobre esta experiência. Espero que este trabalho possa ajudar as pessoas interessadas a desenvolver seus próprios projetos e contribuir um pouco para o desenvolvimento da fotografia no Brasil, foco principal do que venho realizando ao longo destes itinerários.



Vista da mostra “Veracidade”, realizada na sala Paulo Figueiredo, no MAM-SP, em 2005



## Curadorias [realizadas até 2013]

2001 - Imagens de Fato: 80 anos de Folha (coordenação geral), MASP, SP

2004 - Derivas, Galeria Vermelho, São Paulo, SP

2005 - Brasília 45 anos 45 Fotógrafos (assistência de curadoria), Caixa Cultural Brasília, DF

2006 - Veracidade, MAM-SP

2006 - Helga Stein - Projeto Portfólio, Itaú Cultural, São Paulo, SP

2006 - Rodrigo Braga - Projeto Portfólio, Itaú Cultural, São Paulo, SP

2007 - Veracidade, Museu Universitário de Arte, MunA, Uberlândia

2007 - Casas do Brasil, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, SP

2007 - Dear Sarajevo - Fernando Costa Neto, Caixa Cultural, São Paulo, SP

2007 - Alexandre Sequeira - Projeto Portfólio, Itaú Cultural, São Paulo, SP

2007 - José Frota - Projeto Portfólio, Itaú Cultural, São Paulo, SP

2008 - Fotografia de Rua - Tuca Vieira, Centro Universitário MariAntonia, SP

2008 - Octavio Frias de Oliveira, Assembléia Legislativa de São Paulo, SP

2008 - Caminhos da Mantiqueira - Galileu Garcia Jr., Casa da Cultura Miguel Reale, São Bento do Sapucaí, SP

2009 - Olhar e Fingir: Fotografias da Coleção M+M Auer, MAM-SP

2009 - Henri Cartier-Bresson: Fotógrafo (coordenação geral), Sesc Pinheiros, SP

2009 - Bressonianas, Sesc Pinheiros, SP

2009 - A Invenção de um Mundo, Itaú Cultural, São Paulo, SP

2009/2010 - A Criação do Mundo, Micasa (quatro mostras), São Paulo, SP

2010 - O Lugar do Escritor, Centro Cultural Usiminas, Ipatinga, MG

2010 - Tempo: desejo, Jair Lanes, Faula Galeria, São Paulo, SP

2010 - Dobradiça I - Diego Kuffer e Julia Kater, Arterix, São Paulo, SP

2010 - Dez anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM-SP

2010 - Fotospot - Galeria Estação, SP

2010 - Paisagem Imaginária, Escola Panamericana de Arte, SP

2010 - 2011 - Bressonianas, Sesc Araraquara, São Carlos, Taubaté e Santos

2010 - Fora da Ordem, Sesc Pinheiros, SP e Araraquara

2011 - Desejo e Reparação - Rogério Ghomes - Museu de Arte de Londrina

2011 - Dobradiça II - Ana Almeida e Cholito Chowe, Arterix, SP

2011 - Mulheres dos Outros - Eduardo Muylaert, Fauna Galeria, SP

2011 - Negative Experience - Davilym Dourado, Caixa Cultural, SP

2011 - Olhar Imaginário: German Lorca, Caixa Cultural Brasília e Rio de Janeiro

2011 - Fotopinturas: Coleção Titus Riedl, Galeria Estação, SP

2011 - Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira, Sesc Belenzinho, SP

2011 - Fotogênese - galeria CMafrá, Belo Horizonte, MG

2011 - Dobradiça III - Fernanda Rappa e Fábio Messias, Arterix, SP

2011 - Dark Room - Carlos Dadoorian, Fauna Galeria, SP

2011 - Estratégias para luzes acidentais, Galeria Luciana Brito, SP

2011 - Uma coisa são duas, Galeria Ímpar, SP





- 2012 - Eloge du Vertige: Photographies de la Collection Itaú, Maison Européenne de la Photographie, Paris
- 2012 - Coleção Itaú de Fotografia Brasileira, Paço Imperial, RJ
- 2012 - Uma coisa são duas – Casa Vogue, SP
- 2012 - Inventário da pele, Sim Galeria, Curitiba, PR
- 2012 - O Interruptor - Bruno Veiga, Fauna Galeria, SP
- 2012 - O Lugar do Escritor, Centro Cultural Gabriel García Marquez, Bogotá
- 2012 - Paralelos, meridianos e outras linhas imaginárias - Li Cotait, Arterix, SP
- 2012 - Documental Imaginário – Oi Futuro Flamengo, RJ
- 2012 - Controle – Fernanda Rappa, Central Galeria, SP
- 2012 - Mythologies: Brazilian Contemporary Photography – Shiseido Gallery, Tóquio
- 2012 - Sonho, memória, alucinação – Escola Panamericana de Arte, SP
- 2012 - Rito de Paisagem, A Estufa, SP
  
- 2013 - Ritmo e Gesto – Rogério Medeiros – Galeria Sotero Cosme, MAC RS, Porto Alegre, RS
- 2013 - Coleção Itaú de Fotografia Brasileira – Instituto Tomie Ohtake, SP
- 2013 - À Margem – Garapa, Centro Cultural São Paulo, SP
- 2013 - Mem de Sá, 100 – Ana Carolina Fernandes, Fotospaço, SP
- 2013 - Coleção Itaú de Fotografia Brasileira, Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG
- 2013 - Coleção Itaú de Fotografia Brasileira, Casa das 11 Janelas, Belém, PA
- 2013 - Mem de Sá, 100 – Ana Carolina Fernandes, DOC Galeria, SP



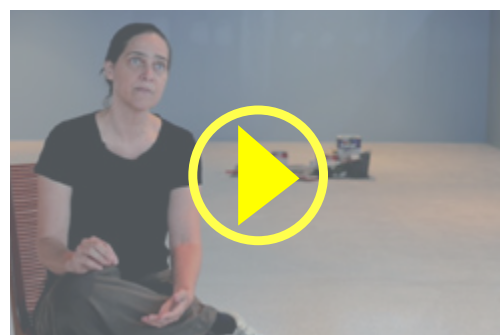
EEEE  
EEEE



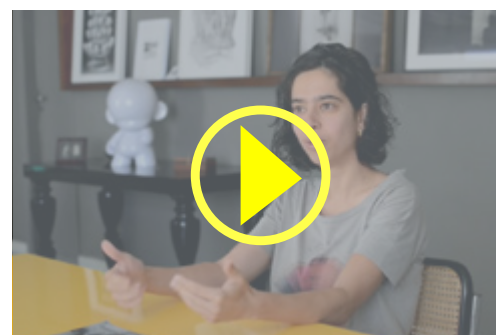
nos links a seguir, o curador Eder Chiodetto, a arquiteta Marta Bogéa e a iluminadora Alessandra Domingues comentam o processo de criação em suas áreas citando projetos realizados para mostras de fotografias.



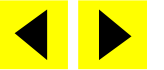
Eder Chiodetto



Marta Bogéa



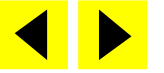
Alessandra Domingues



## Dedicatória

*Dedico esse livro à minha mãe, Judith Molina Chiodetto, que, ao guardar as fotografias da nossa família em uma caixa de sapatos dentro do guarda-roupa, criou o primeiro acervo a que eu tive acesso. Comecei a editar imagens brincando de organizar aquelas fotos por formatos ou personagens. Continuo brincando e me divertindo ao reordenar histórias, memórias e tempos. E, como naqueles dias, continuo me surpreendendo ao descobrir nas antigas fotografias que os velhos, em alguma dimensão, ainda são crianças.*



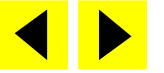


## Agradecimentos

*Agradeço a Marie Eve Hippenmeyer, que me assistiu, participando ativamente da produção de importantes curadorias realizadas até aqui e a Adelmo Maurício Botto Barros Filho, pelo abrigo e primeira leitura. E aos parceiros de trabalho que me acompanham diretamente nestas aventuras: Marta Bogéa, Marcus Vinícius Santos, Raquel Silva Santos, Sergio Escamilla, Maria Alzira Brum Lemos e Alessandra Domingues.*

*Agradeço às pessoas que, de diversas maneiras, contribuíram para a minha formação como curador e para o desenvolvimento deste livro: Jean Luc Monterosso, Eduardo Brandão, Felipe Chaimovich, Tadeu Chiarelli, Silvana Tinelli, Marcello Queiróz, Carlito Carvalhosa, Pinky Wainer, Milu Villela, Eduardo Saron, Sofia Fan, Danilo Santos de Miranda, Elise Jasmin, Fabiana Bruno, Fernando Schmitt, Ana Estela de Sousa Pinto, João Bittar (in memoriam), Carla Zanon, Susan Meiselas e Eduardo Muylaert.*

*Agradeço aos fotógrafos que passaram pelos meus workshops e grupos de estudos, aos artistas que tive o prazer de expor e partilhar ideias e às instituições que levaram adiante os projetos que idealizamos.*



*Este livro foi composto em formato PDF interativo pela Prata Design em Agosto de 2013, possibilitando a navegação offline e a impressão das páginas. Para a visualização dos vídeos é necessário estar online.*



