

# Criticar / criar / curar arte: Sheila Leirner e sua “Grande Obra” na imprensa e em exposições

Tálisson Melo de Souza <sup>1</sup>

## Resumo

Neste artigo, analiso o projeto curatorial de Sheila Leirner para a 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada em 1985. Partindo de um estudo mais amplo sobre as práticas discursivas da crítica de arte e curadora, concentro a atenção nos seus textos veiculados na imprensa, que articulo com textos para catálogos de exposições e com sua produção artística, cobrindo um período que vai de 1975 a 1987. Do conteúdo textual resultante de suas práticas, enfoco suas concepções sobre a constituição da produção artística contemporânea e das atividades de criar, criticar e curar obras de arte. Meu objetivo neste artigo é situar a 18ª Bienal e a atuação de Leirner no desenrolar de um debate que mobilizou e envolveu diferentes componentes do universo artístico nacional, especialmente críticos/as de arte. Refiro-me à discussão que circundou a função e os limites da curadoria de exposições de artes visuais e sua relação com a crítica de arte no Brasil. A partir do caso da 18ª Bienal, proponho uma interpretação sobre como um perfil de curadoria autoral foi possível naquela conjuntura, e que impacto teve na configuração do universo artístico local.

Palavras-chave: Crítica de arte. Curadoria de exposições. Bienal de São Paulo.

## **Criticizing / creating / curating art: Sheila Leirner and her “Great Artwork” between the press and the exhibitions**

## Abstract

In this article, I analyze the curatorial project developed by Sheila Leirner for the 18th International Art Biennial of São Paulo, that took place in 1985. Building on a broader study about Sheila Leirner's discursive practice as an art critic and a curator, I center my attention on her texts published in newspapers, and I articulate them with texts she wrote for exhibitions catalogues and her artistic production, covering a period between 1975 and 1987. From the textual content of her activities as artist and curator, I focus on her conceptualization about the constitution of contemporary artistic production and the act of creating, criticizing and curating artworks. My aim here is situate the 18th Biennial and Leirner's role within the unfolding debate that mobilized and involved different components of the national artistic scene, particularly art critics. I refer to the discussion about the function and limitations of visual arts exhibition curating and its relationship to art criticism. From

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

a case study on the 18th Biennial, I propose an interpretation on how an authorial-featured curatorship was possible to emerge in that context, and the impact it had on the configuration of local artistic universe.

Keywords: Art criticism. Art exhibition curating. Sao Paulo Art Biennial.

Neste artigo, proponho uma análise do projeto curatorial da 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada em 1985 pela crítica de arte Sheila Leirner (São Paulo, 1948), à luz de um estudo mais amplo sobre o desenvolvimento de suas ideias e práticas discursivas, centrando atenção sobre seus textos veiculados na imprensa, que articulo a textos para catálogos de outras exposições e a sua produção artística, cobrindo um período que vai de 1975 a 1987. Do conteúdo textual resultante de suas práticas, enfoco suas concepções sobre a constituição da produção artística contemporânea e das próprias atividades de criar, criticar e curar obras de arte. Meu objetivo, neste artigo, é situar a 18ª Bienal e a atuação de Leirner no desenrolar de um debate que mobilizou e envolveu diferentes componentes do universo artístico nacional, especialmente críticos/as de arte. Refiro-me à discussão que circundou a função e os limites da curadoria de exposições de artes visuais e sua relação com a crítica de arte (ver também: HEINICH & POLLAK, 1989; SANTOS, 2014). Considero aquela edição da Bienal, por determinadas especificidades de sua constituição – que apontarei ao longo do texto –, um dos fatores determinantes da visibilidade da curadoria na esfera pública<sup>2</sup> e de uma etapa específica do processo de profissionalização da mediação das artes no Brasil, especificamente em grandes cidades do sudeste, onde as instituições artísticas se concentravam sobremaneira.

Para o recorte apresentado aqui, enfoco a atuação de Sheila Leirner como uma mediadora singular nesse contexto, pois aglutinou as funções de crítica de arte, escrevendo para a grande imprensa e para instituições artísticas, e como

curadora de exposições, tendo sido nomeada “curadora geral” para a 18ª Bienal. Terei em conta tanto sua produção textual prévia a essa Bienal quanto aquela que elaborou como parte de sua atuação como curadora da exposição, com foco sobre o escopo mais amplo de seu projeto curatorial, intitulado *Homem e Vida*.

Desde 1975, quando começou a escrever para o suplemento cultural d’O *Estado de São Paulo* (em diante como sigla OESP), Leirner publica matérias sobre a sua própria atividade como crítica, caracterizando-a como um fazer também criativo, ou artístico, integrante de um processo criador mais amplo que, segundo ela, seria a própria arte na contemporaneidade – o que ela chamou de “Grande Obra”. Entendo que sua concepção de crítica e de arte contemporânea foram as bases interpretativas para seus projetos curatoriais (particularmente a seção da exposição de 1985 intitulada *Grande Tela*), estabelecendo fortes referências a suas próprias concepções (conceitos, gostos, estratégias, hierarquizações, contrastes), carregando sua atuação de autorreferencialidade, ou autoria, ou autoritarismo, como ainda vou discutir neste artigo. Leirner também escreveu sobre a curadoria de algumas exposições que visitou na época, e sobre a própria atividade de curar exposições, entendendo-a como uma forma emergente de apresentação crítica e criativa da arte em seu momento presente. Com intuito de identificar o lugar de enunciação que Leirner construía para sua atuação no interior de uma rede de disputas por autoridade e estabelecimento de consensos entre membros do universo artístico, tenho em conta suas práticas discursivas, por serem meio

---

2 Embora não chegue a desenvolver o conceito aqui, me refiro especificamente às concepções de *aesthetic public sphere* desenvolvida no âmbito da sociologia cultural (cf.: JACOBS, 2012).

e matéria de manifestação de suas concepções sobre essas mesmas práticas – as tarefas de criar, criticar e exibir arte.

Entre 1984 e 1986, ao concentrar as posições de crítica e curadora ao mesmo tempo, acumulando poder e inserindo-se de maneira mais incisiva em processos de negociação e decisão que afetavam diretamente as oportunidades de legitimação e consagração de artistas, bem como tendo acesso a dois canais de projeção da sua concepção de arte, Leirner encontrava-se numa posição privilegiada para mediar o entendimento sobre a arte contemporânea na esfera pública, pelo menos, regional<sup>3</sup>.

Demonstrarei adiante como seu trabalho como curadora da Bienal acabou por mobilizar a esfera pública brasileira com intenso debate sobre a maneira como as obras foram escolhidas, classificadas e apresentadas, enfatizando, de maneira até então não colocada, a atuação de quem seleciona obras e determina seu contexto de apresentação. Busco compreender como esse debate se situou em meio a outras discussões que envolviam o universo da arte e mobilizavam seus agentes. Entre e por meio de ensaios gerais, críticas específicas e notas veiculados pela imprensa *mainstream*, as observações de críticas/os que partiam de seus julgamentos sobre a arte apresentada na 18ª Bienal, muit tópicos foram abordados, em diferentes níveis e perspectivas; nomeio alguns deles: a crise das vanguardas históricas, a condição pós-moderna na arte, o retorno à pintura, a questão da identidade nacional e regional (latino-americana), a globalização cultural, a pluralidade e a segmentação da produção artística contemporânea. Não os retomarei necessariamente ao longo do texto, devido ao espaço e à necessidade de aprofundar a análise no que se refere mais diretamente à curadoria, por isso selecionei apenas alguns textos nos quais seus autores se posicionam sobre a curadoria, seja para defendê-la, condená-la ou para inúmeras outras ponderações.

Meu interesse pela crítica de arte está

relacionado com sua função de mediação – intervir no processo de entendimento e valorização da arte através da elaboração de julgamentos, narrativas, classificações e interpretações que se dão no curso de discussões públicas, sendo a grande imprensa apenas um de seus meios, porém de mais amplo alcance na contexto da década de 1980. Para entender a presença da arte na imprensa, e na esfera pública, de modo mais abrangente, também apresentarei alguns aspectos da cobertura jornalística impressa sobre a 18ª Bienal, para além da crítica de arte propriamente dita. A maior parte desses textos compõem em conjunto os suplementos culturais, mas algumas vezes a arte em geral e a 18ª Bienal especificamente chegaram a ocupar páginas dos cadernos gerais de notícias.

### **Sheila Leirner sobre fronteiras entre criação, crítica e curadoria de arte**

O cotidiano é feito de certezas e dúvidas

A arte é a expressão da dúvida

A arte é a expressão da perplexidade

Arte é linguagem

Arte é metáfora

Arte é representação

Arte é reflexão

Arte é ... Responda: arte é ...

Arte é o que você quer que seja arte

Isto, é arte (...)

Arte é representação

Isto é representação

Na arte a idéia pode ser representada pela própria idéia

Isto é uma idéia

A arte pode não ser material

Isto não é material

Arte é reflexão

Isto é reflexão (...)

(LEIRNER, “Metáfora (de arte) da crítica”, 1983, *apud*

COELHO, 2006)

Os versos acima transcritos fazem parte

3 Para mais informações sobre a trajetória de Leirner, sugiro: Souza, 2015.

de uma obra artística composta de vídeo e performance, de autoria de Sheila Leirner, intitulada *Trilogia Amorosa*, produzida entre os anos de 1982 e 1983, exposta no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em 1983, e passando a fazer parte do acervo da instituição como videoarte. A obra se compôs de duas partes, a primeira chamada *Metáfora (de arte) da crítica* e a segunda, *Metáfora (poética) da crítica*, ambas de forte caráter verbal, com base na voz gravada e na poesia visual; suas palavras apresentam uma concepção de arte que atribui à intenção e compreensão do público e do próprio criador - “o que você quer” -, como fatores determinantes para reconhecer algo como arte para alguém. E enfatiza sua percepção acerca do próprio ato: é arte, é representação, é linguagem, é uma ideia, é reflexão. Desse modo, Leirner caracteriza a obra de arte não só como contendo propriedades representativas, reflexivas e metafóricas, mas sendo a ideia sua essência. Desse modo, sua visão se aproxima bastante de várias definições e práticas comuns à chamada Arte Conceitual, que se sistematizou no Brasil a partir de final dos anos de 1960<sup>4</sup> e ao longo da década de 1970. O aspecto fundamental desse conjunto de formulações criativas é a centralidade designada a operações reflexivas e comunicacionais, muitas das quais se dedicavam a questionar a função, ou status, ou essência da própria arte - o que veio a se constituir um marco no desenvolvimento da arte moderna e contemporânea (ver: KOSUTH, 1975).

Naquele momento, Leirner atuava predominantemente como crítica de artes visuais, assinando textos para o suplemento cultural do jornal *O Estado de São Paulo* desde 1975. Entre suas resenhas críticas publicadas nesse periódico, encontram-se muitos textos analisando obras de artistas específicos, sejam contemporâneos a ela, como Luiz Paulo Baravelli, Franz Krajcberg, Cildo Meireles, Joseph Beuys e Nelson Leirner; ou de

diferentes períodos históricos, como Francisco de Goya, Rembrandt van Rijn, Honoré Daumier, Paul Klee, Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi e Salvador Dalí. Além disso, mantinha cobertura constante das exposições realizadas na cidade de São Paulo, grandes mostras no Rio de Janeiro e bienais internacionais, como a de Veneza, ou a Documenta de Kassel, na Alemanha. Escrevia artigos com abordagens temáticas, como “*Arte feminina e feminismo*”, “*A arte do corpo*”, e “*Vídeo de artistas*”; comentários ou diálogos com outros críticos a exemplo de Ferreira Gullar, e Frederico Morais. Além do que foi veiculado na imprensa, Leirner assinou também textos para catálogos de exposições nacionais e internacionais (LEIRNER, 1976; LEIRNER, 1983).

Na ocasião da apresentação de sua obra artística em vídeo e performance, seguiu-se uma palestra sua, também no MAC/USP, durante a qual enunciou suas perspectivas para a atividade que desempenhava como crítica de arte:

Eu gostaria que a crítica tivesse esse direito de se construir e de se expor por meio da dinâmica usada pela própria arte. [...] O que aconteceu foi que o crítico, a partir de então, já podia dissolver as fronteiras que o separavam da criação artística. Não literariamente, como vinha fazendo até então. Mas artisticamente. Por quê? Porque a mediação e a idéia passaram a ter maior importância do que o produto final. O crítico que sempre usou conceitos para falar da mediação e do produto, quer dizer, dos elementos formais do trabalho, o crítico passou a usar idéias para falar quase apenas de idéias. No fim, o que o crítico estava fazendo era o mesmo que o artista. Os dois fazendo arte e fazendo crítica. [...] Posso chamar esse trabalho [sua obra audiovisual *Trilogia Amorosa*] de Diálogo Metacrítico, pois além de ser arte e crítica ao mesmo tempo, ele é principalmente uma crítica sobre a crítica. E percebam que o que estou fazendo agora é a crítica da crítica sobre a crítica. (LEIRNER, [1983] 1991,

4 Na historiografia da arte brasileira, é recorrente encontrar referência ao *Salão Bússola*, exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1969, pioneira na apresentação de um panorama da Arte Conceitual no Brasil. Ver: MORAIS, 1969.

p.55)

No excerto de sua fala acima transcrito, Leirner afirma mais enfaticamente seu entendimento do apagamento das fronteiras entre “criticar” e “criar” arte. Alguns anos antes, em outro texto, considerava haver uma mudança na relação entre criação artística e crítica de arte, sendo esta, agora, parte integrante do processo criativo:

Praticamente destituída de sua antiga missão, a crítica de arte, agora posta em xeque, parece conter a síntese da futura relação entre o crítico e o artista. Pois, ao invés de caminhar paralelamente à criação artística, inclina-se à condição de sua cúmplice, em tempo simultâneo. Tanto pela sua linguagem, quanto pela colocação e estruturação dentro do âmbito geral das artes visuais, a crítica contemporânea, portanto, tende a se acoplar indissolivelmente ao processo artístico. Como um instrumento finalmente insuspeito de informação. (LEIRNER, [1978] 1982, p.67)

Sua *Trilogia Amorosa* parece ter configurado um gesto afirmativo em direção ao fazer criativo como crítico e vice-versa, situando-se como autoria de uma obra artística que parte de uma reflexão sobre arte e crítica, e se apresenta por meio de linguagens artísticas (o vídeo, a performance e a poesia), para revelar uma crítica sobre as práticas criativas - uma “metacrítica”, como afirmou na palestra, ou uma ‘meta-obra’ que poderia ser composta também pela palestra.

No ano seguinte, 1984, após ter atuado por alguns anos vinculada ao Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), Sheila Leirner foi nomeada como curadora geral da 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo - que veio a ser inaugurada em XX de outubro de 1985, mantida aberta à visitação até o dia XX de dezembro do mesmo ano. Anteriormente ao projeto de curadoria geral de Leirner ter se concretizado (um processo que se estendeu até o mês precedente da inauguração, sofrendo alterações diante da proximidade da abertura), a Diretoria Executiva estabeleceu um tema para a

mostra, apresentado sob o *slogan* “A Bienal é uma Festa”, que norteou grande parte da abordagem da grande imprensa. Esse caráter foi reforçado pelo Presidente da República José Sarney em seu pronunciamento durante a solenidade oficial de abertura da mostra:

Ao abrir ontem a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, o presidente José Sarney destacou que a grande mostra internacional ‘é uma festa de confraternização, através da imagem e da forma’ [...] / O discurso do presidente Sarney, precedido do de Roberto Muylaert, presidente da FBSP, foi ouvido por uma multidão - que nenhuma das bienais anteriores recebeu no dia da abertura -, formada por vários ministros, o governador Franco Montoro, inúmeros artistas das mais diferentes áreas, muitos políticos e um exército de jornalistas da imprensa, rádio e TV. Não faltaram nem mesmo os tradicionais grupos de protesto. (SARNEY ABRE, 1985, p.15)

Sendo a própria presença do presidente na inauguração um evento que deu destaque e atribuiu mais importância à mostra, apresentada como a primeira grande manifestação cultural internacional da Nova República - a “*Bienal, como há muito não se via*” (SARNEY ABRE, 1985, p.15). De fato, desde a confirmação da participação de Sarney na abertura da mostra a imprensa dedicou intensa atenção ao evento.

O caráter de “*festa*” promovido pelo empreendimento orquestrado pelo diretor executivo da FBSP, Roberto Muylaert, com sua equipe de administradores e publicitários, visava “atingir e conquistar” o maior número de visitantes entre os “anônimos” que não têm o hábito de frequentar museus, galerias de arte e bienais (TERMINA A MAIOR, 1985, p.60). E esse apelo acabou encontrando ressonância, ou sendo adaptado para convergir, com a noção de “*grande espetáculo*” (A CAMINHO, 1984, p.17) que Sheila Leirner veio a adotar para seu projeto de curadoria, manifesta desde as declarações dadas à imprensa nas primeiras matérias sobre o planejamento da 18ª Bienal.

A partir das ideias que já vinha desenvolvendo,

Leirner projeta a 18ª edição da Bienal, vista como um evento inusitado. A exposição apresentava o expressionismo na pintura como uma vertente da arte contemporânea, representada por telas colocadas umas ao lado das outras em três corredores de mais de cem metros cada, essa seção foi intitulada “Grande Tela”. Misturando características das antigas exposições de arte com uma recusa da disposição das obras habitual do cubo branco, a temática e a expografia do evento suscitaram numerosos debates na imprensa. Com a ideia da “nostalgia pela inovação perdida”, Sheila apresentou ainda na 18ª Bienal em São Paulo, a artista Marina Abramovic com seu marido Ulay em uma performance na qual os dois ficavam sete horas em silêncio, sem se comunicar com o público. Na programação musical do evento, destacou a figura de John Cage.

No texto reproduzido nos catálogos da Bienal e guias distribuídos aos visitantes, no entanto, Leirner situa essa noção de “espetáculo” teoricamente, fazendo referência a uma forma crítica de apresentação da arte na sociedade contemporânea, configurando-se como evento promotor de experiência e compreensão didáticas da arte pelo grande público:

O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade [...], culto teatral e temporalidade. [...] A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. [...] O espetáculo (a expressão) é uma das muitas formas, afinal, que se colocam, na maior parte das vezes, frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética característicos da década de 70, e que exigiam o rigor e neutralidade da ‘caixa branca’ como espaço de galeria, museu ou bienais, para poder se desenvolver. (LEIRNER, 1985, pp.14-15)

Sheila Leirner não só enunciou nesses textos a sua concepção, ela também, e principalmente, desempenhou essas funções simultaneamente, situando seu trabalho na interseção entre três práticas consideradas distintas, borrando as fronteiras que as separavam e ao mesmo tempo chamando atenção para a existência desses limites e sua constituição arbitrária. Com isso, provocou uma série de reações entre artistas, críticas/os, curadoras/es, e mais agentes cuja atuação em mais do que uma dessas categorias de trabalho também se posicionavam em interseções<sup>5</sup>. Algumas dessas reações se materializam em textos que fomentaram o debate acerca da curadoria de exposições e da própria produção artística daquele momento, suas condições de produção, circulação, sua função, qualidade e status. Considero todas essas opiniões como expressões de diferentes concepções normativas do que deveria ser a arte ou a curadoria (ou demais objetos abordados juntos a essas duas categorias), com intuito de rastrear os posicionamentos e apontar os vetores de força colocados em discordância e concordância.

Tomo a imagem da atuação de agentes mediadores/as, como entendo ser o caso de Leirner na posição dupla de crítica e curadora, na qualidade de interseção, ou hibridação, ou mesmo de quem apaga fronteiras, como ponto de articulação para a análise que trago a seguir sobre as propostas curatoriais que evidenciam o aspecto criativo, ou autoral, da curadoria de exposições, como o da 18ª Bienal. Levo adiante a hipótese de que a organização de exposições consolidou os atributos de uma autoria para o projeto curatorial, onde sua criação se dava na articulação que estabelecia entre/com/sobre as criações de artistas participantes, somando-se a seus textos na imprensa e para comunicação com o público visitante (catálogos, guias e paratextos das paredes).

Entendo sua curadoria como autoral no

5 Um exemplo de central relevância é a institucionalização da *installation art* como linguagem artística na década de 1980, segundo definição do crítico Michael Archer (1994, p.8) essa prática criativa consiste em “promover relações entre elementos ou interações entre coisas e seus contextos”.

sentido em que elabora uma narrativa discursiva/espacializada/performativa – através do discurso em textos e falas, da sua intervenção nos convites a artistas para além das via oficiais institucionais, seleção de obras, propostas de núcleos e seções, disposição de obras, expografia e cenografia. Na sua atuação como crítica, interpreta e propõe uma compreensão de arte contemporânea que, posteriormente, ‘traduzida’ em forma de curadoria de exposição, alcança outro nível e escala na esfera pública local (também regional e internacional, ainda que de impacto menor ou menos direto), contando com a repercussão na imprensa e a justaposição de outras camadas de narrativas sobre seu projeto. Essas concepções também podem ser vistas como recursivas no escopo de um processo constante de remodelação em quem uma prática informa e afeta a outra, na medida em que a atuação como curadora influencia sua atuação como crítica, o que fica mais evidente em suas publicações posteriores - o que não chego a abordar neste artigo.

### **A crítica da curadoria e uma “mediação perfeita”**

Em texto veiculado pel’*O Estado*, em 1982, Leirner referiu-se ao projeto curatorial de Rudi Fuchs e sua equipe, para a *Documenta 7* de Kassel, como sendo “na verdade uma aula de como uma exposição deve ser em nossos dias” (LEIRNER, [1982] 1991, p.83). Esta declaração fecha seu texto, no qual discorre sobre a mostra na Alemanha como um dos nós da vasta rede de exposições de grande escala realizadas no momento em diversos países. No começo dos anos de 1980, algumas curadorias se destacaram: a de Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann para a 39ª *Biennale di Venezia*, em 1980; em 1981, a exposição “*Westkunst*”, apresentada em Colônia, Alemanha, organizada pelo comissário Kaspar König; ainda em 1981, “*Die Neuen Wilden / Les Nouveaux Fauves*”, curada por Wolfgang Becker, na *Neue Galerie*, em Aachen, Alemanha; e “*A New Spirit In: Painting*” na *Royal Academy of Arts* de Londres, Inglaterra, com curadoria de Christos M. Joachimides, Nicholas Serota e

Norman Rosenthal.

Em 1982, especialmente pela constância e impacto das exposições realizadas, pela primeira vez dentro de tão curto espaço de tempo, foi colocada em relevo a consolidação da curadoria autoral: tiveram lugar a referida edição da *Documenta*, a 40ª *Biennale di Venezia*, curada por Maurizio Calvesi, a exposição “*Avanguardia/Transvanguardia 1968-1977*”, em Roma, com texto de Achille Bonito Oliva no catálogo; também “*Zeitgeist*” em Berlim, também curadas por Joachimides e Rosenthal; “*60/80: Attitudes, Concepts, Images*”, no *Stedelijk Museum* de Amsterdã, pelo curador Edy de Wilde; e “*Baroques 81*”, no *Musée d’Art Moderne de Paris*, curadoria da crítica de arte Catherine Millet.

Essas exposições fizeram parte de um amplo processo/projeto de organização de mostras retrospectivas nas quais críticos/as de arte, atuando também como curadores/as de exposições, elaboraram suas perspectivas históricas sobre o desenvolvimento das artes visuais para entender a produção artística do presente, especialmente aquela que decidiam expor. Muitas dessas mostras eram acompanhadas de catálogos nos quais figuravam textos curatoriais muito similares a manifestos, nos quais se apresentaram balanços e propostas de concepção da arte contemporânea, apontando continuidades e rupturas (ver: GUASCH, 2000).

Em 1982, no Brasil, programava-se a 17ª Bial de São Paulo, dirigida pelo professor e historiador da arte Walter Zanini. Nesse momento, Sheila Leirner integrava a Comissão de Arte e Cultura da FBSP, acompanhando seu desenrolar pelos bastidores institucional e profissionalmente. Após inaugurada, seu texto começava por situar a mostra como conectada a essa rede de exposições que mencionei acima, vendo no modo como essa edição da Bial fora organizada uma oportunidade para o público brasileiro observar que “fazemos parte desse acontecimento sincrônico mundial [...] e que a ‘crise da arte’ não está em sua fase terminal, como escreve o velho crítico e ex-prefeito de Roma, Giulio Carlo Argan [...]” (LEIRNER, [1983] 1991, p.85).

Leirner via aquele *fln*: de *siècle* como o

“mais polêmico, efervescente e ambíguo de todos” e percebia no resultado desses projetos de curadoria atuais um avanço no objetivo de:

[...] traçar um corte transversal na produção artística de 1982 e também colocar em evidência as contradições que agitam a nossa época ou, em todo o caso, respeitar o seu caráter vigoroso, proteiforme, espontâneo e sintético. A Documenta rompeu inteligentemente com a tradição das exposições temáticas, abandonando aparentemente a crítica apriorística, sem, contudo, renunciar à mostra teórica. (LEIRNER, [1983] 1991, p.85.)

Entendo que a curadoria de Rudi Fuchs para a *Documenta 7* foi tomada por Sheila Leirner como modelo concreto para a organização de uma exibição da arte produzida no presente internacionalmente, e assim uma maneira de evidenciar as conexões da arte brasileira com a de outros contextos, evidenciando seu lugar como parte da “Grande Obra” que seria a arte em si. Também nesse sentido, ela apontou como um “exemplo de mediação” uma exposição inaugurada em São Paulo no mesmo ano, “*Design no Brasil: História e Realidade*”, organizada e projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi, no Centro de Lazer do SESC Pompéia. Ao ressaltar a inteligência e o “ângulo pessoal que transparece” de Bo Bardi para a expografia, fica clara a compreensão de Leirner a respeito do aspecto autoral como um ponto forte da medição, da curadoria:

Exemplo de perfeita mediação entre a visão crítica do organizador – a arquiteta Lina Bo — e o objeto focado (condição sine qua non do verdadeiro didatismo), ela é um simulacro ideal, a narrativa convincente do processo multifacetado e desordenado que sofreram os produtos utilitários artesanais e industriais em nosso país. (LEIRNER, 27 abr.1982)

Em sua crítica sobre a exposição *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras* (apresentada no Pavilhão da Bienal em 1984), Leirner observou que as exposições que se orientavam por uma ideia, além de imprimirem

uma “personalidade [...] como livros, filmes ou espetáculos” (LEIRNER, 20 nov.1984, p.17), possuíam uma trama narrativa urdida através da linguagem específica da curadoria. Os elementos dessa linguagem, segundo apontou, seriam o tempo, o espaço e a visualidade, contando ainda com a contribuição de todas as áreas do conhecimento humano para proporcionar “uma experiência cheia de suspense, emoção e prazer, tanto na revisão do conhecido como no contato com o desconhecido” (LEIRNER, 20 nov.1984, p.17).

### Da crítica na imprensa para a curadoria no Pavilhão

Próximo da inauguração da 18ª Bienal, em entrevista realizada por Leonor Amarante e publicada n’*O Estado*, indagada sobre as formas de se organizar uma exposição internacional de arte contemporânea, Sheila resumiu três tipos de curadoria, esclarecendo qual deles elegeu como “modelo” para o seu programa da 18ª Bienal:

[...] Sheila define também como empírica e não convencional, ‘Propõe a empatia com o objeto de análise, e, portanto, uma empatia com o espírito da época que ele traduz. Aqui o resultado é uma exposição que se pretende análoga ao seu momento na arte. E este é o caso da 18ª Bienal de São Paulo’. (AMARANTE, 8 set.1985, p.38)

Como fica patente nos textos de Leirner para o catálogo da 18ª Bienal, as noções de “simulacro” e “analogia” entre a exposição e o estado atual da arte, que identificou também nas exposições que considera modelos curatoriais, definiram o modus operandi adotado na elaboração de seu projeto curatorial. Evidenciado esse ponto, ressalto como aspecto fundamental dessa elaboração uma estratégia retórica. Embora Leirner considere sobremaneira a influência da curadoria sobre a projeção dessa “metáfora” ou “miniatura” da arte no mundo para dentro da exposição, reconhecendo que essa se estabelece como “narrativa” e é dotada de “personalidade”,

não chega a problematizar as relações de poder envolvidas no ato de interpretar, selecionar e dispor. Seu discurso enfatiza como qualidade essencial da mediação desempenhada através da curadoria a capacidade de projeção num recorte espaço-temporal específico, do que é a produção da arte no mundo de forma universalizante. Nesse sentido, acaba negligenciando as bases constituintes da interpretação que curadores/as fazem desse universo artístico estabelecendo critérios de exclusões e inclusões, que acarretam em presenças e ausências no âmbito das exposições e de seus catálogos, logo também do contato com o grande público e até com públicos especializados, chegando a afetar a própria historiografia, que de maneira mais ampla tem nesses dois dispositivos seus meios de revisar as produções artísticas do passado.

Ao se posicionar pela primeira vez como curadora de uma exposição gigantesca em escala e significância, Leirner leva sua interpretação da arte contemporânea, antes manifesta em textos, para um âmbito de intervenção ainda mais incisivo entre a produção artística e a experiência do público. Parto de noções atualmente difundidas em vários campos do conhecimento, provenientes da filosofia, linguística, comunicação e semiótica, de que a interpretação tem bases cognitivas, epistemológicas e ideológicas, sendo mais um fator de refração e impugnação de sentido entre a realidade e percepção resultante do contato com essa, composta de julgamentos e categorizações qualitativas dos objetos da experiência, do pensamento e do discurso, e menos um reflexo de propriedades imanentes do mundo real.

Retomando criticamente uma proposta do filósofo Zygmunt Bauman, quem refletiu sobre o papel de intelectuais nas sociedades moderna e pós-moderna, entendo que na segunda condição, em que Bauman os identifica como “*intérpretes*”, reside ainda, numa dimensão mais amplamente estruturante, um caráter de “*legisladores*”, calcado em perspectivas normativas. No caso da curadoria, essa base se encontra na concepção do que pode ser arte contemporânea, quais suas características de maior interesse para curador/a e como apresentar as obras e relacioná-las de

modo a elucidar tal leitura.

Ao afirmar que a curadoria ou a interpretação de Sheila Leirner operam como meios de imposição de sentidos sobre a arte contemporânea, não atribuo a sua atuação nenhuma singularidade, entendo que essa é uma condição da interpretação mesma. Qualquer outra pessoa incumbida da mesma tarefa estaria fadada a estabelecer critérios de seleção e organização para disposição. O que muda dependendo de quem o faz é a prerrogativa sobre a qual esses critérios são estabelecidos. No caso, busco compreender como a construção de um entendimento da função da curadoria se estabeleceu no Brasil e considero a Bienal um caso singular e potente para elucidar. A curadoria que foi desenvolvida naquele contexto, e da maneira como foi feita e repercutida na imprensa, são componentes do processo. Por isso, na seção seguinte traçarei os principais contornos da interpretação mais geral de Leirner sobre a arte contemporânea nos dois anos imediatamente anteriores da Bienal que organizou.

### **Um jogo de espelho entre o universal e o plural na “situação contemporânea”**

Reproduzo a seguir dois excertos de textos escritos por Leirner, o primeiro como crítica e o segundo como curadora. A partir da articulação entre ambos, baseada na noção de “pós-moderno” que expressam, chamo atenção para dois aspectos aparentemente contraditórios em sua elaboração conceitual da arte contemporânea. Do texto publicado n’*O Estado*, em 1982:

Seria [...] um erro lamentável interpretar o desenvolvimento artístico atual como uma espécie de rejeição categórica da arte modernista. Na verdade, o que deslocou a antiga divisão entre ‘vanguarda’ e ‘tradição’ é um novo pluralismo que permite uma configuração mais ampla e livre. Este novo pluralismo agrega facilmente uma grande variedade de estilos e pontos de vista, ao mesmo tempo em que nega o domínio de qualquer um deles. E não é tão antimoderno, quanto é *pós-moderno*. O que equivale a dizer que é também menos inclinado

a repudiar as atitudes vanguardistas, do que *absorvê-las e por isso neutralizá-las em tendências revisadas e alargadas o suficiente para acomodá-las*. (LEIRNER, 13 fev.1982, p.20)

Suas palavras sobre “*A Bienal como espetáculo*” na introdução do catálogo da 18ª Bienal, escrito em 1985, trazem essa concepção na forma de objetivo:

O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações chamadas pós-modernas. [...] Esta parte da arte contemporânea cabe aos novos cenários narrativos que substituem as performances convencionais e aos pós-happening à pintura de imagem, à nova arte do corpo e principalmente à associação teatral – não menos expansiva, energética e épico-narrativa que a chamada ‘transvanguarda’ ou neo-expressionismo selvagem [...]. Mas persistem também as instalações, a pintura mural (graffiti etc.); e naturalmente, a arte ligada à tecnologia com tendência à linha do registro. (LEIRNER, 1985, p.14)

Retomo aqui o mapeamento teórico-conceitual proposto por Andreas Huyssen (1997) sobre o debate “moderno versus pós-moderno”, considerando seus extremos entre defensores e detratores, com nuances de abordagens e sentidos diferentes do entendimento de um contexto de transformação da sociedade e da arte, sendo os anos de 1980 período intenso de ensaios de delimitação do conceito “pós-moderno” ou da categoria “arte pós-moderna”. Nesse mapa de posicionamentos, entendo que Sheila Leirner se situava muito mais próxima de um entendimento menos pessimista sobre a produção artística denominada “pós-moderna”. Ela reconheceu no discurso de quem defendia um valor de decadência da esfera artística diante da crise do modernismo como baseado em “nostalgia pela inovação perdida” (LEIRNER, 13 jan.1982, p.20). O que Leirner manifestava era o entendimento da necessidade de escrutinar as diferentes maneiras

que artistas encontraram para responder a essa crise do projeto modernista: “*O chamado pós-modernismo, portanto, é algo que não pode ser avaliado indiscriminadamente no mesmo ‘caldeirão’.* Há ali, e por sua causa, procura e saídas para as quais devemos, antes de tudo, estar atentos” (LEIRNER, 26 jun.1983, p.39).

No entanto, sua compreensão a respeito do emprego do termo “pós-modernismo” é relativizada, quando compreende sua abrangência e as relações dicotômicas que o termo estabelece com a própria noção de “modernismo”. Sobre o chamado “retorno à pintura” em voga naquela conjuntura, essa elaboração fica patente. A discussão girava em torno da abundância emergente na produção de pintura por artistas que ingressavam institucional e profissionalmente no universo artístico; de grupos de artistas da Alemanha, Áustria, Dinamarca e Suíça, muitas vezes chamados de *Junge Wilde*, *Neue Wilde* ou *Neue Heftige* (em tradução livre para o português: Jovem Selvagem, Novo Selvagem ou Novo Violento), que apresentavam ao público suas pinturas afirmando a liberdade do fazer manual e da espontaneidade (estreando com a exposição *Rundschau Deutschland*, em Munique e Colônia, em 1981), veio o “rótulo” Neo-expressionismo, logo aplicado a produções em pintura provenientes de outros contextos geopolíticos; e do historiador, crítico e curador italiano Bonito Oliva vinham as noções de *Transvanguardia Italiana* e sua versão expandida geograficamente, a *Transvanguarda Internacional*, em referência a um tipo de pintura específica que retomava a figuração e a espontaneidade gestual, fazendo referências e apropriações da história da pintura e da cultura popular. Essa formulação também se deu no Brasil, em referência a artistas como os integrantes do ateliê Casa 7, em São Paulo, ou da exposição *Como vai você, geração 80?*, realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984. Em sua maioria, artistas muito jovens, cujas pinturas passaram a circular entre instituições públicas e as emergentes galerias comerciais de arte

6 Na sessão da Bienal intitulada “*Grande Tela*”, pinturas desses jovens artistas brasileiros foram penduradas em meio a pinturas provenientes de muitos países, incluindo nomes destacados dos movimentos acima referidos, da Itália e Alemanha Ocidental.

contemporânea<sup>6</sup> (ver: BUENO, 1999; DURAND, 2009; BERTOLOSSI, 2015). Antes dessas mostras balizarem a discussão, Leirner afirmara que:

[...] para o artista novo, o modernismo pode ter agora um interesse muito especial. Afinal, sabemos que algumas formas de arte representativa ganham hoje uma força quase subversiva e absolutamente contemporânea. Até um meio ‘tradicional’ como a pintura pode ter um apelo extremamente ‘radical’ frente à saturação do vídeo, conceitual, performances, etc. Além do que, o pluralismo permite e incentiva esse extravasamento técnico e estético das experiências artísticas. / Sem que haja nenhuma expectativa pelo revolucionário, a mais nova atitude é certamente a redescoberta, entre outras coisas, da pintura. Quer dizer, pintura com pincel, tela e pigmento, no sentido antigo de ‘estar fazendo arte’, degustando a cor, forma e matéria. (LEIRNER, 13 jan.1982, p.20)

A ideia de pluralismo é reiterada em muitos de seus textos de primeiros anos da década de 1980, e se refere à diversidade de meios, suportes, materiais, referências e práticas utilizados por artistas na criação de seus trabalhos, de performances, happenings, arte de rua e instalações, como novos conceitos institucionalizados, até a revitalização da pintura e da escultura como linguagens possíveis de articulação com questões da contemporaneidade. No entanto, Leirner retoma também um senso de unidade que circunscreve todas essas dinâmicas, muitas vezes referidas como caótica, resultante de uma crise ampla da sociedade moderna. Essa concepção do pluralismo como aspecto que une a diversidade, aparentemente disparatada e fragmentada para boa parte de críticos teóricos, fica explícita na sua ideia de “Grande Obra contemporânea” como concepção global da produção artística, independente das especificidades de cada contexto onde cada expressão diversa emerge. Na sua crítica sobre a repercussão da exposição *Como vai você, geração 80?*, Leirner pontuou:

[...] esta também não é uma explosão luminosa do

pós-obscurantismo, como muitos hão de querer situá-la. Não houve vinte anos de ditadura militar na Bélgica, Alemanha, Inglaterra, França, Itália, etc., e, no entanto, ali as novas gerações explodem com a mesma força que as nossas. A ‘Geração 80’ não é brasileira, não é nossa. (LEIRNER, 30 ago.1984)

O que Leirner nega, no transcrito acima, é que essa forma de fazer arte não tem relação direta com o período de repressão e silenciamento engendrado pelas duas décadas de regime ditatorial civil-militar que antecederam a mostra. Com esse posicionamento, revela a base universalista a partir da qual sua visão de mundo e de arte se erigiram, sendo consideradas pela própria como adequadas a um novo panorama, que por sua vez é lido e permanentemente construído a partir dessa perspectiva, alicerce das suas operações de “metáfora”, “analogia”, “homologia” e “espelho”, para pensar e fazer crítica e curadoria:

Agora que a nossa visão alcançou uma capacidade panorâmica, que os nossos sentidos se tornaram globalizantes, que os nossos limites estéticos tendem a se abrir o suficiente para não mais etiquetar tendências não formalistas como antiarte ou dadaísmo literário, torna-se mais fácil vislumbrar ou procurar por concepções frescas, naturais, às vezes populares, que nos remetem à nossa própria experiência, vocabulário e linguagem. Cada vez mais, afinal, confirma-se o caráter homológico de toda arte – a superposição de uma estrutura à outra por meio da analogia que os artistas sempre fizeram. Sobretudo depois de Duchamp, ao se produzir arte, culturaliza-se o natural e em seguida naturaliza-se o cultural. (LEIRNER, 16 nov.1983, p.26)

A noção de “Grande Obra” que fica patente nos textos de Leirner da primeira metade da década de 1980, dá o lastro conceitual e interpretativo da seção *Grande Tela* da 18ª Bienal, para qual foram construídos três corredores no segundo andar do Pavilhão, em cujas paredes foram penduradas as pinturas de artistas de vários países enviadas para a exposição – e para a 19ª Bienal, de 1987, também organizada sob curadoria geral de

Leirner, com título “Utopia versus Realidade”, denominou a seção principal de seu projeto de *Grande Coleção*, fazendo também referência a essa concepção universalista da arte em sua pluralidade e simultaneidade (ver: SOUZA, 2015). Em 1981, defendia essa visão da seguinte maneira:

O fato é que esta visão não historicista faz, por exemplo, com que se veja melhor ainda a totalidade pluralista que constitui não só a arte brasileira como toda a cultura ocidental contemporânea, a Grande Obra à que já me referi antes (sob o risco de parecer tradicionalista e talvez reacionária aos olhos daqueles que se dedicam às particularidades políticas). / A Grande Obra é, pois, aquela soma sincrônica, não hierárquica e não qualificável de ações artísticas contemporâneas que une as polaridades e incorpora as diversidades, evidenciando o fenômeno da simultaneidade dessas ações. (LEIRNER, [1981] 1982, p.125)

Essa concepção estabelece tanto a crítica quanto a curadoria como partes do universo da arte, dessa “Grande Obra”. E dessa maneira, considera ser a própria realidade da produção artística que informa sua forma de criticar e fazer curadoria. Leirner partia da perspectiva de que a exposição deveria “espelhar” a arte, pois, assumindo-a “*como medida*”, conforma-se como um “*microcosmo que se equivale ao sistema universal da arte*” (LEIRNER, [1984] 1991). Ao introduzir seu propósito como curadora geral, situa esse jogo de espelhos entre o universo da arte a representação deste na crítica ou na curadoria:

[...] o grande objetivo, por outro lado, era fazer com que o evento não apenas refletisse desta vez, com toda a realidade possível, a situação contemporânea, mas que ele fosse também considerado à luz do olhar crítico contemporâneo. Um olhar capaz

de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira com que os trabalhos fossem apresentados. (LEIRNER, 1985, p.14)

Mais um aspecto de outras curadorias contemporâneas ressaltado por Leirner e tomado como inspiração para sua atuação como curadora da 18ª Bienal, é a abolição das comissões nacionais que se refletiam em divisões espaciais das obras com base na proveniência geográfica de artistas. Ao comentar a curadoria de Georges Boudaille para a *13e Biennale de Paris* de 1985<sup>7</sup>, apontou as similaridades e distinções entre a 17ª Bienal, curada por Zanini em 1983, com relação a sua congênera francesa:

O que a Bienal de Paris faz, coincidentemente, aliás, com a proposta da [17ª] Bienal Internacional de São Paulo (a qual, inclusive, Georges Boudaille, delegado-geral da mostra, cita na apresentação do belíssimo catálogo), é tentar responder a quatro perguntas: O que há de novo hoje? Quais os artistas mais importantes? Quais as correntes dominantes? Qual a ligação entre o nosso presente e a história? [...] Ela quer colocar em evidência a capacidade de criação e renovação de cada um de seus convidados, além de estabelecer um confronto entre eles sem levar em consideração para a escolha e montagem a sua procedência ou idade e sim a analogia de linguagens. ‘A Bienal não é um salão – afirma Boudaille –, é o reflexo de um momento da criação artística. Ela se organiza, portanto, ao redor de linhas estéticas que aspiram testemunhar aos problemas do momento.’ Essa declaração de Boudaille coincide com os critérios adotados pela XVIII Bienal de São Paulo. (LEIRNER, 5 mar.1985, p.23)

### O “Grande Curador”, mediação e poder

7 Ou *Nouvelle Biennale de Paris*, custoso projeto realizado no grande pavilhão de *Villette*, onde 120 artistas de 23 países, com mais de 6000 pinturas, esculturas, instalações e obras monumentais, foram convidados a expor. “*À maneira de Kassel não há mais comissários nacionais – como na Bienal de São Paulo –, e sim uma comissão internacional [...] Outra inovação está na montagem: desta vez totalmente despojada de hierarquias, onde os jovens artistas, como os brasileiros, por exemplo, com ótima presença, são vizinhos de celebridades, Leonilson está ao lado de Haas e Schnyder, [...]*” (LEIRNER, 1985, p.14).

Da teoria à expografia e ao modo de dispor as obras, a curadoria de exposições se configurou, para Leirner e outras/os curadoras/es, como meio de plasmar, em matéria e espacialidade, sua leitura da arte daquele momento como pluralista, multimidiática, misturando meios e categorias e apagando fronteiras. Para ambas Bienais que curou, suas ideias foram viabilizadas através do projeto dos arquitetos Haron Coehn e Felipe Crescenti (ver: MATOS, 2009). A exposição como linguagem que se desenvolve em diálogo com a arte que exhibe:

Nesse sentido é possível afirmar que a exposição segue os passos de suas colegas internacionais, sem ter como fonte inspiradora um ou outro país especificamente: 'Da mesma maneira como a arte evolui, as exposições também evoluem', diz Leirner, concluindo: 'A Bienal de São Paulo está em pé de igualdade com as outras do resto do mundo, e é importante frisar que ela possui um projeto, não é aleatória, não recebemos o que vem simplesmente porque vem.' (UMA BIENAL, 1985, p.39)

Leirner propõe uma visão englobante da produção artística de diferentes locais através de uma perspectiva embasada na tradição discursiva que toma o olhar ocidental como universal. A expografia construída a partir de seus programas curatoriais, no entanto, concretizavam o paradoxo entre a ratificação e a contestação dessa imagem homogeneizada - como o corredor de pinturas da Transvanguarda Internacional ou do Neo-expressionismo que foi a *Grande Tela*, e a *Wunderkammer*<sup>8</sup> de arte contemporânea que foi a *Grande Coleção* para a 19ª Bienal (ver: SOUZA, 2015). Ou seja, seu gesto instala um traçado limítrofe entre promover o encontro de singularidades no plural e impor uma pluralidade no singular (ver: PONTUAL, 1985).

A base crítica de seu trabalho autoral como curadora reside no esforço de interpretação da

produção artística de seu tempo e em relação à arte do passado. Dessa elaboração interpretativa, que tem suas próprias normas de inclusão, exclusão, classificação e codificação, erige os fundamentos de uma prática diretamente intervencionista sobre a ordenação, apresentação e prescrição acerca do que é a arte do momento em vários países. Leirner parece genuinamente entender-se como intérprete de uma "medida" que a própria produção artística impõe, e, assim, opera como operadora mediadora pretensamente neutra, objetiva e não ideológica. A curadoria parte da prescrição de um código interpretativo operado pela/o própria/o curador/a, que, ao seguir o próprio arbítrio, seu ato criador/classificatório se constitui numa narrativa cuja forma e sentido busca aproximar-se da naturalidade.

Ao analisar ambas atuações desempenhadas por Sheila Leirner como mediadora (crítica e curadora), entendo que seus textos críticos (em jornais, catálogos e guias de visitação), sua seleção de obras e maneira de expô-las na Bienal, bem como o modo como se apresentava publicamente em entrevistas e reuniões sobre a BISP (para rádio, TV, recepções e *releases*), compuseram uma projeção multimidiática e distribuída de prática discursiva que intervinha nas experiências do público com a arte, seja essa pela visitação direta a exposição, a leitura da crítica e das notícias na imprensa, o acompanhamento do debate, ou tudo ao mesmo tempo.

Destaco que curar uma Bienal em 1985, significava se inserir em meio a um processo de transformação do universo artístico no qual a figura de curador/a emergia chamando atenção para o poder acumulado em suas escolhas e interferência sobre o entendimento da arte contemporânea, como nos casos das mostras congêneres realizadas na Itália, França e Alemanha naquele período, as quais mencionei acima. O que singulariza Leirner é que em toda sua elaboração conceitual sobre arte, como

---

8 Referência aos gabinetes de curiosidades que emergiram na Europa como repositórios de objetos considerados maravilhosos, inspiradores e curiosos, bem como 'exóticos', trazidos de diversos contextos históricos e geográficos nos quais europeus realizaram grandes explorações de interesse científica de diferentes disciplinas. Ver, por exemplo: DEMEULEMEESTER, 2017.

crítica anteriormente e como curadora por quatro anos seguidos, manifestou e reivindicou o caráter criativo, que chamo de ‘autoral’, de sua crítica e curadoria, tomando a si mesma como criadora de uma “*Grande Obra*” composta de obras de outros/as criadores/as. A curadoria como um meio de ‘tradução’ do que fazia entre criar e criticar, seja em sua *Trilogia Amorosa* em vídeo e performance, ou em seus inúmeros textos, adotando uma nova linguagem, nesse caso espacial, temporal e classificatória, como mais um meio de apresentar e ratificar aquilo que interpretava sobre a produção artística contemporânea a que teve acesso.

O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade [...], culto teatral e temporalidade. [...] A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. [...] (LEIRNER, 1985, p.14)

Desvelada a falsa neutralidade do espaço do “cubo branco” das galerias de arte moderna (ver: O’DOHERTY, 1986), a curadoria autoral emerge como sinal da máxima subjetividade de um procedimento que sempre houve, a seleção e disposição de obras realizado por alguém segundo parâmetros estabelecidos para outros agentes. Porém, essa intervenção pessoal, antes, era relegada a uma noção de neutralidade institucional e ahistórica, naturalizada - não sem ruídos, como alguns artistas fizeram questão de apontar desde meados do século XIX, chamo atenção para Édouard Manet e o *Salon des Refusés* de 1863, e a polêmica em torno dos primeiros *ready mades* de Marcel Duchamp nos anos 1910. O impacto dessa nova figura, fica visível pela reação sobre ou contra ela, que também circulou na imprensa. Reproduzo abaixo reação imediata do artista Luiz Paulo Baravelli na inauguração da mostra:

Por que um artista deveria concordar em ter seu

trabalho exposto na Grande Tela, modificando completamente sua intenção original? Em nome de que ‘deus’ deveria fazer tal suicídio? Em nome do ‘Grande Curador’? Será o ‘Grande Curador’ uma barreira de curadores de vários países separados por dez centímetros uns dos outros?” (BARAVELLI, 1985, p.49)

E em jornal de Porto Alegre, a cobertura da Bienal traz a ideia categórica de atribuição de autoria da exposição a Sheila Leirner, considerando sua instalação:

Ao montar uma exposição, instala-se também a co-autoria. O visitante passa a percorrer um painel neutro com as obras de Salomé, Dokoupil, Daniel Senise, Casa 7 e Hella Santarosa, vendo respectivamente as obras de Salomé, Dokoupil e etc; a, justamente, visitar o etc., ou seja, a instalação de Sheila Leirner. [...] Interessante inversão de valores: a curadora se torna mais importante do que o conjunto de artistas. (BERG, 9 nov.1985)

A curadoria é entendida em analogia com a instalação, linguagem artística também em processo de institucionalização naquele momento. Criação de um ambiente baseado na seleção de referências históricas e contemporâneas, organizadas segundo um sistema estabelecido pela própria autoria, no caso da curadora, com suas categorizações, classificações e periodização. A produção artística selecionada e exibida é também colocada como representante daquele recorte temporal, os anos de 1980, é entendida e apresentada em contraposição ou contraste aos aspectos que a curadora identificava na produção de anos anteriores, da década de 1970, o que marca ainda a historiografia da arte no Brasil (ver: CANONGIA, 2010; REINALDIM, 2012; FABBRINI, 2017).

A atuação da curadoria pode ser pensada em analogia com a regência de uma orquestra, a direção cinematográfica ou teatral – principalmente pela ideia de *mise-en-scène* ou articulação entre as partes, porém, pela relação mais direta com o espaço de exibição e as artes chamadas visuais, as instalações parecem

compreender de modo mais aproximado o que se concretizou no caso das Bienais de Sheila Leirner. O que a diferencia muito das instalações de artistas (que compuseram sua “instalação” de curadora), é o fato de a sua curadoria contar com ampla elaboração teórica e discursiva, com influência de sua trajetória prévia como crítica de arte, que coloca sua interpretação, de modo verbal, entre a obra apresentada e o contato do público com esta. Conta com muitas camadas de discurso e materialização da sua ideia (as obras, os textos, o espaço arquitetônico, o design expositivo, a montagem, iluminação, disposição, relação com etiquetas, paratextos, guias e catálogos...).

No entanto, todos esses elementos não são componentes necessariamente de uma unidade, são camadas ou fragmentos de um evento que são distribuídos entre os visitantes de maneira muito irregular. O nível de contato com o ‘todo’ dessa obra por parte de seus públicos é imprevisível, pois nem todos leem etiquetas, paratextos, seguem o guia, ou levam o catálogo para casa, outros vão ver obras específicas, atravessam indiferentes várias partes da mostra, são comportamentos diversos – acarretando em fatores de “dissonância” entre o projeto curatorial e a exposição vivenciada pelos visitantes. O que a curadoria compõe, por meio de todas essas entradas na sua ideação de sentidos, é uma tentativa de presentificar uma narrativa em meio a outras possíveis, configurando um espaço de *“diverting but coexisting rationales”* (SASSATELLI, 2016, p.22).

Apesar de identificar no seu discurso um entendimento que muitas vezes toma a si mesma como articuladora neutra de uma projeção reduzida do macrocosmo da produção artística em uma miniatura que é a exposição, vejo no ‘perfil autoral’ da curadoria praticada por Sheila Leirner a consolidação desse lugar de enunciação como singular, subjetivo e opaco, revelando seu caráter de meio, de linguagem, de fabricação, vinculado a um entendimento específica, um interesse de produção interpretativa, juízo e gosto, uma instância de poder simbólico sobre a construção de sentidos sobre a arte e a sociedade contemporâneas. Ao afirmar de várias maneira

a autoria de seu “espetáculo”, Leirner tornou opaco o que antes era praticamente transparente, enfatizou o papel da mediação, chamando atenção para sua operação curatorial como fator de dissonância ou difração, muito mais do que de projeção ou reflexo do que seria a arte contemporânea. A curadoria definia-se como um fator de deslocamento, arbítrio ou manipulação de sentidos.

Cerca de 30 anos depois, em entrevista de 2010, Leirner fala mais explicitamente desse aspecto de imposição de sentido imbricado na ação de curar exposições de arte, e defende a completa “integração entre artista e curador”, chegando a propor dois termos novos para pensar a atividade, *“metteur-en-art”* e *“arteasta”*, *“Afinal, um verdadeiro curador é e pode ser um artista”* (RUPP, 2010, p.221):

Na época em que fiz minhas curadorias era o sonho de realizar no espaço as ideias críticas que antes colocava só no papel. Tratava-se de uma espécie de crítica tridimensional, trabalho de arte sobre arte, como uma ópera, uma peça, ou um concerto. (RUPP, 2010, p.221.)

Os projetos curatoriais de Sheila Leirner para as 18ª e 19ª edições da BISP, e sua repercussão, pela ênfase colocada sobre a própria função da curadoria, fizeram parte de um conjunto de referências empíricas para o debate sobre a arte contemporânea no Brasil e seus processos de profissionalização, tanto para artistas, como para críticos/as e curadoras/es. Ambas se situaram num complexo panorama cultural da sociedade contemporânea, em interseções entre dinâmicas e agentes de diferentes universos – como no científico, moral, social, político e ambiental. Além de a curadoria e a autoria se situarem como questões de convergência do debate sobre arte na pós-modernidade, arte e globalização, políticas culturais, democratização do acesso à cultura e emergência do mercado de arte no Brasil.

### Referências Bibliográficas

- “A CAMINHO da 18ª Bienal Internacional”. In: *OESP*, 1º de junho, 1984. Arte. Campinas, v.1, n.3, p.205-216, set.2017.
- AMARAL, A. “Anotações à margem da 18ª Bienal”. In: *O Estado de São Paulo*, 26 de jan. 1986. GUASCH, A. M. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*. Madri, Espanha: Akal/Arte Contemporáneo, 2000.
- AMARANTE, L. “Arte do momento”. In: *OESP*, 8 de set. 1985. HEINICH, N; POLLAK, M. “Du conservateur de musée à l’auteur d’exposition : l’invention d’une position singulière”. In: *Sociologie du Travail*, nº1, 1989.
- ARCHER, M. *Installation art*. Smithsonian Institution Press, 1994. HUYSSSEN, A. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- BARAVELLI, L. “Introduzindo o Leminguismo (3)”. In: *Folha de S.Paulo*, 18 de out. 1985. JACOBS, R. “Entertainment Media and the Aesthetic Public Sphere”. In: ALEXANDER, J.; JACOBS, R.; SMITH, P. *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*. Oxford University Press, 2012.
- BAUMAN, Z. *Legisladores e intérpretes: Sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. KOSUTH, J. “Arte depois da filosofia”. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, p. 10-13, set/out/nov, 1975.
- BERG, E. “Bienal, teu nome é polêmica”. In: *Zero Hora*, Porto Alegre, 9 de nov. 1985. LEIRNER, S. “Apresentação”. In: *Catálogo da I Trienal de Tapeçaria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1976.
- BERTOLOSSI, L. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. Tese (Doutorado em Antropologia) PPGAS USP, 2015. \_\_\_\_\_ . *Arte como Medida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- BUENO, M. L. *Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização*. Campinas: Ed.Unicamp, 1999. \_\_\_\_\_ . “Grandes formatos: euforia e paixão”. In: *3 x 4 grandes formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983, p.25-28.
- CANONGIA, L. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2010. \_\_\_\_\_ . “O Grande é Pequeno”. In: *Revista ARS, USP*, v. 1, n. 2. São Paulo, 2003.
- COELHO, P. A. *Metáfora dos ‘objetos deflagrados’, anos 70: as fronteiras da memória e da identidade na Arte Conceitual brasileira*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) UNIRIO, 2006. \_\_\_\_\_ . *Arte e seu Tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- DEMEULEMEESTER, T. *Wunderkammer: An Exotic Journey Through Time*. Tiel: Lanoos, 2017. \_\_\_\_\_ . “Introdução”. In: *Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.
- DURAND, J. C. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. \_\_\_\_\_ . “Introdução”. In: *Catálogo Geral da 18ª*
- FABBRINI, R. “Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda”. In: *MODOS. Revista de História da*

- Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- \_\_\_\_\_. “A profunda nostalgia do impulso inovador perdido”. In: *OESP*, 13 de fev.1982.
- \_\_\_\_\_. “Arte e sociedade. Relação secundária?”. In: *OESP*, 26 jun.1983.
- \_\_\_\_\_. “Geração 80, perigo e transformação”. In: *OESP*, 30 ago.1984.
- \_\_\_\_\_. “Um Exemplo de Perfeita Mediação”. In: *OESP*, São Paulo, 27 abr.1982.
- \_\_\_\_\_. “‘Tradição e Ruptura’ ou impacto e emoção na Bienal”. In: *OESP*, 20 nov.1984.
- \_\_\_\_\_. “A Bienal de Paris, rico espetáculo”. In: *OESP*, 05 mar. 1985.
- MATOS, D. *Curador e arquiteto em diálogo: os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) USP, 2009.
- MORAIS, F. “Salão da Bússola: resultado”. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.
- \_\_\_\_\_. “Bienal: da ‘grande tela’ aos pequenos erros”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1985.
- O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica, EUA: The Lapis Press, 1986.
- POLO, M. V. *Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes), UNESP, 2006.
- PONTUAL, R. “Expor: impor ou propor?”. In: *Módulo*, Rio de Janeiro: Avenir, n.87, p.34-40, set.1985.
- REINALDIM, I. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. Tese (Doutorado em Artes) UFRJ, 2012.
- RUPP, B. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. Dissertação (Mestrado em Artes), UFRGS, 2010.
- SANTOS, G. M. *Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) PPGSA UFRJ, 2014.
- “SARNEY ABRE ‘festa da imagem e da forma’”. In: *OESP*, 5 de outubro, 1985.
- SASSATELLI, M. *Symbolic Production In: the Art Biennial: Making Worlds. In: Theory, Culture & Society*, 2016, pp.1-25.
- SOUZA, T. M. de. *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o beate no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes)- PPGACL, UFJF, 2015.
- “TERMINA A MAIOR mostra de arte do país”. In: *Folha de S.Paulo*, 14 de dezembro, 1985.
- “UMA BIENAL para todos os gostos”. In: *Folha de S.Paulo*, 03 de julho, 1985.