





Congraçar, confraternizar são palavras que devem fazer parte do nosso cotidiano, pois não há nada melhor que uma reunião de ideias para serem divididas entre todos.

É assim que crescemos culturalmente, desenvolvemos cada vez mais nossa visão e aguçamos nossos sentidos. Com 72 anos de existência o Salão Paranaense está sempre aberto a novas linguagens. Em todas as suas edições, centenas de artistas já participaram mostrando o que há de mais instigante na produção contemporânea. Por isso o Salão Paranaense é um dos prêmios de artes visuais mais importantes do Brasil, reunindo o trabalho de diversos artistas, com diferentes técnicas, de várias regiões e dando ao público a oportunidade de contemplar um conjunto de manifestações artísticas que transcende, surpreende, e que nos presenteia com sentimentos que só a arte é capaz de provocar.

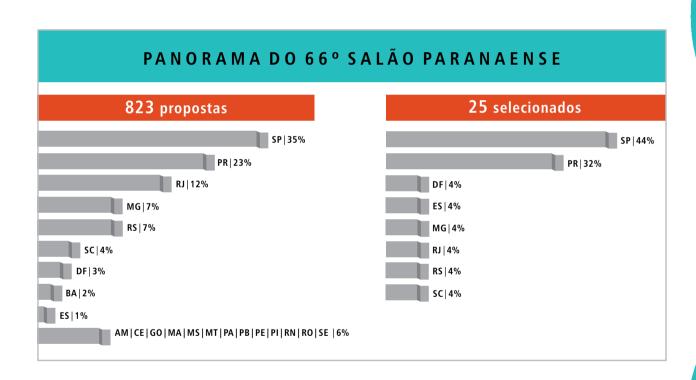
Por meio de obras que nos transportam para o real ou o imaginário, não importando o material ou ferramenta utilizada, seja com técnicas já dominadas ou utilizando novas tecnologias, artistas manifestam seus sentimentos, aguçam a criatividade e nos mostram a arte para ser vista e sentida como ela é.

A Secretaria de Estado da Cultura, por meio do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, tem muito orgulho de trazer ao público a 66ª edição do Salão Paranaense, com 25 artistas selecionados dentre mais de 823 propostas apresentadas, o que mostra a importância e grandeza do evento.

Mesmo numa época em que o país atravessa dificuldades financeiras, mais uma vez o Governo do Paraná se mostra sensível à arte e incentiva a produção cultural, valorizando os artistas e proporcionando o enriquecimento cultural de todos os paranaenses.

Tenho certeza que mais uma vez teremos um grande Salão Paranaense!

João Luiz Fiani | Secretário de Estado da Cultura





A trajetória do Salão Paranaense está diretamente ligada à história do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Desde a década de 1970, o MAC/PR vem realizando o Salão prezando sempre por sua continuidade e evolução, adaptando-o às demandas e inovações próprias da arte contemporânea. O resultado tem sido exponencial. O MAC/PR conta, hoje, com a mais importante coleção de obras de arte do Estado, constituída preponderantemente por obras premiadas nas diversas edições do Salão Paranaense.

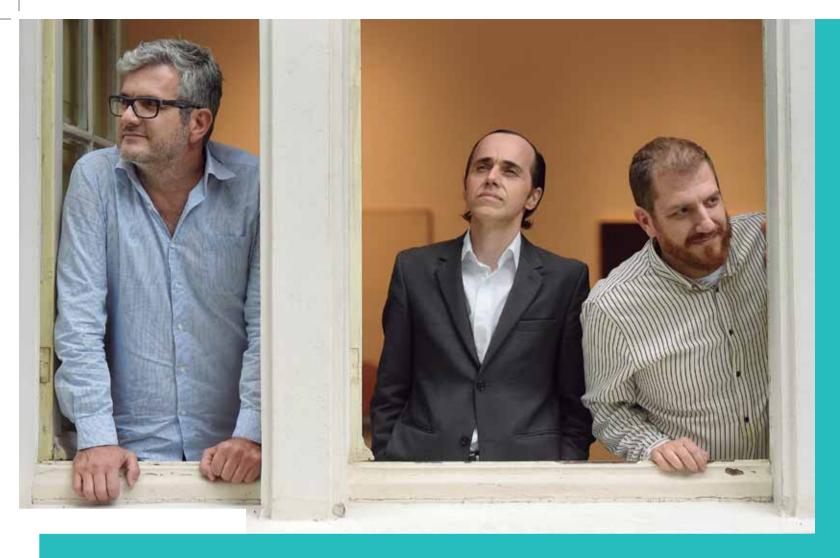
Neste ano, apesar das extremas dificuldades que atingem a administração pública brasileira, e de certo atraso indesejado, estamos realizando a 66ª edição do Salão Paranaense, graças ao empenho do secretário de Estado da Cultura, João Luiz Fiani, e do inestimável patrocínio da Sanepar.

Lançado o regulamento no início do ano, em pleno período de férias de verão e do carnaval próximo, criou-se uma certa apreensão e inquietação em meio à equipe do MAC/PR quanto ao envio e ao recebimento das propostas dos interessados, dentro do prazo do edital. Porém, o alto poder propagador das mídias sociais proporcionou resposta imediata e abrangente do meio artístico brasileiro, traduzida em 823 inscrições, oriundas de 22 estados da federação. A participação espontânea e democrática na apresentação das propostas permite ao artista apresentar sua produção aos críticos e curadores. O comitê curatorial, constituído pelos renomados curadores e críticos de arte Cauê Alves (São Paulo/SP), Danillo Villa (Londrina/PR) e Gaudêncio Fidelis (Porto Alegre/RS), após análise criteriosa de tantas obras de qualidade surpreendente, com suas diversidades poéticas, de linguagem e de forma, teve a difícil missão de selecionar os 25 artistas que viriam a participar do Salão.

A 66ª edição do Salão Paranaense, neste ano realizada no Museu Oscar Niemeyer, apresenta cerca de uma centena de trabalhos que criam entre si relações espontâneas, uma vez que inexiste uma curadoria pré-definida. São vídeos, instalações, fotografias, pinturas, desenhos, gravuras e objetos sobre temas recorrentes e atuais, ou inusitados, que prometem impactar e causar estranhamento ao espectador.

Lenora Pedroso | Diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná





## comitê curatorial

Cauê Alves SP

Danillo Villa PR

Gaudêncio Fidelis RS

# 66º SALÃO PARANAENSE: **SELEÇÃO E DISSENSO**

O Salão Paranaense chega à sua 66ª edição como um dos eventos de maior tradição no Brasil dentro do modelo de edital e seleção de trabalhos para realização de uma mostra coletiva. Sua longa história acompanha o processo de estabelecimento de um espaço para a arte moderna e contemporânea na região sul, e também para a crítica de arte, que nesses anos todos exerceu seu papel no júri de seleção e premiação do Salão.

A grande quantidade de inscrições – foram mais de 800 de diferentes estados – revela que o Salão Paranaense é uma instância privilegiada para colocar a produção artística do Estado do Paraná em contato com a arte contemporânea de outras regiões. Assim, o Salão pode proporcionar um diálogo entre artistas de diferentes origens e repertórios, o que tende a todos beneficiar. Este confronto com outros sotaques e formações é essencial para que o Paraná se afirme como um lugar de destaque no mapa da produção artística contemporânea.

Inicialmente foram consideradas na seleção dos artistas a pluralidade e heterogeneidade da arte contemporânea, assim como a experimentação e a coerência entre as propostas enviadas e trabalhos anteriores dos artistas. Mas os juízos críticos que uma comissão emite no processo de seleção, antes de apenas refletir as escolhas pessoais de cada membro do júri, surgem da combinação possível de suas subjetividades e gostos. Os critérios do júri são construídos a partir do contato com os projetos inscritos pelos artistas, e das atuações e vivências anteriores de cada crítico no circuito da arte.

Numa comissão de seleção de trabalhos de arte os guesitos analisados podem variar. Imagens de boa gualidade no portfólio, textos descritivos detalhados ou originalidade podem ser relevantes ou não durante o processo de seleção. Do mesmo modo, a exigência de que cada candidato relacione seu trabalho no conjunto de referências já consagradas no campo da arte não necessariamente é levada em conta. Os critérios são estabelecidos e negociados pelo júri ao longo dos dias de trabalho. Alguns jurados podem considerar que há suportes e temas esgotados, outros apenas bem ou mal explorados. A função do crítico de arte nesse contexto é escolher os contemplados, o que não significa que os que ficaram de fora não sejam bons o suficiente. O diálogo entre os membros de um júri exige um mínimo de argumentos racionais que justifique as posições e escolhas de cada um. Quanto mais persuasivo for o crítico e quanto mais argumentos ele tiver para desqualificar ou louvar um projeto, talvez maior seja a chance de fazer prevalecer seu ponto de vista se todos estiverem abertos para o diálogo. O crítico é aquele que deve ter a capacidade de discernir os fatos e demonstrar os processos pelos quais formulou juízos, sempre em busca de uma posição emancipada no interior do circuito da arte. O julgamento dos trabalhos inscritos se dá num espaço aberto de discussão e algumas vezes de tensão entre os jurados. Particularmente na seleção da presente edição do Salão Paranaense houve posições e interesses bastante opostos entre membros do júri, o que gerou alguns impasses que só foram resolvidos

com a constituição de uma maioria provisória.

Alguns momentos da exposição espelham a vontade de apenas dois membros da comissão de seleção, composta por três integrantes. As negociações de repertórios e embates, naturais num processo de seleção com tantos inscritos e um júri tão diversificado, resultaram num conjunto de artistas que não necessariamente são os mais significativos na cena atual. Se o júri fosse outro, certamente a seleção seria diferente. Cada crítico tem autonomia para exercer sua atividade e assim colaborar na construção do espaço público, mas isso pode significar que muitas de suas escolhas não sejam aceitas pelos seus colegas. Se a crítica se dá essencialmente na consolidação de um espaço de diferenças, com juízos críticos parciais, talvez a unanimidade nunca consiga revelar o caráter heterogêneo da produção contemporânea.

Selecionar poucos artistas entre tantos inscritos é sempre uma responsabilidade enorme, uma vez que os juízos proferidos pelas comissões de arte, por mais diversas que elas sejam, nunca poderiam ser compreendidos como universais. Isso não desqualifica a sua relevância, mas revela a sua singularidade e contingência. O principal papel do crítico num júri é se posicionar, colocar suas ideias, apostas e mesmo as dúvidas, sabendo resistir a interesses vários. Uma de suas funções é rever continuamente a hierarquia dada por um certo consenso e contribuir para um conjunto que nem sempre coincide com as demandas locais ou de mercado. Não se trata de afirmar que o mercado apenas cria valores artificiais, e sim de reconhecer que ele tem papel relevante no incentivo à produção. Mas é preciso que exista uma espécie de equilíbrio de forças. O mercado é essencial para a profissionalização do meio e para a consolidação de um espaço de trocas e de discussão, mas não deveria, por mais

ingênua que pareça essa afirmação, se sobrepor à instituição e à crítica. Como os valores das premiações muitas vezes são menores do que os que galerias estipulam, muitos artistas que são representados por galerias sequer têm interesse nos editais de salões. Assim, os salões que possuem esse caráter aberto e que exigem poucos requisitos dos inscritos cumprem um papel complementar na formação de artistas, como uma das primeiras instâncias legitimadoras de trajetórias artísticas. Vale ressaltar que cerca de metade dos artistas inscritos possui uma produção ainda bastante distante do repertório da arte contemporânea e do circuito institucional.

Toda crítica pressupõe a diversidade e o conflito. Faz parte de seus atributos, além de chamar atenção para bons artistas, consolidar o espaço da diferença, mesmo que isso pareça cada vez mais difícil numa sociedade polarizada. Não basta ao crítico emitir uma opinião, é preciso justificá-la, dizer o que faz tal trabalho merecer ou não ser selecionado e porque, e, na medida do possível, esclarecer seus critérios. Ao crítico cabe também saber compreender e relacionar o trabalho no contexto da produção atual. Afinal, a arte contemporânea possui particularidades que exigem certo conhecimento de seu desenvolvimento. Na verdade, há pouco ou nenhum sentido na crítica que não possui embasamento histórico e teórico. Apesar disso, a experiência direta com o trabalho de arte jamais pode ser desprezada ou eclipsada pela teoria ou pelos discursos. E como a crítica é por excelência o campo da reflexão, do voltar-se sobre si mesmo, além da história da arte é fundamental que a crítica conheça a sua própria história, os grandes textos já produzidos por esses malditos amantes da arte que têm a ingrata tarefa de, ao calor da hora, se manifestar – e depois esperar que a própria história eventualmente os desminta e os relegue.

Como em qualquer júri, a seleção pode se revelar equivocada ou conservadora no futuro. Espero que a comissão de seleção do 66º Salão Paranaense perceba que perdeu a chance de ter selecionado artistas relevantes no cenário artístico atual, entre outros, do Coletivo Filé de Peixe, que possui trabalhos que discutem criticamente o estatuto da arte como mercadoria, investigando a sua circulação e relações como o colecionismo. Do mesmo modo, para ficar apenas com alguns grupos, é difícil imaginar que o Grupo EmpreZa, entre os mais importantes coletivos que pesquisam e executam ações performáticas hoje no Brasil, tenha ficado de fora da seleção. Claro que é impossível selecionar todos, mas excluir o frescor de tantos trabalhos que não caberia citar aqui, nos mais diversos suportes, assim como proposições pertinentes para o momento social e político atual é lamentável, o que não tira de modo algum o mérito dos selecionados. Como em qualquer concurso que conta com expressiva participação, a grande maioria dos inscritos não foi selecionada. Portanto, nunca é demais enfatizar a necessidade dos artistas jamais deixarem de acreditar em suas pesquisas por estarem de fora de uma seleção específica. Em vez de desestimular, o Salão Paranaense tem como objetivo fomentar a produção artística, o debate crítico e a recepção da arte contemporânea, ao possibilitar acesso

e diálogos entre as diversas poéticas e linguagens.

#### Cauê Alves

10 | 11

### É TUDO BICHO!

Obras de arte me interessam não por sua beleza, docilidade ou semelhancas notadamente narcísicas, mas pela possibilidade de ver um sujeito que eu possa vir a ser em sua presença, um meu devir, ou ainda pela possibilidade de estar diante da proposição de um sujeito diferente de mim. Lygia Clark e Hélio Oiticica, em seus ESPAÇOS MODULADOS e METAESQUEMAS do final da década de 1950, já propunham um entendimento do sujeito a se relacionar com a obra de arte como um projeto de movimento, uma dança que sugerisse uma autonomia a ser experimentada. É tudo bicho! O modo como usaram a geometria, os pequenos deslocamentos e a economia cromática ali estão para indicar a possibilidade de um sujeito a partir de um devir, de uma abstração que aproxima porque desvia, levando à percepção do corpo por meio de vieses antienrijecimento. No processo, a obra de arte revela esconderijos, máscaras, disfarces. Há um bicho que se sofistica a cada movimento de negação ou afirmação. De certa maneira, Lygia simplificou o nosso contato com a arte aceitando as articulações, de que somos todos capazes, a partir da percepção dos nossos menores movimentos estruturantes, as afetações, a respiração e as sensações do corpo em contato com outros corpos. Proponho que toda obra de arte seja entendida como um outro corpo, um bicho, e que entendamos o Bicho de Lygia como ela sugeriu:

O Bicho não se compõe de formas independentes, que poderiam fazê-lo evoluir indefinidamente, a seu bom grado, como um jogo. Ao contrário: suas partes jogam harmoniosamente umas contra as outras, como em um verdadeiro organismo, uma interdependência existe entre as partes quando elas estão em movimento. Nestas relações entre o Bicho e vocês, há dois tipos de movimentos. O primeiro, puramente exterior, é o que vocês fazem. O segundo, o do Bicho, é produzido pela dinâmica de sua

própria expressividade. O primeiro movimento (que vocês fazem) nada tem a ver com o Bicho – pois não lhe pertence. Em compensação, a conjugação de seus gestos associados à resposta imediata do Bicho cria uma nova relação, isto só é possível em razão dos movimentos que o Bicho sabe efetuar por ele mesmo: é a vida própria do bicho. (Clark, 1980)<sup>1</sup>

A vida própria do bicho determinaria os limites de território da obra de arte e nos ajudaria a escaparmos das generalizações, a mais arrogante das ilusões. A obra não se abre para possibilidades infinitas mas oferece um tanto de recursos determinados que passam a nos indicar a vida e o funcionamento de outras obras e assim, em movimentos contínuos, nos aproximamos de mais e mais possibilidades.

Num processo curatorial, os territórios se elastificam: o objeto, os objetos, os objetos juntos, as próprias ideias, as ideias alheias, as ideias contrárias, os acordos.

Os trabalhos nos levam a estes lugares e invisto minha atenção querendo ser impactado, por algum deslocamento inusitado, experimentando diferenças no que pensava ser familiar.

Para a curadoria do 66º Salão Paranaense, e para o texto que aqui proponho, me deixei orientar pela afetação que os trabalhos me causaram. Algumas vezes fiz uma investigação para entender uma ou outra questão que me intrigou, mas também quis me guiar pelo frescor de sensações que me despertaram as obras, o que me acrescentaram e para onde poderiam me fazer sequir.

#### **OU SERÃO BÚSSOLAS?**

Penso que há um índice de conforto no entendimento de que a produção contemporânea de arte aceita todas as direções possíveis; entretanto, o convívio das diferenças parece ser cada dia mais difícil e esta ilusão do tudo ao mesmo tempo fica evidente quando se observa a fragilidade das instituições que poderiam garantir o contato direto com diferentes manifestações da cultura humana. Neste sentido, um Salão como o do Paraná constitui um lugar importantíssimo, de incentivo à produção contemporânea de arte, garantindo um número incalculável de desdobramentos em visitas, mediações, aulas e discussões tornadas possíveis.

#### O OUE VIMOS?

1

Me pergunto quais materiais ou objetos podem representar a ritualística contemporânea, se estão devidamente valorizados e de alguma forma cartografados. Uma exposição de arte oferece um bom número de exemplos. A gambiarra me parece ser uma resposta potente quando nos permite ver soluções onde ela não deveria estar, como uma espécie de antídoto ao adestramento, uma fé para soluções em situações adversas. Assim são os trabalhos de RAQUEL NAVA. Não desperdiçam materiais porque não desperdiçam forças. Reinstauram também algumas paisagens de aridez singular do tipo Mad Max². Acham sua forma a partir da síntese entre animais taxidermizados, esqueletos e objetos de uso cotidiano que permutam forças e criam parentescos, reconfigurando magicamente a vida criando armadilhas para a morte.

"Eu queria crescer pra passarinho..." Manuel de Barros, 2000

Como em Manuel de Barros, há uma literalidade na forma escultórica de Eduardo Custódio, um homem azul com cabeça de nuvem é um homem azul com cabeça de nuvem. O mesmo acontece com uma garota que carrega uma forma imprecisa e um garoto que carrega um grande peixe, que parecem aquecidos num abraço.

Estas figuras, como uma poesia, estão para a contemplação ou interação? A racionalização que nos impede de as tomarmos como um outro de nós pode ser iludida pela narrativa que evocam? Que mundos há entre nós e eles? Estas crianças, na justa medida, encantam e assustam, mesclando em sua anatomia, em suas cores e dimensão, mundos de diferentes origens. Como a recente e intensa produção de grafites que pode ser apreciada em qualquer cidade, estas figuras oferecem algo de fantástico em sua presença. Uma forma quase não-forma, na mão de uma menina, se assemelha a um enigma, um ponto alto do trabalho do artista, na minha opinião. Os mistérios, então, se manifestam no que está presente, concretos, na cor de um vestido, no rio inteiro que vive dentro do movimento de qualquer peixe fora d'água.

Propor participação do público, ideia que a mim também é valorosa, me lembra que temos direito aos conteúdos que um museu possa disponibilizar, repensando os modos de compartilhamento, quebrando sua rigidez histórica. Espaços expositivos parecem salvaguardar pausas onde o que ignoramos está para ser proposto, permite tentativas de novos alcances. Se um museu revê a história, de maneira crítica, se assim for, aqueles que o frequentam deveriam fazê-lo imaginando um contínuo entre sua própria vida e o museu. Se há um espaço fixo, que guarda investidas de toda ordem, para o bem e para o mal, de outros sujeitos, de outros tempos e de outras localidades, então nos permitem a checagem da pertinência destas ideias, da alteração de seus sentidos. Com estes propósitos, e com letras enormes, TOM LISBOA evidencia a existência e afirma que é necessário que usemos o Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Com textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa o livro pontua o pensamento orgânico da artista, deixando clara sua intenção de conexão entre arte e vida.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Mad Max, filme dirigido por George Miller, de 2015, se passa em um vasto deserto de um futuro pós-apocalíptico onde as relações são condicionadas pela falta de recursos extrema.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>Manoel de Barros cria possibilidades perceptivas quando ficciona o funcionamento das coisas e ressignifica nossas relações com o mundo.

4

Que sentimentos vive um pássaro preso em uma gaiola, sob o olhar atento de um gato, que movimenta o rabo em sinal tenso de profundo interesse?

A gravação desta cena tem algo de perverso, é uma anotação sobre perigo e também sobre inevitabilidades.

Esperar que os objetos e seres com os quais convivemos contenham nossas profundezas parece ser um equívoco exposto nos vídeos de ALINE DIAS. O cotidiano, no que ele tem de mais óbvio, nos faz encarar qualquer coisa como espelhos em sua máxima abstração e mistério.

Ao duvidar, passamos a uma espera raivosa, por uma revelação que nunca virá. Em outro vídeo, Aline casa Clarice Lispector e Georges Bataille. Que ponto de entrada para o trabalho escolhemos? Simplesmente nos projetando para dentro? Pela narratividade? Através dos conhecimentos prévios que temos dos personagens? Fica claro, quanto mais misterioso fica, que encontros silenciosos inevitavelmente acontecerão, a escrita, a fala profunda, há de ser lida nas superfícies mais comuns.

5

EFIGÊNIA ROLIM é abusada e *outsider*, refaz roupas, sapatos, estabelecendo novas aparências para objetos sem valor. Abandona as expectativas que determinam o lugar das coisas atravessando o sistema de contenção e localização com atitude, tomando posse daquilo que lhe está disponível, do que é descartável, reinventando o tempo de determinação de suas importâncias. As coisas retornam e assim permanecem porque têm suas potências reafirmadas pela mão da artista. Tudo seu me soa a Parangolé<sup>4</sup>, tudo está prestes a se desfazer e precisa de um corpo que se ocupe dele, tudo espera um corpo vivo e tende à morte, sabe da finitude e afirma sentidos para pessoas vivas. Aí está a importância e a glória dos

objetos: são, todos eles, para o uso. Tudo o que produz o homem é para o uso de pessoas vivas.

#### 6

Uma incisão entrega um corpo.

Através da resistência vencida, da sua fragilidade. A pintura é um corpo que pode ser cindido como massa disforme, aceita procedimentos diversos.

Como uma ampliação em microscópio que permitisse entender melhor o funcionamento de um sistema, a pintura foi tomada por WAGNE CARVALHO como um corpo e cede às suas ações. O artista corta, queima, determina novas aparências enquanto explora em profundidade o comportamento dos materiais.

A cera pigmentada de um vermelho sangue dramatiza a aparência, parece que em algum momento veremos ossos expostos. O sujeito é então afetado, como uma espécie de ópera.

#### 7

As ENGENHOCAS UTÓPICAS de SIMONE FONTANA REIS são como ervas daninhas, imagino que cresçam por todo canto, mesmo sob condições desfavoráveis.

Lembram-me que é revolucionário ajustar-se ao desenvolvimento de uma planta e que há algo de anárquico em não respeitar modelos planificadores de tempo.

As lãs que se sobrepõem aos óleos nos trabalhos CULTURA ENCOBERTA I e II, remetem a chuchus ou pimentões lembrando naturezas-mortas de estampas de toalhas de mesa, também me lembram que as superfícies todas que criamos são nossas diversas peles, portanto, dão pistas sobre noções de pertencimento, sobre o que está dentro e o que

está fora. Sobre nossos conflitos entre cultura e natureza.

Que caminhos segue aquilo que abandonamos? As sementes que brotam sozinhas onde são abandonadas? Não agir é uma alternativa?

Os trabalhos questionam as aparências quando na verdade parece que temos controle sobre muito poucas coisas. Enaltecem as irregularidades e silêncios que nos salvam dos discursos reguladores.

#### 8

Espécie de monumento fóssil de um ritual desconhecido. Resíduos dos mais variados tipos: isopor, plástico, canos e ferros das mais variadas formas em cores pastéis, partes de plásticos furta-cor.

JOÃO GONÇALVES se interessa pela quantidade de plástico que colocamos em circulação e como ela se comportará como história a ser reconstituída sobre nós pelos arqueólogos do futuro. Está idealizando um retrato irônico nosso por meio da durabilidade dos artefatos que produzimos, fica implícito que eles reconstituirão nossa maneira de viver, de estabelecermos relações, de usar o tempo.

Mas podem os ajuntamentos entre os materiais criar informações bizarras a nosso respeito? Darão pistas falsas? Assim é a história? A natureza se importa ou tem pressa? Se corrige? A natureza nos selecionou para estarmos presentes no futuro? O que é, permanecerá?

#### 9

Procedimentos que são a memória amolecida de outros procedimentos. Tecidos que quase cobrem uma estrutura de madeira, um chassi, então são uma quase-tela. Ao assimilar a incompletude, ao contrário da ansiedade da forma que se quer fechada, completa, encontramos a liberdade do discurso aberto. As pausas e os silêncios, as potências individuais sugeridas pelas formas que se ajustam sem indicação de

uma finalidade definitiva. As formas se apresentam como instâncias poéticas para reconstituírem sentidos e assim criar novas possibilidades de experiências. Um tecido veste uma estrutura de madeira, para que ela receba uma camada de cor, um passo a passo que aumenta a densidade do objeto, seu discurso, moldado entre o não-dito e o atrito, vive nas entrelinhas. São grandes as pausas e os silêncios que o trabalho do artista RENATO CASTANHARI nos propõe.

#### 0

Os trabalhos de CONSTANCE PINHEIRO me deixam melancólico: que tarefas serão importantes caso seja necessário escapar? Que ações e objetos serão importantes? As fotos da artista têm uma luz e uma temperatura que acentuam o vazio do espaço capturado, indicam, talvez, que o refúgio não tenha funcionado.

Há uma certa suspensão, o evento que justifica a existência do refúgio talvez tenha sido final. O cenário indica a fragilidade das pessoas ausentes, seu apagamento diante da dimensão de um conflito. Os cenários são singelos, um tanto invernais, detecta-se uma docilidade rósea no espaço quase tomado pelo abandono, quase habitado. A vegetação que é vista no que parece ser um quintal, o mofo na parede não parecem ser sinais de um lugar onde há pessoas vivendo cotidianamente, mas um espaço de estadia temporária, como é mesmo um refúgio. A dúvida sobre a sobrevivência paira no ar.

#### 11

Quadrados e formas regulares com extensão aparentemente precisa abrigam circunstâncias imprecisas, apontadas pelos títulos *BIOGRAFIA* — *VOL.* 1, *NA VÉSPERA DE MIM* e *ETERNIDADE*. A abstração metódica me parece um bom recurso para estados de espírito. A quase ausência de cor, não fosse uma iluminação que parece vir de uma camada

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> O Parangolé, desenvolvido por Hélio Oiticica no final da década de 1960, é para ser vestido. Feito de panos e algumas poucas amarrações, o sujeito se movimenta nele, com ele. É arte para existir.

mais interna dos trabalhos, provoca reflexões sobre sermos iluminados ou iluminarmo-nos, sobre as extensões das infinitudes. Como um livro de páginas transparentes que nos permitisse prever os acontecimentos do livro todo. Sem escapatória, sem eventos mais ou menos importantes, as relações de causa e efeito chegariam a zero e se encaixariam entre infinitas possibilidades igualmente válidas.

De alguma forma, o trabalho de SILVIO DE BETTIO pacifica

+-em mim o senso de desimportância a que chegamos com

um mínimo de consciência.

#### 12

Em um momento de oração, pessoas se reúnem para verticalizar intenções e apontá-las para o céu, ritualizando sua presença no mundo e sua conexão com o divino. Neste contexto, o feminino aparece no trabalho de CLAUDIA LARA, GIOVANA CASAGRANDE e LEILA ALBERTI nos crochês e bordados, em amarrações dos mais diversos tipos que, como uma teia de elementos distintos, conecta o visível ao invisível, o material ao espiritual. A dimensão é para um corpo humano, anunciando que aquele espaço vazio interior é também um convite, uma espécie de vestimenta para ser usada como templo individual, abrigo religioso.

#### 13

As pinturas de GILSON RODRIGUES apresentam vistas de um dia solar, a exuberância diurna de uma flora de jardim e paisagens. Peças de um jogo de chá em meio à paisagem criam caminhos de contaminação orgíaca. Há um convívio de aparências, o refinamento do chá, a exuberância do jardim, postas para transpirar na temperatura de uma paisagem solar. A maneira como o artista enfrenta a pintura, sua tinta escorre, deixa transparecer que, ao procurar seu corpo, no amolecido das tintas, há uma espécie de gozo do material,

um transbordamento. Desta forma, a cena parece um pouco suja, o que acrescenta novos dados a uma cena que, como diz o título de um dos trabalhos do artista, pretende ser GALANTE. As cenas parecem incorporar os apreciadores do chá e também os jardineiros, as moscas das paisagens abertas. Há indícios de interconexões entre castas, revisão de bastidores, simbiose entre forma e conteúdo. Uma ínfima parte de uma porcelana branca ainda é uma memória de alguma nobreza, a pintura de GILSON RODRIGUES reconstitui pelo descarte uma situação de pompa e circunstância. As performances humanas ao redor das quais se mantém um *status*. A obra de arte é, neste caso, uma espécie de casulo feito de resíduos disponíveis de um dado comportamento humano.

#### 14

Em um dos trabalhos de JAN MORAES OLIVEIRA a palavra "ego" aparece espacializada num cubo cristalino, de maneira que cada letra ocupa uma faceta diferente. Criou um labirinto, um objeto que se rende à exploração, mas que só permite visões parciais. A constituição da palavra inteira depende da exploração, da memória e, consequentemente, da reconstituição do objeto mentalmente. A transparência faz com que uma letra interfira na outra, quase criando letras e palavras intermediárias. O processo parece uma simplificação do ideário cubista. Fica implícito que o desejo de visão total sacrifica a forma e inclui o labirinto como efeito colateral.

#### 15

O soterramento de uma superfície é um recurso pictórico, e enquanto a matéria grosseira a cobre também é alterada em sua aparência, tomando a forma prévia da superfície. ROMAIN DUMESNIL cria assim uma peça de cortes precisos e a prende à parede verticalmente. Testando o funcionamento habitual de uma tela de pintura, ele a apresenta como um elemento decorativo ampliado, mas que foi desertificado por uma grossa crosta de terra argilosa seca e craquelada.

O artista nos deixa conhecer seus recursos, deixando partes descobertas, como se aqui e ali pudéssemos entender como as estruturas se estabelecem, as camadas de fibra, de terra argilosa. Também parece haver o risco de se desfazerem, a matéria seca, craquela, uma forma se repete com cor alterada a cada repetição e assim sutilmente indica a passagem do tempo.

#### 16

A inutilidade não é ela mesma uma questão filosófica?

ANNA ISRAEL usa a cor em alguns dos seus trabalhos como critério para juntar objetos que passam a pedir um funcionamento, tornam-se espécie de máquina. Assim, vai da superfície, da aparência a uma função indefinível. Há jogo? Há regras? Os contextos originais dos objetos aparentemente foram retirados deles. Antes de fazerem parte do trabalho, são de certa maneira esvaziados para se tornar aparência. Outra questão importante que me ocorre: há algo além dela? O ajuntamento de materiais é fomentador de questões simples, arte como acúmulo, articulação sem função, como uma mala de guardados diversos que apontem uma irreversível inutilidade das coisas. Resultados de investidas filosóficas, como papéis amassados de uma escrita impossível, os trabalhos de ANNA ISRAEL apontam o tempo de vida das ideias.

#### 17

O título MANGUE parece se referir tanto à vegetação representada quanto ao tratamento dado à tinta que assemelha-se a barro esfregado. Considerando o tipo de ecossistema que é o mangue, como metáfora para o processo de constituição da pintura de MAURÍCIO ADINOLFI é perfeito. Grandes telas cobertas com grossa tinta prata deixam

entrever elementos de uma paisagem próxima, de folhagem exuberante, constituída pelo volume da massa pictórica monocromática. O esfregamento gera a textura que atesta a presença do artista, como se a mão fosse a responsável por aquela aparência. A predominante cor prata racionaliza o que poderia ser uma orgia e, lado a lado, orgia e racionalidade me fazem refletir sobre as relações entre homem e natureza.

16 | 17

#### 18

Manipulações gráficas que parecem se infiltrar nas superfícies improváveis das palavras cruzadas. O desenho de ALICE RICCI é uma articulação possível que se concretiza entre jogos preestabelecidos, um quê de ready-made⁵ pela ironia e descompromisso com a escolha de materiais prévios e a pulverização do status quo dos objetos. O desvio de função é um atrevimento que redimensiona sujeito e tempo. Aos apegados às funções, fica a mensagem que elas são limitadoras e condicionantes, o tempo de avaliação das possibilidades de um dado objeto parece estender-se e incorporar a dúvida, a ressignificação e o outro possível uso. O conceito inicial deste trabalho me parece ser a sabotagem, como projeto poderia ser, não é este o caso, a descoberta de um novo uso por ignorância do uso habitual, entretanto, acho salutar pensar que movimentos conceituais podem iniciar-se por tentativa e erro. Alice me propõe novos territórios para entender desenho.

#### 19

A repetição à exaustão alivia a gravidade individual dos objetos, o título *EPIDERME* reduz o afiado das agulhas, mas ele está ali. À atração do branco rigoroso das bolinhas pode ser associada uma plasticidade leve, como a das nuvens, na contramão, encontramos a agudeza severa e estruturante das agulhas.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Com seus ready-made, Marcel Duchamp sugeriu a máxima: pegue o que encontrar pronto, e pronto!

Juntar 30 mil hastes de algodão significa uma ação repetida trinta mil vezes, assim se constitui o DESERTO da artista ELKE COELHO. As amplitudes propostas pela artista, a finitude do individual redimensiona-se no alcance das margens de um novo território. Como apagar um incêndio com conta-gotas, constituir um deserto parece nos entregar um projeto de falência física em benefício de um estado poético. Apesar do rigor construtivo, entendo que ainda há um forte apelo sensorial, de superfícies finalmente macias, há um pedido interno de toque, de constituição de sensações físicas, como quando lemos um romance, uma poesia que se articula entre as materialidades das páginas de um livro, entre as aparências que imaginamos e as palavras escritas.

#### 20

Posso dizer que o trabalho ACULTURAÇÃO (NÃO) É INTEGRAÇÃO I (VALE DO RIO DOCE/MARIANA) de 2015 de BETO SHWAFATY é fálico. A eleição de um elemento e sua elevação em relação ao entorno dá ao processo características igualmente fálicas, um grande cano de cimento organiza a composição como um pedestal. Organiza e interfere, é modelo de industrialização. Outros meios de proceder em nossas escolhas criariam novos modelos? O vaso, aparentemente feito à mão, sobre o pedestal é um projeto de relação? Melhor que um obelisco? Estamos melhor representados em um vaso que em um obelisco? Os índios estão? O vaso é mais justo? Uma eleição em algum momento é justa? Para guem? Um estado de permanente relação do vaso é melhor que a eleição representada por um obelisco? Nem horizontais nem verticais, é possível um modelo de organização baseada na circularidade de um vaso? Suas contingências, internalidades receptivas, que absorvem conteúdos disformes, suas estruturas protetoras para um conteúdo temporário e abertas

em sua parte superior expondo o que contêm para uma relação é um modelo viável num contexto de desejo de progresso a qualquer custo? Se penso, choro.

#### 21

O trabalho de ALEXANDRE BRANDÃO é a insistente descoberta de procedimentos que possam reconstituir paisagens. Jabuticabas secas, à maneira de rosários, constituem mantras visuais para meditação.

Os objetos são para descansar, o artista consegue, com muita precisão, simplificar mecanismos que possam vir a ser a evidência da necessidade da lentidão. As formas mudam pouco quando se aproximam nos ajuntamentos, como no caso do trabalho *ADOBE*, no qual formas feitas de adobe se assemelham a sabonetes. O resultado é o entendimento de que a familiaridade é uma questão de ajuste entre forma e tempo, e os arredondamentos são um ajuste inevitável.

#### 22

Parecem ser rearticuláveis entre si ao infinito, uma padronagem de recortes e estiramentos da forma propondo questões novas nas dimensões, no enfrentamento do espaço que articulam, e nos materiais que são utilizados para sua constituição. Os lugares de origem dos dourados, do corte da xilogravura, como verbos isolados, cortar, brilhar, crescer, estirar, lembram a racionalização dos procedimentos propostos por Amilcar de Castro<sup>6</sup>, assim como a incorporação de rigores e limitações na infinidade de aparências que podem ser escolhidas. O branco e preto da xilogravura é uma decisão pela simplicidade, deixando evidente o que rende a madeira com seus veios. Os trabalhos em papel de RODRIGO SASSI, não tão pequenos, indicam potências físicas e tecnológicas, para uma dança precisamente calculada com os espaços.

#### 23

NELSON SEBASTIÃO me impõe uma reflexão com suas fotografias: se a história severamente injusta contra negros não lhes tirou a nobreza, o que é a nobreza então?

Em ângulos privilegiados me faz perceber sua existência.

Como a realeza permanece? Sem castelos? Quais são os tratados, falas, ritos, artefatos, sangue, que a documentam?

Quais comportamentos? Quais encontros constituíram sua resistência? Há a luta desigual conhecida, mas parece haver algo que lhes é intrínseco, que atravessa hierarquias para ser deles por qualidades valoradas em qualquer sociedade. Quais essas qualidades? Coragem? Altivez? Não foram lutas armadas que acrescentaram territórios, mas a resistência da existência, as descendências. A vida com intenções de eternidade.

#### 24

Um mecanismo que desenha a partir de uma vibração sonora parecendo estar possuído de um animismo cria códigos gráficos abstratos. Tenho uma tendência a ver algo de vivo no mecanismo criado por MARCELO ARMANI e algo de reconhecível ou passível de associações no resultado. Provavelmente é um problema meu, essa busca por algo que eu reconheça, essa necessidade de identificação da função dos objetos com os quais entro em contato. Aparentemente o trabalho de Marcelo não funciona neste território, como se a performatividade do mecanismo trate de uma instância absoluta, uma abstração libertadora, relativizando o controle que eu possa querer exercer, me oferecendo o estranhamento como alternativa. Atrito e ruído me parecem conceitos complementares aqui, e não estar preparado é o projeto intrínseco a eles, como uma partitura para o acaso.

#### 25

Creditar a verdade à narrativa de um sujeito implica aceitar os limites do discurso do sujeito como um novo limite imposto.

No vídeo SOL PRETO, de DANIEL FROTA, dois repentistas narram a expectativa frustrada do fim do mundo e a lida diária com o atraso social e tecnológico de Sobral, no Ceará.

Os coeficientes de ilusão, a verdade, a narrativa sobre a realidade, a posição de quem narra e o alcance do que sabemos são determinantes como versões dos fatos que incorporamos.

Assim os vídeos de Daniel Frota entregam os mecanismos que afetam nossas percepções, as maneiras como somos levados a crer naquilo que nos pareça ser mais convincente, e nada mais.

Depois de tanta afetação, explorando o tempo e os modos de ser sugeridos pelos artistas em suas obras, espero que os visitantes tenham consigo uma generosidade parecida e entreguem de si ao funcionamento das obras aqui expostas — elas esperam.

#### **Danillo Villa**

#### LIVROS CONSULTADOS

BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. Rio de Janeiro, Record, 2000.

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

HERKENHOFF, PAULO. Antonio Dias, São Paulo, Cosac Naify, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da Ginga, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

MILLIET, Maria Alice. Lygia Clark: Obra trajeto. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992 – (Colecão Texto & Arte; 8).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Amilcar de Castro se impunha exercício de extremo rigor, e com apenas um corte e uma dobra em papel procurava resolver suas esculturas.

#### 20 | 21

# CONSIDERAÇÕES SOBRE A GÊNESE DAS EXCLUSÕES EM SALÕES DE ARTE CONSIDERANDO PROPOSIÇÕES FEMINISTAS, ARTISTAS SUB-REPRESENTADOS E DESVIOS DA NORMA CANÔNICA

O Salão Paranaense foi criado em 1944, então chamado de Salão Paranaense de Belas Artes, e 66 edições depois, este, que é um dos mais importantes salões do país, é mais uma vez realizado. Basta uma breve olhada na extraordinária história deste que é uma das mais consolidadas plataformas de exposições no âmbito de salões do país para pensar nas transformações e nos avanços obtidos com todas as exposições que o Salão organizou. O Salão Paranaense vem contribuindo imensamente para a formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) por meio de seus inúmeros prêmios aquisições ao longo de suas edições que passaram a fazer parte das coleções do museu. Não resta dúvida sobre a importância do Salão e o impacto que ele vem tendo ao longo dos anos em sua contribuição para a consolidação da arte brasileira. Por suas paredes passaram alguns dos mais significativos artistas e obras; movimentos artísticos que ganharam visibilidade em suas exposições mostraram-se indispensáveis na dinâmica de institucionalização da produção artística do país. Agora, por ocasião de sua 66<sup>a</sup> edição, é fundamental que aproveitemos a ocasião e sejamos capazes de responder

algumas perguntas relacionadas ao processo de inclusão colocado em curso pelos salões ao longo destes anos: como eles adiantaram-se às proposições mais radicais ao longo de suas edições, para além das tendências recorrentes de cada um dos períodos em que estas surgiram, tais como a abstração, a arte conceitual, a arte POP, a volta da pintura na década de 1980, e assim por diante? Como eles responderam aos mecanismos de inclusão de obras que, de alguma forma, residiam fora da normatividade<sup>2</sup> e também daquelas produzidas por artistas cuja obra ainda era negligenciada? O quanto é possível dizer que salões cometeram mais acertos do que erros no processo de exclusão do que nas inclusões que promoveram? Quantas vezes eles foram radicais o suficiente para incluir obras que nenhuma outra exposição incluiria, confirmada anos depois pelo radicalismo das escolhas e pelo adiantado da hora guando foram realizadas? Esclareço melhor a pergunta: como eles responderam a questões mais abrangentes como a produção feminista, a inclusão, as questões de gênero, a reinscrição dos "pontos cegos" contemporâneos à sua época, a inclusão de artistas sub-representados, ou de obras que podemos chamar de

desvios da norma canônica?

O emprego de salões como modelos de exibição de larga escala de obras e um aparente exercício da democracia remonta a uma tradição da vida cultural brasileira vigente nos anos 1930 e 1940. Conforme Sônia Salzstein chama a atenção, eles representavam a "[...] grande interface social da atividade artística"<sup>3</sup>. De lá para cá, os salões mudaram muito em sua estrutura e organização curatorial para que pudessem responder aos novos procedimentos da contemporaneidade, mas sua gênese continua essencialmente a mesma. Portanto, essa resposta pode ser encontrada na vocação institucional dos salões de arte e na especificidade de seu perfil institucional. Eles não respondem da maneira como imaginamos a tais inclinações. De modo geral, eles se adaptam, conformam e imitam as normas regulares das "tendências" estéticas e conceituais de seu tempo, sem que seja realmente possível que as propostas mais radicais ingressem nele naturalmente, como seria de se esperar no caso de uma plataforma de caráter supostamente experimental de inclusão, como os salões tendem a ser caracterizados.

Olhando em retrospecto, portanto, salões raramente foram o lugar da experimentação e do radicalismo, especialmente porque buscam responder de imediato a princípios de democracia e ingresso de obras que implica conformar-se à regularidade de seu tempo e raramente aos "desvios" contrários às regras estilísticas dominantes. Não por outra razão, a história de todos eles sempre foi permeada por protestos, revoltas e manifestações de desagrado por parte dos artistas. Se, por um lado, sabemos que muitas delas foram fundadas exclusivamente nas motivações advindas

das negativas de admissão de seleção<sup>4</sup>, por outro elas respondem de fato a uma demanda nunca satisfeita: de que as propostas artísticas mais radicais raramente têm lugar em salões de arte<sup>5</sup>. As razões pelas quais isso acontece são muitas, mas há que se investigar alguns desses motivos para que possamos finalmente entender o que faz deles instrumentos tão contestados e polêmicos diante da produção artística.

O objetivo de escrever sobre uma gênese das exclusões consiste em não apenas apontar as suas consequências, ou transformar a denúncia em uma operação simbólica, mas também explicitar sua interligação com os mecanismos do aparato curatorial com o objetivo de mostrar o desenvolvimento de exposições, seus respectivos conceitos e agendas<sup>6</sup>. Trata-se de investigar uma rede de ações que tem impacto significativo na carreira de artistas, produzida como resultado da construção dessas agendas curatoriais que exercem um efeito para o "excluído", e que muitas vezes determinam, via uma relação de paralelismo, a distinção ou exclusão de uma corrente artística, tendência ou escola. A questão é assinalar também como práticas curatoriais e de exposição procuram justificar exclusões, funcionando como uma contra-ação ao impacto do processo de exclusão para o projeto em questão. Por outro lado, à medida que inclusões são realizadas, um rastro de decisões e procedimentos é capaz de construir um universo de fatores que se revela plausível em seus argumentos de mostrar a visibilidade da exclusão de obras específicas e até mesmo um conjunto de obras ao percorrer em retrospecto a dinâmica que perfaz tais histórias no mais das vezes n\u00e3o adequadamente documentadas. Esse impacto ocasionado pela ausência na "representação"

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Duas publicações notáveis sobre o Salão Paranaense são o extraordinário livro de Maria José Justino, 50 Anos do Salão Paranaense de Belas Artes, Governo do Estado do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, 1995, e também Arte e Contestação: O Salão Paranaense nos Anos de Chumbo (Curitiba: Editora Medusa, 2013).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ver por exemplo meu texto Em Direção a Uma Curadoria Não Heteronormativa: Exposições Queer e Curadoria Olfatória no Contexto Museológico, Gaudêncio Fidelis e Márcio Tavares (Orgs) (Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul), pp. 65-85.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Sônia Salzstein Goldberg, Arte Instituição e Modernização Cultural no Brasil: Uma Experiência Institucional, Dissertação de Mestrado, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, 1994, p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ou seja, refiro-me àqueles artistas que foram recusados pela seleção, sendo que em muitos casos essas exclusões foram injustas, mas em muitos outros não. De qualquer forma, esta é outra característica dos salões de estabelecer regras de escolha democrática que estão previamente estabelecidas.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> É importante salientar que estamos falando de exclusões, ou seja daquilo que não chegou a ingressar em salões de arte, mas é claro que, em contrapartida, muitas obras significativas e bastante radicais em suas proposições conceituais e artísticas o fizeram.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Trata-se também de tornar evidentes os mecanismos de escolha que, em última análise, determinam os processos de exclusão.

da obra de um artista, movimento ou inclinação artística, caso não seja devidamente justificado pelos agentes responsáveis por sua não inclusão, é maior do que parece, e seus efeitos podem ser sentidos por anos seguidos.

Nós nos acostumamos, ao longo do tempo, a admitir o processo inclusivo como sendo a norma, sem refletir substancialmente sobre seus "efeitos colaterais" resultantes desses mecanismos. É preciso diferenciar o mecanismo inclusivo, ou seja, aquele dispositivo resultante das variações da escolha, daquilo que podemos chamar de "processo de inclusão". Este último implica uma disposição política de promover a inclusão por meio de uma base qualitativa que investiga de maneira crítica e sistemática a disposição de alienação de uma obra ou determinado corpo de obra da visibilidade ou posição de relevância artística. Essa segunda disposição política tende ainda a promover um escrutínio dos dispositivos que fundamentam o processo de exclusão, enquanto a primeira simplesmente exclui. Se, por um lado, o processo de escolha curatorial implica diretamente em seleção, por outro, uma necessária não inclusão é parte fundamental desse mesmo processo. É preciso assinalar outro aspecto de considerável relevância em que uma disposição inclusiva está implicada. Exposições que demonstram uma maior ou até excessiva disposição inclusiva deparam-se com outro problema: frequentes acusações de que estão a negligenciar critérios e qualidade em detrimento do rigor conceitual ou uma disposição populista por via da manipulação da democracia participativa.

É claro que se na maioria das vezes trata-se de exclusões ou omissões que representam obviedades e que podem ser consideradas falhas evidentes da abordagem curatorial, outras vezes não é tão simples assim. O processo de exclusão pode ser constituído tanto ocasionalmente quanto como uma acumulação de pequenas omissões que, combinadas, representam um conjunto de fatores significativos capazes de provocar mudanças em um cenário mais abrangente. Inclusões ou exclusões, as duas faces da mesma moeda, podem ser consideradas um dos assuntos mais discutíveis na área de curadoria, já que se encontram no cerne do seu processo (aquele do princípio de escolha, como já falamos) e nele estão implicadas.

Poucos profissionais têm se engajado em explicitar exclusões, assinalar prioridade histórica (quem antecipou o que em termos artísticos) ou omissões significativas na produção crítica e historiográfica. É preciso dizer ainda que exclusões e omissões sempre existirão. Elas fazem parte do processo de escolha e funcionam como uma espécie de efeito colateral, ou "mal necessário", resultante da aplicação de procedimentos pelos quais tais escolhas são exercidas no âmbito da diferenciação das categorias artísticas das hierarquias canônicas e da dinâmica do exercício do gesto curatorial. Convém lembrar, entretanto, que pensar o processo de exclusão é necessário para uma reavaliação dos procedimentos curatoriais a fim de repensar as categorias de distinção historicamente constituídas, a disposição da constituição histórica no exercício das relações de poder e, em última análise, a construção do cânone para que seja possível, em algum momento, conferir a ele as necessárias "correções". Tais correções incluem também possíveis e necessários alargamentos para que estes possam abrigar produções historicamente excluídas, já que, como se sabe, o cânone foi construído essencialmente com base em princípios normativos associados a um formalismo congênito, que visa promover sua própria naturalização.

É preciso que seja dito ainda que qualquer processo ou situação de exclusão é sentido com mais intensidade nas margens do que no centro, pelo simples fato de que o impacto desse processo é mais significativo onde o conjunto de oportunidades é menor. Trata-se de uma constatação pura e simples, que raramente parece ser considerada quando se fala sobre processos de exclusão. Mesmo as mais desafiadoras abordagens pós-colonialistas, que fizeram de seu principal cavalo de batalha os processos de exclusão historicamente constituídos, assim como uma insistente busca por uma definição do perfil e da tipologia do excluído, dedicaram pouca consideração a esse aspecto específico. Tais abordagens limitaram-se a apontar o processo de exclusão da "periferia" em relação ao "centro", evitando uma discussão localizada em seu próprio território, já que em tese estes agentes que reivindicam a inclusão falariam a partir das margens. São poucos ainda os estudiosos que explicitam exclusões em seus projetos acadêmicos e curatoriais. Houve, sem dúvida, enormes avanços no universo das plataformas curatoriais e de exposições de arte nas instituições brasileiras na última década, sobretudo no que se refere a uma política de inclusão para o país. Apesar disso, os diversos programas da política institucional colocados em prática nas exposições de artes visuais ainda não foram suficientes para cumprir algumas das funções básicas daquilo que podemos chamar de uma política cultural para as artes visuais, especialmente três, a saber: 1) a consolidação institucional; 2) a correção de graves distorções no equilíbrio tanto do financiamento quanto da visibilidade cultural e artística comparativamente às diversas regiões do país; 3) o fortalecimento dessa mesma produção artística para que ela possa sobreviver aos solavancos e às intempéries que

frequentemente atingem as instituições brasileiras, públicas e privadas, já que estas são interdependentes.

Esses três grandes eixos — e somente eles — são capazes de estabelecer um campo de "justiça cultural" por meio de um senso de equilíbrio para a arte brasileira. Assim, enumero aqui alguns pontos que considero fundamentais para expressar o que entendo por uma política inclusiva e quais são os elementos que a compõem. A partir disso, acredito que podemos obter algumas conclusões sobre o passado das políticas de inclusão no Brasil no âmbito do Estado e, evidentemente, sobre o seu próprio futuro.

a) O financiamento: as políticas culturais implantadas precisam enfrentar os problemas de concentração dos financiamentos do Estado no centro do país (leia-se: São Paulo e Rio de Janeiro). E, como não há poucas políticas para as artes visuais que tenham o claro objetivo, por meio do estabelecimento de estratégias, para compensar tais distorções, essa situação nunca muda. As estatais, por exemplo, investem maciçamente seus recursos na região sudeste. Patrocinadores privados, de modo geral, também, justamente pela falta de uma política cultural que incentive o contrário. É preciso ainda enfrentar a questão da concentração de recursos por áreas, ou seja, as áreas que mantêm um cruzamento com a indústria do entretenimento arregimentam a maior parte dos recursos, sem que haja igualmente uma efetiva política cultural para compensar esse desequilíbrio. Então, por exemplo, a área museológica, incluindo patrimônio, arte popular, artes visuais e programas voltados para uma política de inclusão, sempre ficam em último plano, e assim continuará até que se tenha uma visão estratégica de política cultural para o país, até que se enfrente o problema do desequilíbrio a partir do investimento nas diversas regiões.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> A prioridade histórica pode ser descrita em linhas gerais como a designação de qual artista produziu o que e quando. Ou seja, como certos artistas anteciparam uma condição de excelência e originalidade de determinadas proposições artísticas em relação a outros, expressas por meio de uma obra de arte ou proposição teórica ou conceitual. Embora se trate de um conceito de caráter essencialmente político, ainda se mostra incipiente nos países mais afastados dos grandes centros de embate teórico das grandes narrativas. Consiste em atribuir a quem é de direito a autoria no tempo (isto é, em termos de datação histórica) pela realização de uma obra ou pelo desenvolvimento de determinada questão estética por um artista.

b) A concentração de riqueza: o problema da concentração de riqueza também está localizado majoritariamente no centro do país. Falo tanto de riqueza material quanto de riqueza cultural e artística. É preciso fazer aqui uma ressalva: há uma dinâmica diferente entre a riqueza artística e a cultural e na maneira como elas se deslocam de suas áreas geográficas de produção. Contudo, de modo geral, aquilo que podemos tratar como deslocamento físico dessa riqueza, como obras de arte, concentra-se majoritariamente no centro do país; assim, as coleções, a formação de acervos e o fortalecimento das instituições museológicas nunca obtiveram um equilíbrio mínimo em nenhum momento da vida artística brasileira. Enquanto esse problema não for minimamente corrigido, a produção artística não ganhará a visibilidade pública de que precisa, permitindo finalmente que estas se irradiem para as diversas regiões do país, tendo em vista que o financiamento é concentrado e que tal condição cria um círculo vicioso no qual quem ganha financiamento, ganha estrutura, então se fortalece e atrai mais recursos. Falamos muito em eurocentrismo, mas nunca conseguimos fazer desenvolver uma política efetiva para combater o "sudestismo" brasileiro. Não podemos ignorar que esses problemas têm origem econômica (e, portanto, histórica), sendo justamente para isso que serve o estabelecimento de uma política artística efetiva. c) O fomento à produção de conhecimento: muitos pensam que a produção de conhecimento acontece exclusivamente na academia. Na área de cultura e arte, a produção de conhecimento tem sido gerada igualmente em museus e organizações variadas de pesquisa. No Brasil, o mérito tem residido quase que exclusivamente no esforço individual. Na falta de uma política cultural que fomente a produção de conhecimento, não conseguimos, por conseguinte, gerar

conhecimento original de maneira competitiva sobre a produção artística brasileira, que se imponha diante do universo do conhecimento global e seja capaz de mudar radicalmente a percepção que, muitas vezes, temos da arte brasileira diante do mundo. É fundamental que essa produção de conhecimento qualificado exista para que possa dar efetiva visibilidade pública à cultura, que a salvaguarde, que lhe dê substrato para lhe atribuir um maior potencial de valor simbólico, que modifique e corrija distorções históricas, que lhe propicie autonomia e alteridade e que efetivamente lhe faça justiça. A pesquisa e a produção de publicações na área de arte e cultura ainda são ínfimas se comparadas a países nas mesmas condições que o Brasil. É necessário ainda que indivíduos que participam das decisões de escolha conheçam a produção brasileira como um todo (pelo menos na medida do possível), e não observem apenas a produção localizada nos grandes centros como os da região sudeste.

d) Políticas de inclusão: também não é mais possível pensar em política cultural sem definir uma estratégia de inclusão que dê conta das questões LGBT, de gênero, diversidade racial, das culturas populares, acessibilidade e diversas outras áreas da produção cultural e artística. Nossos museus sequer estão pensando, salvo algumas investidas muito esparsas, sobre as implicações do cânone artístico. Na verdade, somos tão atrasados em relação a exposições que pensem as implicações que o cânone artístico assume na cultura que sequer iniciamos essa empreitada, ao passo que outros países já fizeram essa revisão em suas coleções e em seus acervos<sup>8</sup>. Imaginemos então pensar estrategicamente uma política de colecionismo, promover essas mudanças que são estratégicas em nossos museus e ainda refletir e produzir conhecimento sobre o assunto. Mas não vamos muito longe: onde estão os curadores

e museus brasileiros que têm refletido sobre a formação do cânone de uma perspectiva de diversidade, de revisão histórica sobre as questões raciais e sobre as questões de gênero?

Não faltam espaços para a produção contemporânea no Brasil, e há cada vez mais lugares dedicados à exibição da produção de nosso tempo. Porém, na mesma medida em que esses espaços aumentam, com o passar do tempo, uma ausência torna-se cada vez mais presente entre nós: aquela da excelência, do critério e do rigor técnico em programas de gerenciamento para as artes visuais. Não se trata da qualidade estética de nossa produção, mas dos mecanismos de veiculação dela. É realmente verdade que, em momentos diversos, atingimos patamares de elevado profissionalismo do sistema de produção de exposições e que, em casos isolados, nossas instituições mostraram-se capazes de se igualar a patamares mais altos de seu potencial administrativo. No entanto, a ausência persiste, já que esses momentos têm se revelado insistentemente transitórios e incapazes de produzir paradigmas com caráter de permanência. É verdade também que temos exemplos significativos e de grande sucesso ao longo destas últimas três décadas, que são aquelas que correspondem em menor ou maior escala à profissionalização do meio, embora muitas vezes tais modelos administrativos não tenham sobrevivido, a despeito da excelência técnica e conceitual com que foram constituídos. Salões não podem eximir-se de um papel cada vez mais definitivo no processo de inclusão, especialmente em relação a proposições que são naturalmente excluídas das plataformas curatoriais. A questão é se tais exposições serão capazes de responder — e quando serão — a tais produções artística

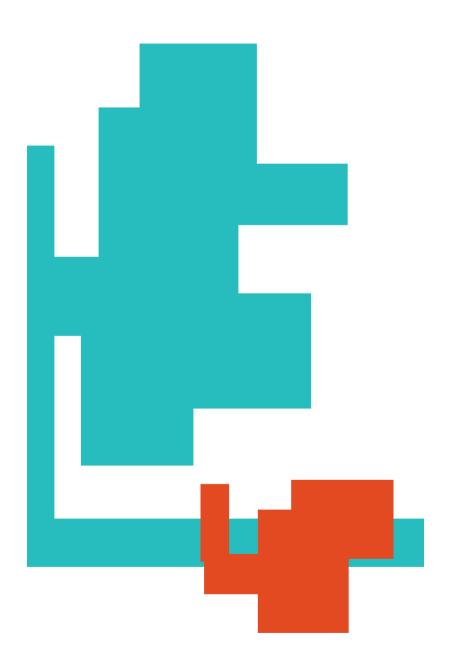
sub-representadas. Um dos maiores desafios para os salões de arte, em um futuro próximo, é justamente o quanto eles serão capazes de responder aos avanços da produção contemporânea, que muitas vezes não se ajusta mais a plataformas de exibição que não comportam proposições mais radicais. O impacto dessas proposições artísticas na contemporaneidade é imenso e precisa ser incorporado por plataformas que complementem exposições de curadoria no âmbito institucional e alternativo.

Os salões apresentam um déficit a ser contabilizado, que precisa atualizar-se diante dessa produção, sob pena de tornarem-se mecanismos obsoletos em relação ao grau de representatividade da produção artística.

#### Gaudêncio Fidelis

24 | 25

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Sob uma perspectiva feminista o Museu de Arte do Rio Grande do Sul realizou em 2011 a exposição O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, de 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012, com curadoria do autor. A exposição teve como principal objetivo identificar a representatividade da produção de artistas mulheres nas coleções do museu. Em outras palavras, como o museu havia colecionado a produção destas artistas desde sua fundação. O resultado não foi diferente da maioria dos museus ao redor do mundo que empreenderam tal revisão histórica: de que a produção de artistas mulheres estava relegada a um segundo plano, concentrada majoritariamente nas áreas de gravura, cerâmica e tapeçaria, e que as obras consideradas canônicas do acervo eram, em sua maioria, de artistas homens. Outra constatação é que naturalmente estas obras canônicas estavam concentradas predominantemente nas áreas de pintura e escultura.



# artistas selecionados e premiados

**prêmio** aquisição

Aline Dias Vitória ES

**Beto Shwafaty** Campinas SP

Alexandre Brandão São Paulo/SP

Alice Ricci São Paulo/SP

Anna Israel São Paulo/SP

Claudia Lara, Giovana Casagrande e Leila Alberti Curitiba/PR

Constance Pinheiro Curitiba/PR

Daniel Frota São Paulo/SP

Eduardo Custódio Curitiba/PR

Efigênia Rolim Curitiba/PR

Elke Coelho Londrina/PR

Gilson Rodrigues Belo Horizonte/MG

Jan Moraes Oliveira Joinville/SC

João Gonçalves São Paulo/SP

Marcelo Armani Canoas/RS

Maurício Adinolfi São Paulo/SP

Nelson Sebastião Curitiba/PR

Raquel Nava Brasília/DF

Renato Castanhari São Paulo/SP

Rodrigo Sassi São Paulo/SP

Romain Dumesnil Rio de Janeiro/RJ

Silvio De Bettio Curitiba/PR

Simone Fontana Reis São Paulo/SP

Tom Lisboa Curitiba/PR

Wagne Carvalho São Bernardo do Campo/SP





**Pássaro (postcards from Portugal)** | vídeo, 3' | 2014



**© O Casamento de Clarice e Bataille** | Aline Dias e Julia Amaral | vídeo digital, 58' | 2017



Aculturação (não) é integração I (Vale do Rio Doce | Mariana) | vaso cerâmico, intervenções gráficas, compensado e concreto 130 cm x 80 cm Ø | 2015



**%** O Museu Impossível das coisas vivas. Departamento de integração pan-continental (área de contato triangular) | instalação – metal, vidro, pedras, objetos de cultura popular peruana, cordas de algodão, luminária, impressão P/B em tecido, painel informativo com intervenções gráficas e colagem em material impresso dimensões variáveis | 2014



Anhanguera | Bandeirantes | quimiogravura em baixo-relevo, latão e tinta automotiva preta | 64 x 57 cm | 2015



**Barraluz** | vasos de vidro, massa de vidraceiro e estante de madeira | 190 x 65 x 30 cm | 2015



**Adobe** | barro e madeira | 80 x 80 x 40 cm | 2014



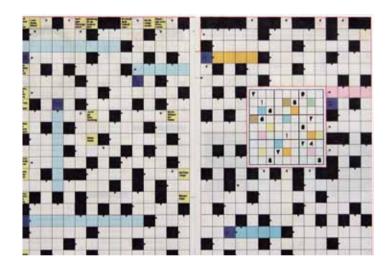


Eclíptica 2 | luminárias e barro | dimensões variáveis | 2015



**Temporã** | jabuticabas secas e linha de costura | 5 m lineares | 2015

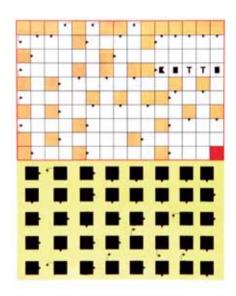
Alice Ricci São Paulo SP 34 | 35



P			1	L	4		9	4		T	A		A	8
1	E				D	(1)	2			1	R	1		T
	•	A				3		B	۵	T			A	1
1	8	T	1		L	•	P		L	A			L	8
		Δ		*		R			A	H			1	2
	1			T				1	Т			1		
L		T		•	L	9			4	L	٠	D	Δ	
	٨	t	Δ		5	4				۵	E		L	I.
8			L		۵	L	•		•				٨	L
Œ	•	L	1	J.		۵			E				•	0
I	L	1		П	113	P		L						
L	•	3	L	4	T		E		۵		•	•	E	۵
	L	E	4	R	٨			E	V	۵		I	1	L
T	4		T			1	4	L	1		P	4		1
٨	P	R	•			п	E			П	Δ	R		

**Sem título** | desenho a caneta sobre página de jogo de palavras cruzadas | 27 x 40 cm | 2017

**Sem título** | desenho a caneta sobre jogo impresso em papel | 21 x 20 cm | 2017



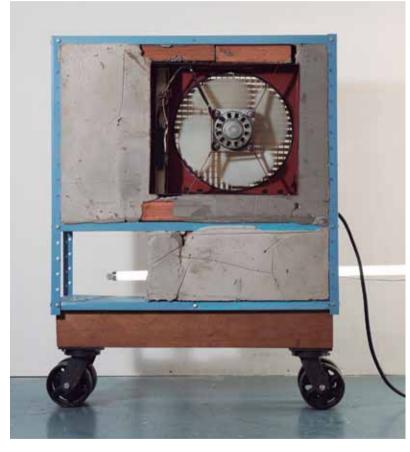


**Sem título** | desenho a caneta sobre página de jogo de palavras cruzadas | 22 x 20 cm | 2017

**Sem título** | desenho a caneta sobre jogo de palavras cruzadas impresso em papel | 20 x 19 cm | 2017



Monocromático Preto amperímetro, ventoinha, livro, lente de projetor, lâmpadas, adaptadores, soquetes e cabo elétrico 20 x 50 x 25 cm | 2014



Estante Concreto | estante de ferro, concreto, tijolo baiano, ventilador, lâmpada, reator, madeira, tomada, rodízios, parafusos e cabos elétricos | 122 x 150 x 31 cm | 2015





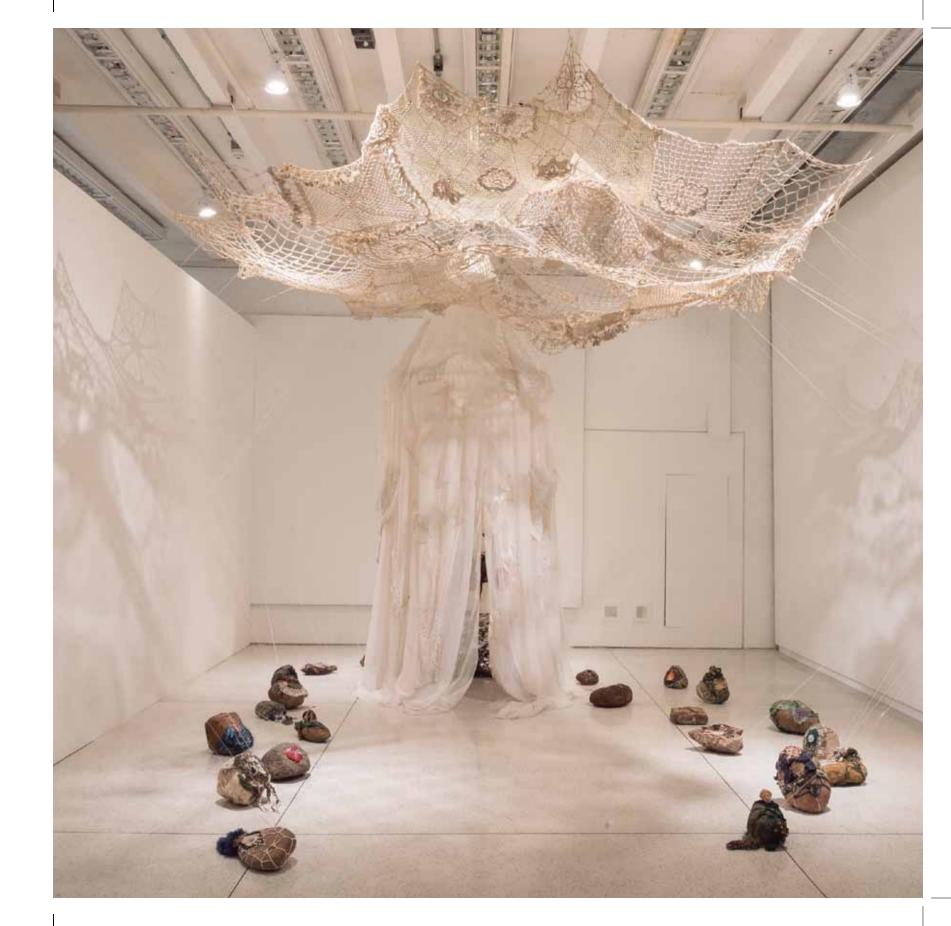
Pedra Sabão II | pedra sabão, barril de material tóxico, cinta de catraca branca, neo branco com transformador, interruptor e estêncil preto Al 16 | 108 x 36 x 28 cm | 2016

**Totem** | pallets de plástico, tambores de graxa automotiva, carrinho de metal, tijolo baiano, televisores, câmera de segurança, arquivo de metal, espuma de poliuretano, borracha, lona de caminhão, cintas catraca, corda, ventilador, armários de madeira, poltrona, caixas de plástico, vigas de metal, madeira, amplificador, cabos elétricos, case de madeira, lâmpadas fluorescentes e reatores, saco de entulho, rolo de tecido para vedação 291,3 x 202,7 x 193,8 cm | 2017

#### Claudia Lara | Giovana Casagrande | Leila Alberti Curitiba PR



Segredos Que Habito | instalação tecidos, bordados, crochê, fios, pedras, galhos finos, arco de alumínio e fios de nylon | 400 x 600 x 600 cm | 2016



Constance Pinheiro Curitiba PR 40 | 41









**Refúgio IX** | impressão fotográfica laminada sobre compensado naval | 60 x 107 x 2,5 cm | 2015-2017

**Refúgio II** | impressão fotográfica laminada sobre compensado naval | 60 x 107 x 2,5 cm | 2015-2017

**Refúgio VII** | impressão fotográfica laminada sobre compensado naval | 60 x 107 x 2,5 cm | 2015-2017

**Refúgio X** | impressão fotográfica laminada sobre compensado naval | 60 x 107 x 2,5 cm | 2015-2017



What is Beautiful I do not Know (Ideologia Reflexiva) | tecido poliéster, fórmica marmorizada, compensado, ferro pintado, papelão pintado | 94 x 68 x 40 cm | 2016



To the second se



As Figuras Não Mentem, Mas os que Mentem Figuram instalação – vídeo HD, 3'30" | ferro, projetor e plástico



**Sol Preto** | vídeo, 23' | 2016

#### Eduardo Custódio Curitiba PR







**Duas meninas** | resina, fibra de vidro, poliuretano, tinta, fita em poliéster | 65 x 82 x 45 cm | 2016

Menina com balão | resina, fibra de vidro, poliuretano, tinta | 30 x 80 x 44 cm | 2016 Menino com peixe | resina, fibra de vidro, poliuretano, tinta, cerâmica | 40 x 66 x 42 cm | 2016

**Pequena nuvem de fumaça** | resina, fibra de vidro, poliestireno, tinta, poliuretano | 60 x 95 x 34 cm | 2016









Sapato de Salto | reciclagem de objetos e papel | 30 x 20 cm

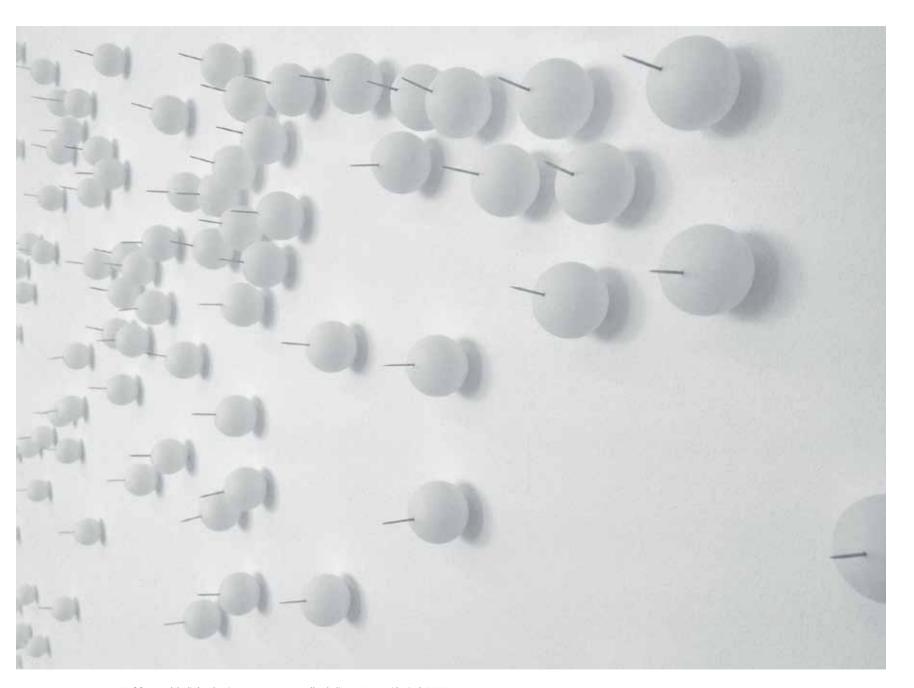


Sapato de Batuque | reciclagem de objetos e papel | 27 x 23 cm

**Vestido Amarrinha** reciclagem de tecidos, papel de bala, tampinhas de garrafa e copos de iogurte 90 x 59 cm



**Deserto** | hastes de algodão, acrílico, alfinete e grade plástica | 35 x 250 x 2 cm | 2013



**Epiderme** | bolinha de pingue-pongue e agulha | dimensões variáveis | 2013



Interior | acrílica e óleo sobre tela 144 x 142 cm e 40 x 40 cm | 2016



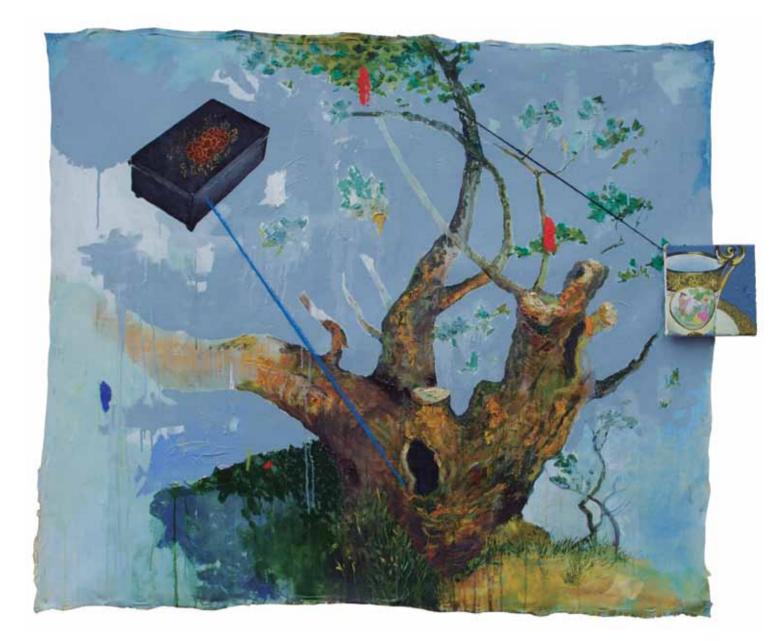
Cena galante | acrílica e óleo sobre lona 162 x 220 cm | 2017



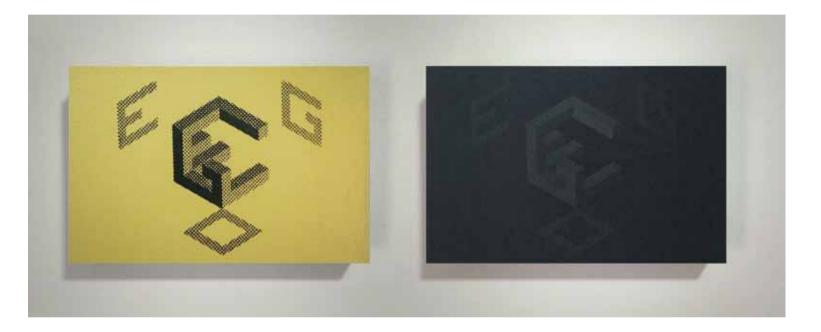
**Um presente** | acrílica e óleo sobre lona 144 x 142 cm | 2016



**O cortejo** | técnica mista sobre lona 150 x 140 cm | 2016



**Encontro** | acrílica e óleo sobre lona | 126 x 150 e 20 x 20 cm | 2017



Série EGO, objeto # 1 (aquele que vale ouro) carimbo sobre papel dourado | 10 x 15 cm | 2016-2017

Série EGO, objeto # 2 (o falso modesto)
carimbo sobre papel preto | 10 x 15 cm | 2016-2017



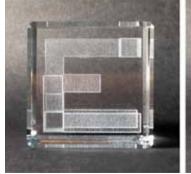
Ficam os Anéis | Lembro a primeira vez que ouvi a frase "vão--se os anéis, ficam os dedos". E das lembranças junto aos anéis com as iniciais de cada um dos meus avôs que já partiram, seus dedos e mãos aqui já não habitam, mas deles ficam os anéis.
nanquim e lacre de cera sobre papel | 27 x 24 cm | 2016



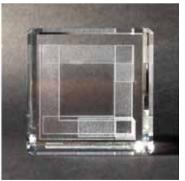




Série EGO, objeto # 3 (sou do tamanho que vejo) ponta seca e água-forte sobre papel em monóculo de plástico 5 x 4 x 3 cm | 2016-2017

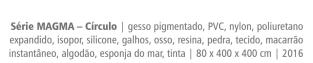


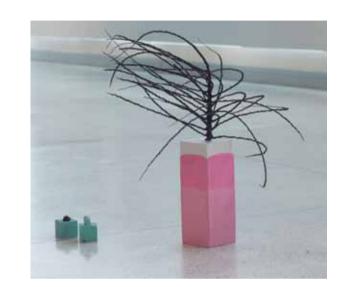


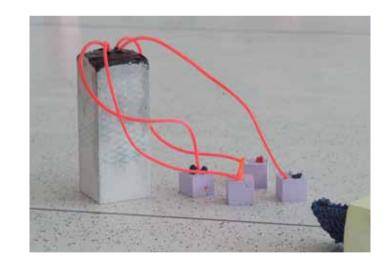


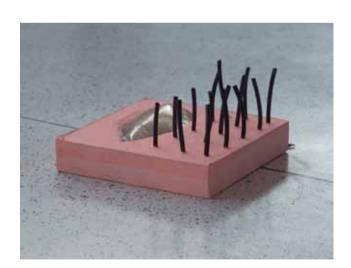
**Série EGO, objeto # 4 (ego cristalizado)** | cristal com gravação a laser | 4 x 4 x 4 cm | 2016-2017





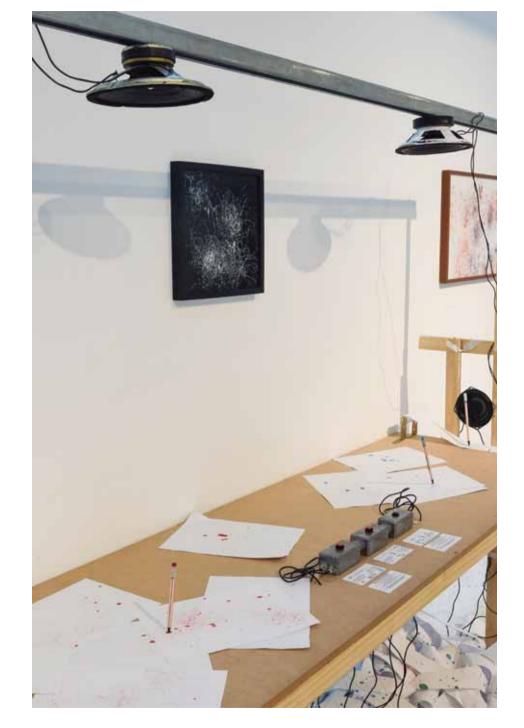








Ruidógrafo | instalação sonora – mesa, alto-falantes, cabos de áudio, peças sonoras, amplificador, desenhos, papel e canetas | dimensões variadas | 2016







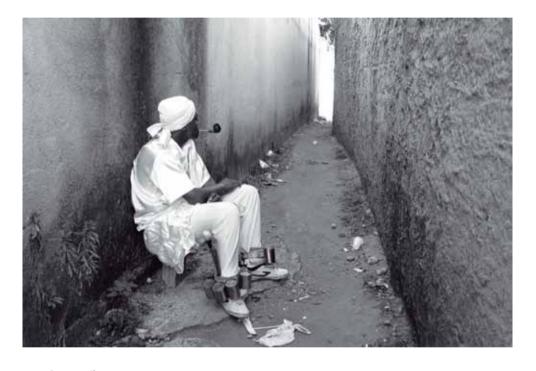






Sem título 01, 02, 03 e 04 (da série MANGUE) óleo, resina, pigmento prata, laca, verniz sobre tela e estrutura de metal 150 x 170 x 10 cm cada | 2015







Beco dos Repolhos da série Coroa Preta: Reis Negros do Brasil fotografia | 37,6 x 56,4 cm | 2015

Coroação de Rainha Festeira da série Coroa Preta: Reis Negros do Brasil fotografia | 56,4 x 37,5 cm | 2015

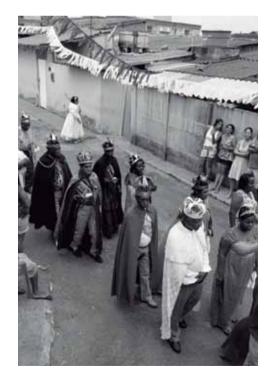
Rei Congo da série Coroa Preta: Reis Negros do Brasil fotografia | 35,4 cm x 54,6 cm | 2015

Levantamento das bandeiras da série Coroa Preta: Reis Negros do Brasil fotografia | 56,4 x 37,5 cm | 2015

Procissão de Coroados da série Coroa Preta: Reis Negros do Brasil fotografia | 56,4 x 37,5 cm | 2015









#2 da série "Bicho Fera Pop Fauna" ossos, tripas, porcelana fria, massa caseira, lã e passarinho taxidermizado 86 x 19 x 19 cm | 2016-2017



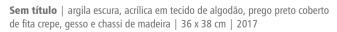
#1 da série "Bicho Fera Pop Fauna" placa de latão, porcelana fria, arcada dentária de tubarão, ossos e isopor 32 x 60 x 121 cm | 2016-2017



**#3 da série "Bicho Fera Pop Fauna"** | crânio de vaca, espanadores, porcelana fria, camurça em pó, borracha, aço, folha de ouro e mármore | 190 x 51 x 59 cm | 2016

**#4 da série "Bicho Fera Pop Fauna"** | crânio de boi, pó de camurça, porcelana fria, aço, folha de ouro e bolas de tênis | 215 x 51 x 52 cm | 2016











**Sem título** | óleo sobre linho 15 x 15 cm | 2017

**Sem título** | óleo e gesso sobre linho preto sobre tecido de algodão | 75 x 40 cm | 2017

**Sem título** | acrílica sobre linho e madeira 14,5 x 11,5 cm | 2017



Sem título | monotipia | xilogravura sobre papel, matrizes de madeira | 190 x 380 cm | 2015



**Sem título** | monotipia | xilogravura e pintura spray dourada sobre papel | 105 x 80 cm | 2015





**Sem título** | monotipia | xilogravura sobre papel 50 x 45 cm | 2016

**Sem título** | monotipia | xilogravura sobre papel 150 x 130 cm | 2016







Viajante | Bússola, trilha sonora em loop (canal único), motor, alumínio 300 x 30 x 30 cm | 2016



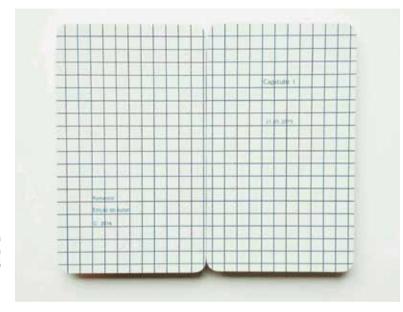
Sem título (Deriva) | Pedra, gesso, mesa de madeira | 190 x 80 x 75 cm | 2015





**Labirinto (da série)** | Terra argilosa cru naturalmente colorida sobre fibra vegetal em chassis | 150 x 75 cm | 2016

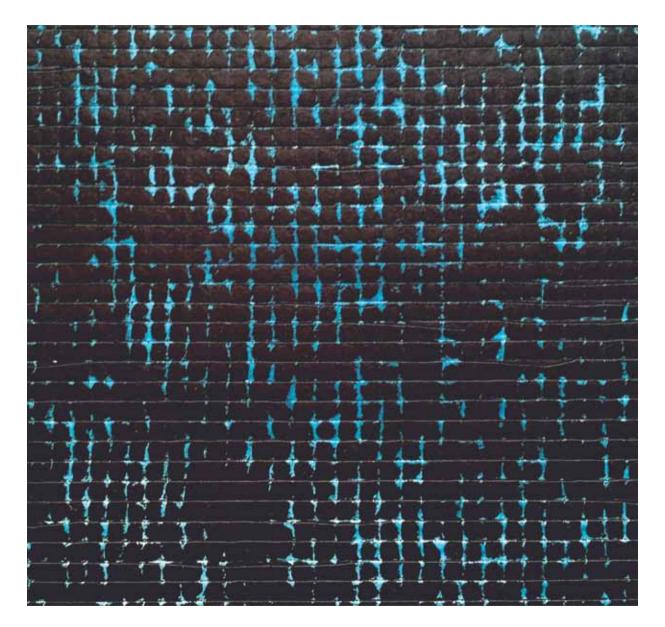
**Labirinto** | terra argilosa cru naturalmente colorida sobre fibra vegetal | 30 x 20 cm (cada) | 2016



**Biografia** | **Vol. 1** Livro de artista serigrafia sobre fórmica 20 x 24 x 1 cm | 2016



Eternidade | objeto - acrílico 34 x 24 x 0,2 cm | 2016



Na Véspera De Mim (detalhe) | gravura em relevo e tinta a óleo sobre papel Fabriano, tiragem 1/1 | 50 x 50 x 4 cm | 2016

## Simone Fontana Reis São Paulo SP



Seios das Amazonas | Bronze | 30 x 10 x 10 cm | 2017

Cultura Encoberta I | Óleo sobre tela e monotipia sobre lã | 70 x 56 cm | 2016

Cultura Encoberta II | Óleo sobre tela e monotipia sobre lã | 70 x 56 cm | 2017

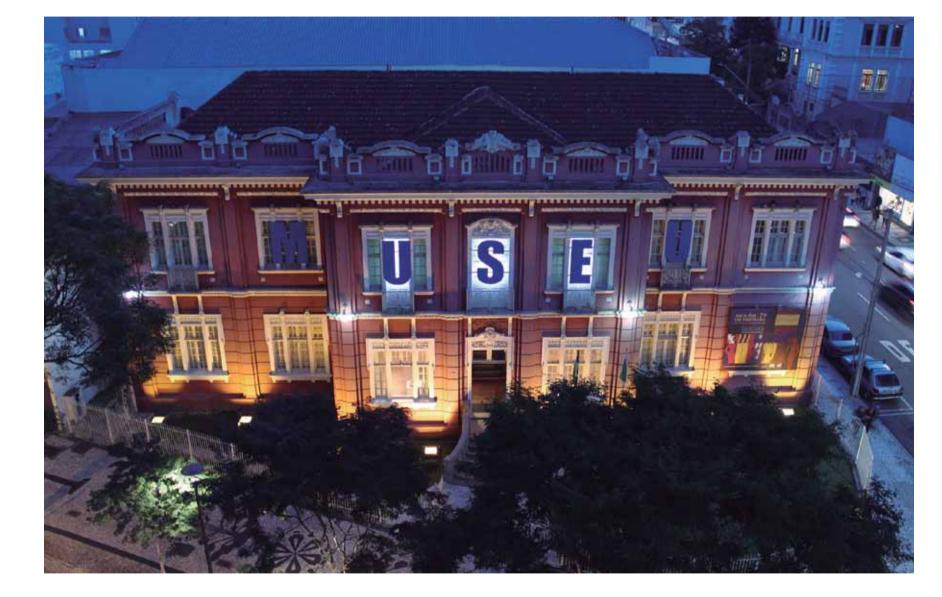
Dentro de mim | Acrílica sobre tela | 170 x 130 cm | 2017



Engenhocas Utópicas | Série de papéis com aquarela e solo antropogênico | 153 x 144 cm | 2016

74 | 75



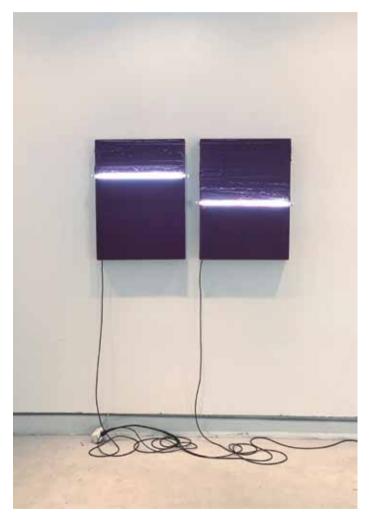


M(USE)U | registro da instalação site specific para a fachada do MAC/PR. Letras caixas de PVC 5mm, retroiluminadas com lâmpadas de LED | 2017





Incisão Cera e lâmpada fluorescente tubular 140 x 35 x 43 cm | 2016



Raspagem I e II | Cera, lâmpada fluorescente tubular e estrutura de ferro | 70 x 53 x 9,5 cm | 2016



**Sem Título (T5)** | Cera, lâmpada fluorescente tubular e estrutura de ferro | 70 x 53 x 11 cm | 2016



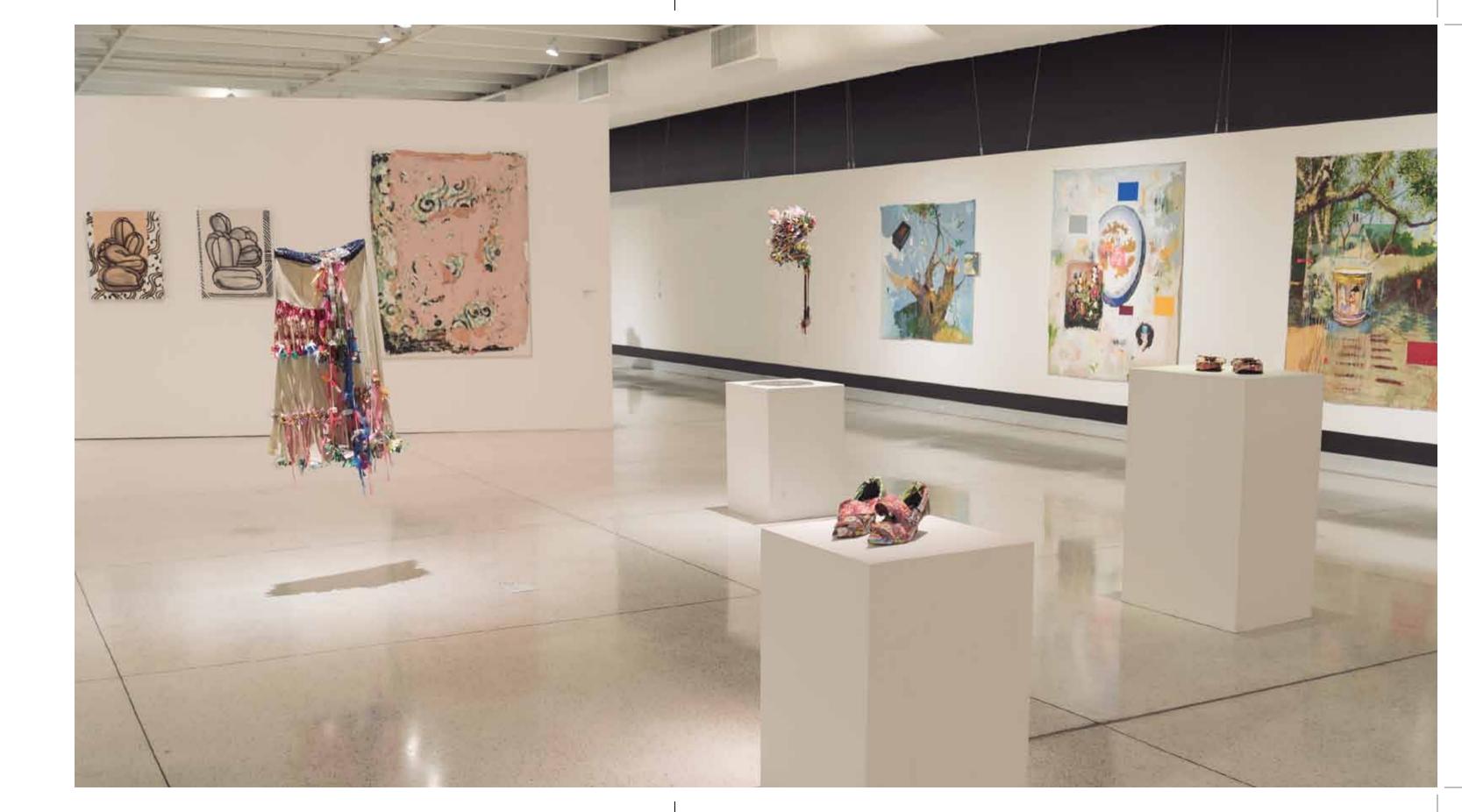




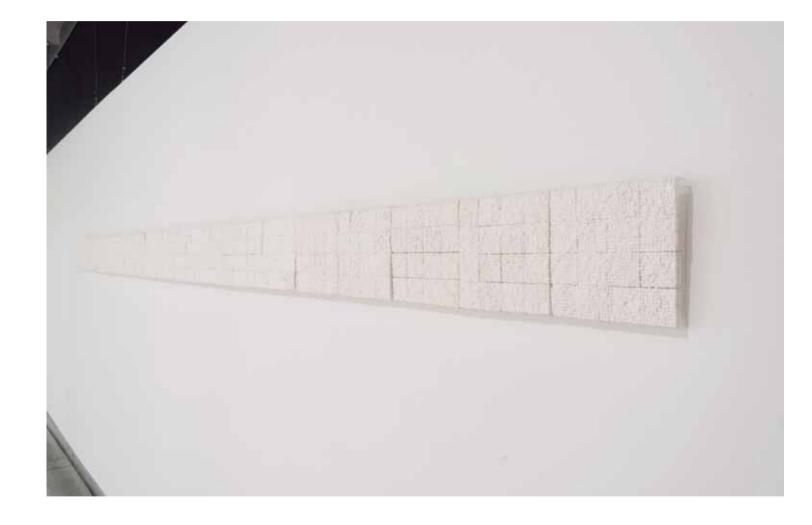


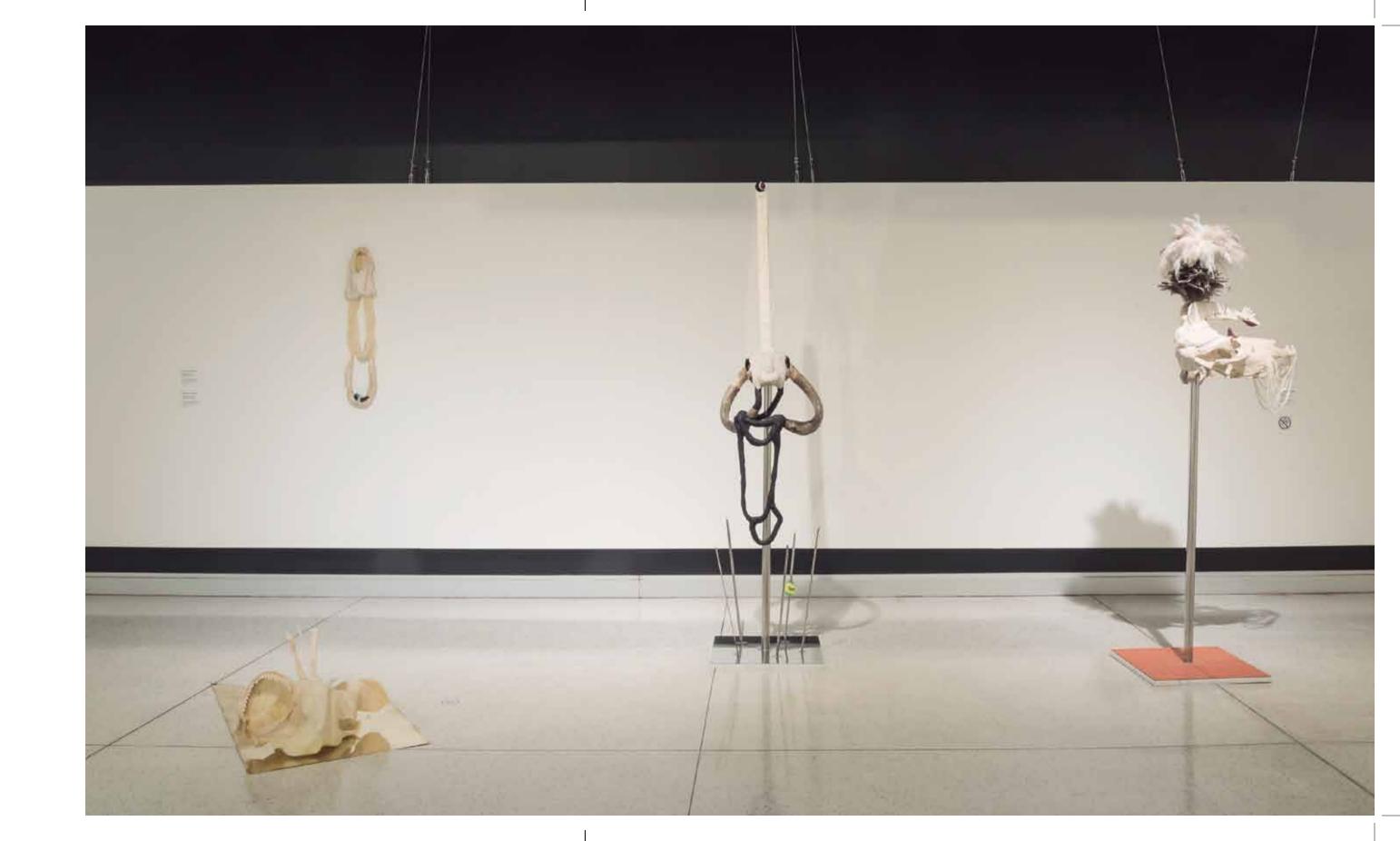




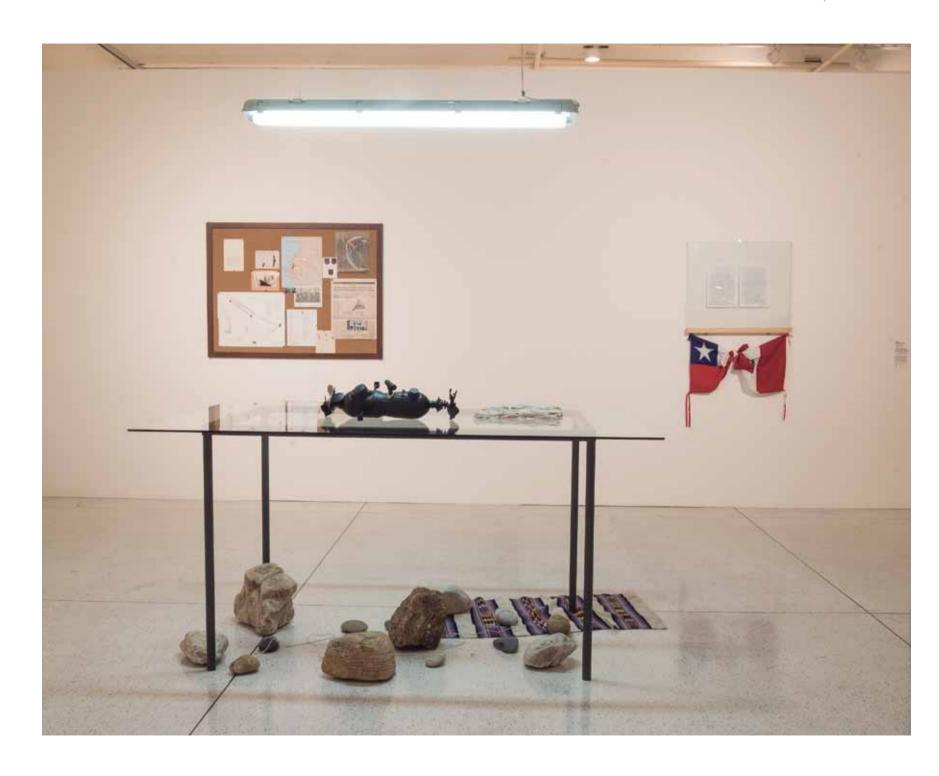












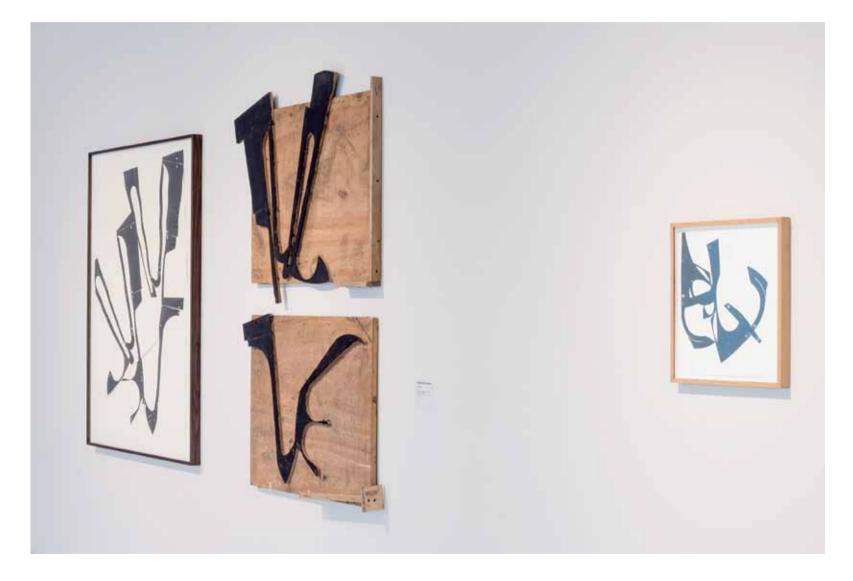












































# comitê curatorial

#### CAUÊ ALVES São Paulo, SP. 1977

Vive e trabalha em São Paulo/SP. Mestre (2004) e doutor (2010) em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia. Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (FAFICLA, PUC-SP), coordenador do curso de Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, e professor do curso de pós-graduação lato sensu em ambas instituições. Professor colaborador do curso de pós-graduação da Escola da Cidade, Civilização América: Um Olhar Através da Arquitetura, e do curso de pós-graduação em Museologia, Colecionismo e Curadoria do Centro Universitário de Belas Artes. Curador, desde 2006, do Clube de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Realizou, entre outras, as curadorias de "MAM[na]OCA: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo" (2006), "Quase líquido", no Itaú Cultural (2008), "Da Estrutura ao Tempo: Hélio Oiticica", no Instituto de Arte Contemporânea (2009). É autor do livro Mira Schendel: avesso do avesso (Bei Editora/IAC, 2010) e curador da mostra homônima. Foi um dos curadores do 32º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2011) e curador-adjunto da 8ª Bienal do Mercosul (2011). Fez a curadoria de "Para Além do Arquivo", no Centro Cultural BNB, em Fortaleza (2012) e, no mesmo ano, de "Más Allá de la Xilografía", no Museo de la Solidaridad Salvador Allende, em Santiago. Chile. Integrou a equipe do projeto LAB VERDE: Experimentações Artísticas na Amazônia como curador e orientador (2013).

Publicou texto no catálogo da exposição de Mira Schendel na Tate Modern, Londres (2013); Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto; e Pinacoteca do Estado de São Paulo (2014). Curador assistente do Pavilhão Brasileiro da 56ª Bienal de Veneza (2015) e cocurador da mostra "Sérgio Camargo: Luz e Matéria", no Itaú Cultural (2015) e na Fundação Iberê Camargo (2016). Desde 2016 é curador-geral do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE.

#### **DANILLO VILLA** Echaporã, SP, 1969

Vive e trabalha em Londrina/PR. Graduado em Educação Artística (1994) e mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2003), e doutor em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2012). Professor de Desenho e Pintura do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina desde 1998. Chefe da Divisão de Artes Plásticas (DaP) da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina. Curador da Divisão de Artes Plásticas desde 2011, com destaque para a organização do edital ARTE LONDRINA em parceria com curadores convidados. Algumas exposições realizadas por meio do edital: "Estratégias Pictóricas, Pós-Paisagem, Nada do que lembramos é verdade" (curadoria compartilhada com Ricardo Resende); "Deixa que minha mão errante adentre"; "Atrás, Na frente, Em cima, Embaixo entre." (curadoria compartilhada com Paulo Miyada); "O espaço sonha o sujeito"; "Na ilha só existe dentro"; "Somos todos amostras do

que há por aqui" (curadoria compartilhada com Beatriz Lemos);
"Alguns desvios do corpo"; "Sobre o que pode ser familiar,
Temporalidades, Sobreposições e Apagamentos" (curadoria
compartilhada com Cauê Alves). É um dos idealizadores do
projeto Semana de Arte de Londrina, que discute a cidade e que
em sua última edição, Sobrecidade, teve a relação dos artistas
e os espaços urbanos como conceito estruturante.
Participa do projeto de pesquisa "Arte contemporânea e
cotidiano: o devir do objeto", com investigações sobre processos
de criação e a inserção do objeto artístico como uma potência
a ser compartilhada.

#### GAUDÊNCIO FIDELIS Gravataí, RS, 1965

Vive e trabalha em Porto Alegre/RS. Curador e historiador de arte, especializado em arte brasileira, moderna e contemporânea e arte da América Latina. É mestre em Arte pela New York University (NYU) e doutor em História da Arte pela State University of New York (SUNY), com a tese "The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States" (1995-2005). Foi fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS), em 1992. Foi curador do Ciclo Arte Brasileira Contemporânea do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul, do qual foi diretor de 1992 a 1993. Escreveu diversas monografias de artistas e possui centenas de artigos publicados em jornais e revistas brasileiros e estrangeiros, catálogos e outras publicações de arte. Publicou os livros *Dilemas* 

da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea (MAC-RS, 2002), Uma História Concisa da Bienal do Mercosul (FBAVM, 2005), O Cheiro como Critério: em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria (Chapecó: Argos, 2015), entre outros. Participou de inúmeras conferências como palestrante e conferencista no Brasil e exterior em instituições como a Fundação Bienal de São Paulo (Brasil), Clark Institute (EUA), Centro Cultural Banco do Brasil (Brasil), Bard College Center for Curatorial Studies (EUA), Binghanton University (EUA), Fundação Bienal de Cuenca (Equador). Realizou a curadoria de mais de cinquenta exposições. Foi curador-adjunto da 5ª Bienal do Mercosul em 2005. Foi diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) de 2011 a 2014. Foi membro da Comissão de Seleção do Fundo de Financiamento à Produção Artística de Porto Alegre (FUMPROARTE) (1997-1998), e do Prêmio Marcantônio Vilaça (2008-2009), e integrou o júri da XIII Bienal de Cuenca (2016). É membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico Brasileiro do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e do Conselho do Museu Oscar Niemeyer (Curitiba/PR). Foi curador-chefe da 10<sup>a</sup> Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América (2016) e é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).



































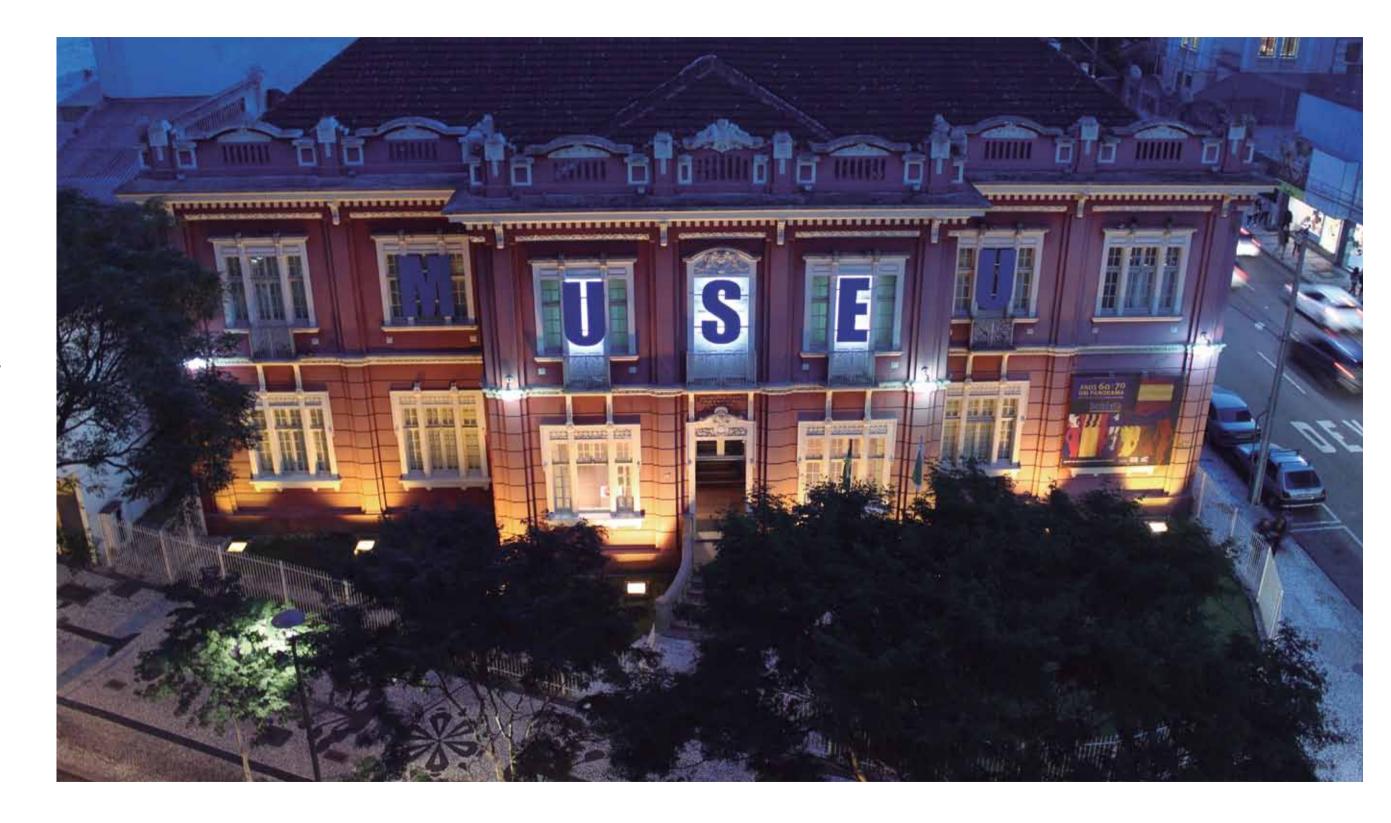




# MAC | PR

### O Museu de Arte Contemporânea do Paraná

foi criado em 1970 com a finalidade de estimular e divulgar a criação artística contemporânea, além de abrigar e preservar um acervo de arte pertencente ao Estado. Ocupa sede própria num prédio construído em 1928, de estilo eclético, que é tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado. O museu formou seu acervo com obras provenientes de prêmios de salões, doações e aquisições, reunindo mais de 1700 obras de artistas modernos e contemporâneos de diversas gerações e tendências. O acervo é composto pelas mais diversas técnicas artísticas, como pintura, desenho, gravura, escultura, objeto, fotografia, tapeçaria, colagem, instalação, performance e vídeo, de alguns dos mais importantes nomes das artes visuais do país. Além de realizar mostras individuais e coletivas de artistas selecionados ou convidados, o museu divulga seu acervo com mostras temáticas e curatoriais. Tradicionalmente voltado para a educação, prioriza projetos de ação educativa para estudantes, instituições e público em geral. Abriga uma biblioteca especializada, que registra e preserva um acervo documental sobre artistas e sua produção, instituições, eventos, textos autorais e informativos, não apenas das artes visuais.



Governador do Estado do Paraná

Beto Richa

Secretário de Estado da Cultura

João Luiz Fiani

Diretor-Geral da SEEC

**Jader Alves** 

Coordenador do Sistema Estadual de Museus

Renato Carneiro Jr

Diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná

Lenora Pedroso

Presidente da Sociedade de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná

Marcelo Conrado

Coordenador de Comunicação | SEEC

Alisson Diniz

Coordenadora de Design Gráfico | SEEC

Rita Solieri Brandt

**Museu Oscar Niemeyer** 

Diretora-Presidente

Juliana Vellozo Almeida Vosnika

Diretor Administrativo Financeiro

Colmar Chinasso Filho

Curadoria

Agnaldo Farias

Equipe Técnica MAC/PR | Claudia Rejane S. Santos, Dorothi Oliveira, Edilene Luiz Ozório, Gerson Ferreira, Juciley de Oliveira, Lídia Espírito Santo, Lucia Venturin, Marco Frederich Voigt, Ronald Simon, Vera Regina Vianna Baptista, William de Almeida Batista

**Equipe de Apoio** | Gilson de Carvalho, Manoel da Silva, Terezinha Moreira

Estagiários | Jade B. Gomes, Jefherson Luiz Maiczak, Kamila T. da Cruz, Naiara A. de Pauli, Vitória R. Saldanha

#### 66º Salão Paranaense

Comitê Curatorial
Cauê Alves | SP
Danillo Villa | PR
Gaudêncio Fidelis | RS

Organização | Lenora Pedroso

Produção Cultural | Pier Arte e Cultura

Produção Executiva | Rebeca Gavião M. G. Pinheiro

Assistente de Produção | Sandra de Abreu Keller

Design Gráfico | **Rita Solieri Brandt** folder e capa do catálogo Mª **Helena F. C. Adonis** catálogo **Marcello Kawase** espaço expositivo

Fotografia | Kraw Penas Jefherson Luiz Maiczak | pp. 116 e 117

Mídia Digital | David Moura

Revisão | Marjure Kosugi

Montagem | Cristian Telles, Emerson Rogoski, Juliano Carneiro, Vivaldo Vieira e William de Almeida Batista

Logomarca do Salão Paranaense | Ennio Marques Ferreira

66º Salão Paranaense | Exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer | Rua Marechal Hermes, 999, Centro Cívico. Curitiba | PR
Período expositivo | 8 de junho a 10 de setembro de 2017 | www.museuoscarniemeyer.org.br
Museu de Arte Contemporânea do Paraná | Rua Desembargador Westphalen, 16, Centro. Curitiba | PR | www.mac.pr.gov.br | mac@pr.gov.br | facebook/macparana















