

**TRANSBORDA BRASÍLIA**  
**EXPOGRAFIA E ARQUITETURA**



Universidade de Brasília – UnB  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU  
Programa de Pós-Graduação – PPG

# Transborda Brasília

expografia e arquitetura

Virginia Manfrinato Cavalcante

Orientador: Professor Doutor Miguel Gally

Brasília, 2022

Universidade de Brasília – UnB  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU  
Programa de Pós-Graduação – PPG

# Transborda Brasília expografia e arquitetura

VIRGINIA MANFRINATO CAVALCANTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU-UnB), área de concentração Teoria, História e Crítica, linha de pesquisa Estética, Hermenêutica e Semiótica como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Gally.

Brasília, 2022

# Transborda Brasília

## expografia e arquitetura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU-UnB), área de concentração Teoria, História e Crítica, linha de pesquisa Estética, Hermenêutica e Semiótica como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

### BANCA EXAMINADORA

-----  
Prof. Dr. Miguel Gally

Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (PPG-FAU)

Orientador e presidente

-----  
Profa. Dra. Fernanda Lopes

Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro externo.

-----  
Profa. Dra. Cinara Barbosa

Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Artes Visuais (PPG-VIS)

Membro interno

-----  
Profa. Dra. Cláudia Garcia

Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (PPG-FAU)

-----  
Suplente

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM276t Manfrinato Cavalcante, Virginia  
Transborda Brasília: expografia e arquitetura / Virginia Manfrinato Cavalcante; orientador Miguel Gally. -- Brasília, 2022.  
215 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2022.

1. Arquitetura. 2. Expografia. 3. Arte contemporânea. 4. Brasília. 5. Transborda Brasília. I. Gally, Miguel, orient. II. Título.

## Agradecimentos

Agradeço todo o suporte dado pelos professores da FAU-UnB em toda a trajetória cheia de intercorrências do meu curso na pós-graduação. Em especial, agradeço ao meu orientador, professor doutor Miguel Gally, e a todas as pessoas que contribuíram com ideias, revisões, sugestões e apoio, dentre as quais: Elane Ribeiro Peixoto, Carlos Henrique Magalhães, Julia Mazzutti, Priscila Borges, Pedro Braule, Jorge Oliveira, Arthur Gomes, Maria Eugênia Matricardi, Luisa Günther e destaque Joana França pelas fotografias que ilustram este trabalho.

Aos programas de pós-graduação da Universidade de Brasília e sua resiliência em tempos tão obscuros.

A todos os curadores, curadoras, artistas, patrocinadores, apoiadores e produtoras do Transborda Brasília por sua valiosa contribuição num projeto que me é tão caro.

Aos amigos Carolina Pescatori, Reinaldo Navarro e à sua família pela eterna acolhida mesmo quando tudo parecia não ter saída.

A toda rede de apoio que tive, sobretudo nos cuidados com minha filha, sem a qual certamente seria impossível atuar na academia, profissionalmente e em minha vida pessoal. Em especial, agradeço à minha mãe, Christina, aos meus cunhados, Pedro e Inaê, e aos meus sogros, Malu e Odmar, que tantas vezes se revezaram e sempre estiveram disponíveis para me permitir ter o foco necessário em momentos cruciais dessa caminhada.

Aos meus médicos e terapeutas por todo o suporte profissional vital ao longo desse período, que não foi curto.

Ao meu marido, André Miranda, e à minha filha Julia, pelo amor enorme que cultivamos juntos.

Absolutamente nada do que foi produzido aqui seria possível sem vocês.

*Para Julia,  
para que se lembre de não desistir de seus projetos pessoais.*

## Resumo

O projeto expográfico apresenta-se como um campo fronteiro entre a arquitetura e a arte, mediado pela curadoria, determinado pelo espaço dado e, finalmente, confrontado pelo espectador. Cabe ao arquiteto a concepção e o estímulo ao passeio pelo caminho que é particular a cada observador. Esse estímulo é determinado pela edificação que recebe a exposição e é pontuado com surpresas, marcações simbólicas, perspectivas e conceitos curatoriais que conduzem e provocam o olhar. O estudo pretende compreender como o projeto expográfico provoca o espectador, define ambiências e contribui para a forma como ele vai entrar em contato com a curadoria e com as obras.

Como estudo de caso, farei um relato de minha experiência profissional à frente do projeto expográfico do Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea realizado em 2015, 2016 e 2018, cujos acervos foram inteiramente renovados a cada edição, reunindo artistas do Distrito Federal e entorno, e cuja realização foi feita por diferentes grupos de curadores ao longo dos anos. Abordaremos a terceira e última edição, que foi montada na galeria Acervo da Caixa Cultural Brasília por esta oferecer variados elementos de análise – como número reduzido de artistas –, permitindo, assim, a inclusão de mais obras por artista e, sobretudo, pelos critérios que nortearam a expografia, critérios baseados na materialidade dos trabalhos expostos e em sua discursividade, para além das inerentes características espaciais geradas por cada obra.

**Palavras-chave:** arquitetura; expografia; curadoria; arte contemporânea; Brasília.

## Abstract

The expographic project presents itself as a border area between architecture and art, which is brokered by the curatorship, established by the space given, and, finally challenged by the spectator. On the one hand, the role of the architect is related to the conception and the encouragement to a ride. On the other hand, the path is a particular way of each observer. This encouragement is determined by the building that hosts the exhibition and it is with punctuated by surprises, symbolic tagging, curatorial perspectives and concepts that lead and provoke the spectator's view. This study intends to understand how the expographic project teases the spectator, defines the ambiances and contributes to the way he/she will get in touch with the curatorship and the artwork.

This case study reports my own professional experience in charge of the expographic project of Transborda Brasília Exhibition – Contemporary Art Award that was hold in 2015, 2016 and 2018. The collections were totally renewed to each edition, compiling artist of Federal District (DF) and vicinities and this renovation was made by different groups of curators along the years. This research focused on the third and last edition, that was set up at the gallery *Acervo da Caixa Cultural Brasília* (Caixa Cultural Brasília's Collection). This gallery was chosen because it offers many elements of analysis, such as the reduced number of artists which allowed the inclusion of more artwork by each artist and mainly due to the criteria that guided the expography, based on the materiality of each artwork and the discursivity beyond its spatial intrinsic characteristics.

**Keywords:** Architecture; expography; curatorship; contemporary art; Brasília.

# Índice

09	Agradecimentos
10	Resumo
12	Índice
13	Lista de figuras
17	Introdução: da motivação à pesquisa
22	Capítulo 1 - Curadoria e expografia como práticas criativas
44	Capítulo 2 - Brasília, seus salões e o projeto Transborda
60	Capítulo 3 - Transborda Brasília 2018 – uma leitura de sua terceira edição
118	Conclusão
120	Bibliografia
127	Anexo A
155	Anexo B
185	Anexo C

## LISTA DE FIGURAS

24	<b>Figura 1:</b> ilustração da coleção do Gabinete Imperato Fonte: <a href="https://arteref.com/diversos/o-gabinete-de-curiosidades-e-a-origem-dos-museus/">https://arteref.com/diversos/o-gabinete-de-curiosidades-e-a-origem-dos-museus/</a>
62	<b>Figura 2:</b> Planta da galeria Acervo. Desenho meu. Fonte: Desenho meu.
64	<b>Figura 3:</b> Percurso escolhido para descrição dos espaços. Desenho meu Fotografia: Joana França
66	<b>Figura 4:</b> Parede de abertura com identidade visual da edição. Fotografia: Joana França
66	<b>Figura 5:</b> Vista lateral da parede de abertura com textura transparente e brilhante. Fotografia: Joana França
67	<b>Figura 6:</b> Exemplo de placa de identificação. Fotografia: Joana França
67	<b>Figura 7:</b> Placa de identificação de lado mostrando o detalhe laranja na lateral (espessura 4mm). Fotografia: Joana França
69	<b>Figura 8:</b> Texto de contextualização do projeto e ficha técnica. Fotografia: Joana França.
69	<b>Figura 9:</b> Texto curatorial localizado no meio do percurso expositivo. Fotografia: Joana França
71	<b>Figura 10:</b> Vista da entrada da sala onde estão os trabalhos de Raquel Nada e Alice Lara. Fotografia: Joana França
71	<b>Figura 11:</b> obras de Alice Lara dispostas lado a lado. Fotografia: Joana França
72	<b>Figura 12:</b> Visão geral das obras de Raquel Nava dispostas na sala. Fotografia: Joana França para o catálogo
72	<b>Figura 13:</b> Duas das cinco obras de Raquel Nava expostas em paredes perpendiculares. Fotografia: Joana França
73	<b>Figura 14:</b> Três das cinco obras de Raquel Nava expostas na mesma parede. Fotografia: Joana França para o catálogo
73	<b>Figura 15:</b> Detalhes de três dos cinco trabalhos de Raquel Nava expostos. Fotos: Diego Bresani para a artista.
74	<b>Figura 16:</b> Relação entre as obras de Alice Lara e Raquel Nava. Fotografia: Joana França
74	<b>Figura 17:</b> Obra de Cléo Alves Pinto na transição entre salas, relação com a obra de Alice Lara e José de Deus. Fotografia: Joana França

- 75** **Figura 18:** Obra de Alice Lara e relação com textos.  
Fotografia: Joana França
- 77** **Figura 19:** Vitrines de Havana, trabalho de Cléo Alves Pinto em vista frontal.  
Fotografia: Joana França
- 77** **Figura 20:** Obra “Sorria!” de José de Deus.  
Fotografia: Joana França
- 78** **Figura 21:** Relação entre as três obras de José de Deus – Imperdível I; O gerente ficou maluco; Sorria!  
Fotografia: Joana França
- 79** **Figura 22:** Frame da obra Imperdível I de José de Deus.  
Fotografia Joana França
- 79** **Figura 23:** Detalhe da obra O gerente ficou maluco de José de Deus.  
Fotografia: Joana França
- 81** **Figura 24:** Relação entre os trabalhos de Ju Lama e Kabe Rodriguez.  
Fotografia: Joana França
- 82** **Figura 25:** Relação entre os trabalhos de Ju Lama, Kabe Rodriguez e a ausência da obra de Diego Bresani.  
Fotografia: Joana França
- 82** **Figura 26:** Parede vazia em função do impedimento de exibição da obra de Diego Bresani.  
Fotografia: Joana França
- 84** **Figura 27:** Três dos trabalhos de Ju Lama sobre parede revestida de lambes da artista.  
Fotografia: Joana França
- 84** **Figura 28:** Um dos trabalhos de Ju Lama sobre parede revestida de lambes da artista.  
Fotografia: Joana França
- 85** **Figura 29:** Relação do trabalho de Ju Lama e José de Deus.  
Fotografia: Joana França
- 86** **Figura 30:** Público interagindo com a obra de Kabe Rodrigues durante performance (X86) ou Criando Virus que Abre Infinitas Abas =) ou DJ ABREABAS.  
Fotografia: Joana França
- 86** **Figura 31:** Público interagindo com a obra de Kabe Rodrigues durante performance (X86) ou Criando Vírus que Abre Infinitas Abas =) ou DJ ABREABAS.  
Fotografia: Joana França
- 87** **Figura 32:** Artista Kabe Rodrigues realizando a performance (X86) ou Criando Virus que Abre Infinitas Abas =) ou DJ ABREABAS e sua relação com o público.  
Fotografia: Joana França
- 88** **Figura 33:** Petra Souza se apresentando na performance de Kabe Rodriguez Confronto de banda.  
Fotografia: Joana França
- 88** **Figura 34:** Culto das Maditas em performance Confronto de Banda de Kabe Rodriguez.  
Fotografia: Joana França
- 88** **Figura 35:** Culto das Maditas em performance Confronto de Banda de Kabe Rodriguez.  
Fotografia: Joana França
- 88** **Figura 36:** Culto das Malditas se apresentando na performance Confronto de Banda de Kabe Rodriguez.  
Fotografia: Joana França
- 89** **Figura 37:** Samba de roda presente na performance Confronto de Banda de Kabe Rodriguez.  
Fotografia: Joana França
- 89** **Figura 38:** Samba de roda tomando o espaço extremo da Caixa Cultural na performance Confronto de Banda de Kabe Rodriguez.  
Fotografia: Joana França
- 89** **Figura 39:** Intervenção da performance de Kabe Rodriguez Confronto de banda.  
Fotografia: Joana França
- 89** **Figura 40:** Fogos de artifício ao final da performance Confronto de banda de Kabe Rodriguez.  
Fotografia: Joana França
- 90** **Figura 41:** Fotografia de jair Bolsonaro, parte da obra My sweet president de Diego Bresani.  
Fotografia: Diego Bresani
- 90** **Figura 42:** Publicidade em mídia sobre a repercussão do impedimento de exibir a obra de Diego Bresani  
Fonte: <https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/arte/80/com-referencia-a-jair-bolsonaro-obra-de-diego-bresani-e-vetada-pela-caixa-cultural>
- 91** **Figura 43:** Obra ausente de Diego Bresani.  
Fotografia de Joana França
- 92** **Figura 44:** Obra My Sweet President montada em galeria privada.  
Fotografia: Joana França
- 94** **Figura 45:** Vista ampliada do vão central retratando a relação entre as obras de Kabe Rodriguez, Ju Lama e Diego Bresani  
Fotografia: Joana França
- 96** **Figura 46:** Detalhes da obra Nova Brasília de Diego Bresani.  
Fotografia: Joana França
- 97** **Figura 47:** Horizontalidade da obra Nova Brasília de Diego Bresani.  
Fotografia: Joana França
- 98** **Figura 48:** Perspectiva a partir do vão central encerrada pelo trabalho Avalanche de Cecília Bona.  
Fotografia: Joana França
- 99** **Figura 49:** Perspectiva a partir do vão central encerrada pelo trabalho Avalanche de Cecília Bona.  
Fotografia: Joana França



- 100 Figura 50:** Projeção do registro de performance Avalanche de Cecília Bona.  
Fotografia: Joana França
- 101 Figura 51:** Projeção do registro de performance Avalanche de Cecília Bona.  
Fotografia: Joana França
- 101 Figura 52:** Projeção do registro de performance Avalanche de Cecília Bona.  
Fotografia: Joana França
- 102 Figura 53:** Projeção do registro de performance Universidade livre e autônoma de Gu da Cei.  
Fotografia: Joana França
- 104 Figura 54:** Lambes e cianotipias de Gu da Cei sobre fundo azul.  
Fotografia: Joana França
- 105 Figura 55:** Matrizes de impressão do trabalho Da quebrada de Gu da Cei.  
Fotografia: Joana França
- 105 Figura 56:** Relação entre o trabalho Da quebrada de Gu da Cei e Avalanche de Cecília Bona.  
Fotografia Joana França
- 106 Figura 57:** Relação entre os trabalhos Da quebrada, Universidade livre e autônoma e Face recognition de Gu da Cei.  
Fotografia Joana França
- 109 Figura 58:** Relação entre os trabalhos de Hilan Bensusan e Rodrigo Cruz.  
Fotografia: Joana França
- 109 Figura 59:** Perspectiva da sala cujo fundo foi completamente ocupado pelo vídeo.  
Fotografia: Joana França
- 111 Figura 60:** Frame do vídeo Mordente de Laura Frainz Grijalba projetado na parede.  
Fotografia: Joana França
- 111 Figura 61:** Composição do trabalho Inside my baby de Laura Frainz-Grijalba.  
Fotografia: Joana França
- 112 Figura 62:** vão central da galeria.  
Fotografia: Joana França
- 112 Figura 63:** perspectiva esquerda da galeria.  
Fotografia: Joana França

## Introdução: da motivação à pesquisa

O interesse pelo tema da expografia — arquitetura de exposições — surgiu de minha experiência profissional. Formei-me em 2004 e fundei o escritório Esquadra Arquitetos junto aos sócios Thiago de Andrade e Stepan Krawctschuk, do qual fui sócia até 2012, projetando espaços residenciais, comerciais e institucionais de diversos programas de necessidades.

Em 2006, fui convidada por Evandro Salles a auxiliar nos desenhos de expografia de suas mostras expositivas, e desde então sigo projetando e desenhando mostras de diferentes características. De modo geral, as exposições que desenhei tratavam de mostras individuais ou coletivas sobre temas muito bem definidos. Nesse sentido, há um aspecto relevante nessas montagens: a intenção inicial quanto à narrativa curatorial que se pretende. Há um tema, um recorte, uma escolha prévia e concatenada de obras que se propõem a contar uma história.

Dentre algumas das experiências mais relevantes estão: (1) Desenho de expografia da exibição Isumavut – Arte das Mulheres do Ártico Canadense. A exposição, curada e coordenada por Evandro Sales, tratava de trabalhos de nove artistas da comunidade Inuit a partir de obras do acervo do Museu Canadense das Civilizações, e delineou um caminho entre o Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, o SESC Pompéia, em São Paulo, o Centro Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, e o Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, sempre com o mesmo acervo, mas encontrando diferentes desafios de montagem de acordo com os espaços que a receberam. (2) Arte para Crianças, realizada no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna (MAM). Também sob a curadoria e orientação de Evandro Sales, a mostra contava com trabalhos de Yoko Ono, Manoel de Barros, Amilcar de Castro, Athos Bulcão, Cildo Meireles, Eder Santos, Eduardo Sued, Emmanuel Nassar, Ernesto Neto, Lawrence Weiner, Mariana Manhães, Nuno Ramos, Rubem Grilo e Tunga. (3) Iberê Camargo – Um Trágico dos Trópicos. Teve curadoria de Luiz Camillo Osório e produção da Fundação Iberê Camargo. A mostra, originalmente montada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi desenhada por mim para as etapas de Brasília, no Centro Cultural Banco do Brasil e Belo Horizonte, na mesma instituição, contando com 134 obras do artista gaúcho, entre 49 pinturas, 40 desenhos, 32 gravuras e dez matrizes, um percurso centrado em diferentes momentos de sua carreira. (4) A exposição Clarice Gonçalves – Sutilezas e Ilusões foi realizada no espaço independente Elefante, em Brasília. A experiência foi muito particular por se tratar de um espaço mais livre e com mais possibilidades expositivas, apesar dos poucos recursos financeiros. A exposição foi estruturada em quatro núcleos e procurou apresentar um panorama dos últimos dez anos da artista, hoje indicada ao Prêmio Pipa em reconhecimento de sua trajetória.

Essas experiências me colocaram em contato com recortes determinados. Em Isumavut, os desenhos e pequenas esculturas das mulheres Inuit tinham forte correspondência formal, temporal e contextual. Os materiais utilizados eram muito similares: lápis de cor para desenhos, couro de baleia para esculturas e, dentre os poucos

materiais disponíveis na região, tais como gravetos, peles de outros animais. Sendo em número de nove artistas, a exposição se deu em núcleos de cada artista, assim norteando a distribuição dos trabalhos entre paredes, vitrines e textos em elementos expositivos. Em Arte para Crianças, Salles escolheu trabalhos que, em sua grande maioria, tinham a premissa de permitir a interação com o público prioritariamente infantil e naturalmente curioso, onde o texto “não tocar as obras” não era permitido. Instalações, grandes obras e vídeos foram se distribuindo no espaço conforme as disponibilidades dos centros culturais que as receberam. Iberê Camargo, conforme desejo da curadoria e disponibilidade de salas dos centros culturais, se organizou praticamente como uma linha do tempo. A disposição evidenciava as transformações do seu trabalho em salas organizadas por núcleos ou fases. Na exposição de Clarice, quatro núcleos apresentavam diferentes etapas da sua pesquisa artística.

Em 2013, junto à Bruna Neiva e Flavia Gimenez, concebi o Prêmio Transborda Brasília de Arte Contemporânea com objetivo de promover um mapeamento das artes visuais em Brasília. A oportunidade surgiu através do edital do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, que abriu espaço para um salão de artes em Brasília após alguns anos sem oferecer patrocínio para esse tipo de projeto. O objetivo inicial era promover um mapeamento das artes visuais em Brasília e estender essa abrangência para a região do entorno do Distrito Federal, composta pelos municípios de Abadiânia, Água Fria de Goiás, Águas Lindas de Goiás, Alexânia, Alto Paraíso de Goiás, Alvorada do Norte, Barro Alto, Cabeceiras, Cavalcante, Cidade Ocidental, Cocalzinho de Goiás, Corumbá de Goiás, Cristalina, Flores de Goiás, Formosa, Goianésia, Luziânia, Mimoso de Goiás, Niquelândia, Novo Gama, Padre Bernardo, Pirenópolis, Planaltina, Santo Antônio do Descoberto, São João d’Aliança, Simolândia, Valparaíso de Goiás, Vila Boa e Vila Propício, no estado de Goiás, e Arinos, Buritis, Cabeceira Grande e Unaí, no estado de Minas Gerais.

O Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea é um salão realizado nos anos de 2015, 2016 e 2018. O prêmio caracteriza-se pela seleção de artistas para realização de exposições nas galerias da CAIXA Cultural Brasília, importante espaço do circuito das artes na cidade. Faz isso a partir de inscrições digitais submetidas à análise de cinco curadores brasileiros advindos de diferentes partes do país, o que gera uma visão abrangente da produção local, sob um olhar nacionalizado.

A configuração desses grupos de curadores, que se alternam a cada edição, acaba por dar um viés curatorial próprio a cada edição. Uma das peculiaridades do projeto é a seleção de obras se tratar de um certame no qual não há tema ou recorte predefinido, estando aberto a todas as linguagens artísticas desde que produzidas por artistas oriundos ou residentes na região do Distrito Federal e seu entorno. Estabelece-se, assim, o desafio de encontrar uma disposição de trabalhos na exposição, de modo a pô-los em diálogo a partir de uma seleção inesperada a cada ano.

Em 2015, ano da primeira montagem do prêmio, do qual eu já era produtora executiva, assumi também a responsabilidade sobre o projeto de suas exposições, o que me trouxe um novo desafio: dispor no espaço obras advindas de um certame sem

tema predefinido, as quais não foram escolhidas para traduzir uma narrativa curatorial, mas para se transformarem em uma a partir das relações entre si e no contexto em que são criadas.

O recorte que se apresenta não deixa de ser uma narrativa, e em certa medida vai se colocando como um panorama. Mas essa narrativa é definida ao longo dos dois ou três dias de seleção, embora haja um norte vago como ponto de partida: colocar as obras em diálogo diante do contexto das artes visuais em Brasília, como veremos mais detalhadamente ao longo do texto. Difere de uma exposição coletiva sobre uma temática porque encontra o desafio de convergir os trabalhos que não necessariamente têm aspectos em comum. Trabalhos de temática, poética e materialidade livres.

A diferença era, portanto, que minha experiência anterior era pautada pela curadoria sob um recorte ou tema bem preciso, como relatei brevemente. Obras escolhidas dentro de um universo quase “infinito” de possibilidades. Sabemos, é claro, de todos os entraves políticos, financeiros e institucionais com os quais a curadoria tem que lidar desde a fase de pesquisa. É mérito absoluto dos curadores pesquisadores a habilidade em lidar com esse arcabouço complexo de limitações e ainda assim conseguir elaborar sua narrativa de forma leal ao que se pretendeu em sua temática escolhida (ou solicitada). No entanto, diante de um prêmio como o Transborda Brasília, esse universo de escolhas encontra outras limitações. Limitações impostas também pelo edital e instituição que nos recebe, mas sobretudo pela impossibilidade de se lançar mão de um ou outro trabalho específico necessário àquela narrativa em construção. Ou ainda da dificuldade de encontrar os pontos de contato entre artistas que não necessariamente têm pesquisas próximas. Cada seleção implica num acervo surpreendente.

Uma coletiva temática é muito diferente de uma coletiva geracional, mais ainda de uma individual. Mesmo no âmbito das individuais há o caso das retrospectivas e antologias. Cada caso é um caso. Mas em todos eles há o fascínio pela seleção das obras, imaginar as relações que elas podem estabelecer entre si, valer-se de um espaço predeterminado que pode ser mais ou menos modificado, ou não, por projetos expográficos, e criar narrativas que potencializem as obras, o que é o mesmo que dizer “respeitá-las”. Pensar a iluminação, todo o encadeamento calibrado pelo caminhar do visitante, mais ou menos atento, não importa. [...] Se eles reparam ou não, é um outro problema. Acho que o trabalho bem estruturado é percebido mesmo que inconscientemente. O corpo, como um todo, pensa. (FARIAS, 2012, não publicado *apud* DEL CASTILLO, 2014, p. 36)

Esse prêmio não é propriamente uma exposição panorâmica. Não tem diante de si o desejo de apresentar tudo (ou uma mostra que de fato represente a maior parte da produção artística local) o que se produz na região sob um recorte temporal, como veremos que já ocorreu em outros episódios na capital. Não pretende contemplar e representar o mais completamente possível tudo o que se está produzindo aqui. Não temos diante de nós obras de todos os artistas relevantes de nossa cidade. Muitos sequer se inscrevem no certame.

Temos, então, diante de nós um desafio: tornar aquele conjunto de obras que temos em mãos uma narrativa. Explicitar diante do escolhido, limitado (na edição de 2018) a doze artistas, o que de mais relevante se apresentou à seleção. O olhar do grupo de curadores não é unânime, há debate e ajuste. Há um respeito enorme diante de todas as inscrições, muitas ponderações, muitas considerações diante de olhares de diversas origens e trajetórias no Brasil. Por fim, há as definições e, então, o novo desafio: dispor em diálogo os doze artistas, as mais de trinta obras que naturalmente estão inseridas na produção de artes visuais de Brasília, mas que precisam explicitar esse contexto. Respeitar aquilo que pretende cada curador, aquilo que norteou suas escolhas e tornar esses encaminhamentos legíveis no espaço. Encontrar conexões para aquelas individualidades criando uma espacialidade que respeite tais artistas e também visitantes.

No capítulo 1, o caráter discursivo das curadorias pode nos ajudar a compreender um possível conceito para obra de arte. Isso porque, por obra, tomaremos aqui tanto os trabalhos individuais de cada artista (ou de coletivos) quanto a exposição como um todo, sendo vista como obra do curador, aguçando sua condição criativa e aproximando-a do trabalho de arte. A expografia seria a materialidade da obra do curador. Essa manobra teórica estará amparada nas ideias de Arthur Danto, quando este define arte visual entendendo-a como uma união entre um discurso e uma forma de apresentação apropriada, sem fazer nenhuma ressalva ou restrição sobre a materialidade dessa apresentação. Aqui, portanto, expografia e sua arquitetura estarão ligadas a uma narrativa ou discurso que se apresenta no espaço expositivo e que poderá, posteriormente, ser revelado em palavras.

Adentramos, então, no capítulo 2, no contexto dos salões de artes do Distrito Federal, percorrendo brevemente sua história até situarmos o projeto Transborda Brasília nessa ceara. Realizado em 2015, 2016 e 2018, abordaremos a trajetória de sua concepção e primeiras montagens até chegarmos à terceira edição, à qual nos dedicaremos com mais detalhes. O capítulo pretende apontar os diversos formatos de mostras competitivas, panorâmicas e temáticas de recorte regional, buscando compreender, após esse percurso, a que tipo de mostra o Transborda se presta. A partir de um amplo estudo realizado por Renata Azambuja, fomos conhecendo o desenrolar, as escolhas, as formas de patrocínio e organização de exposições, cujo caráter proeminente é o de recorte de Brasília e das chamadas cidades satélites, atestando que a região do entorno não havia sido contemplada em salões do Distrito Federal. Há, sobretudo, a especificidade definida a partir de um processo de seleção competitivo. Esse caráter vai refletir fortemente na expografia, uma vez que cada artista e/ou obra precisa ter o mesmo destaque e a mesma valorização no espaço, de modo que a seleção final ocorra de maneira justa.

A partir do relato da exposição realizada em 2018 e de declarações dos curadores que já passaram pelo projeto, no capítulo 3, abriremos o debate acerca do trabalho de curadoria e arquitetura da exposição. Problematizaremos sua atividade no contexto dos salões e premiações, como é o caso do Transborda, sobretudo em relação à sua ação discursiva, geradora de novos sentidos. Nesse trecho do trabalho,

faremos uma análise da disposição das obras no espaço, as relações que se estabelecem a partir dessa distribuição e as novas discursividades que podem surgir desses avizinhamentos. As aproximações, por vezes inusitadas, vão se costurando no espaço de modo a preservar partes exclusivas e o todo composto a partir de suas relações. O relato constitui-se como a memória institucional de uma das tantas mostras regionais ocorridas em Brasília e se pretende uma contribuição para a prática profissional do trabalho da arquitetura de exposições. A partir de cada obra disposta no espaço, de suas características físicas, necessidades técnicas de espaço e condições de montagem, estabelecemos um percurso de leitura da exposição sabendo que este é apenas um dos tantos percursos possíveis que a arquitetura pretendeu dispor ao visitante.

# CAPÍTULO 1

## Curadoria e expografia como práticas criativas

Em minha experiência atual, em todos os trabalhos desenvolvidos como arquiteta de exposições, estive ligada de maneira muito próxima aos curadores das mostras. É a partir de sua escolha de obras, e do espaço que as recebe, que a distribuição dos objetos expositivos se dá. É comum que se pretenda criar ambiências para além das obras e demais elementos expostos através de cores, iluminação, sinalização e objetos cênicos. Essa ambiência procura colaborar para a imersão do visitante no contexto da exibição. Na busca de melhor compreender como essa atuação se dá, da maneira como é feita nos dias de hoje, busquei referências históricas da figura dos gabinetes de curiosidades e das transformações no espaço expositivo até os dias atuais.

Sobretudo a partir dos textos de Sonia Salcedo Del Castillo (2008), em *O Cenário da Arquitetura para Arte*, e de Sartorelli (2019), em *Arquitetura de Exposições*, busquei traçar uma brevíssima contextualização até que o trabalho da curadoria e da arquitetura de exposições se tornasse aquilo com que lidei ao longo de minha atuação profissional: exposições que apresentem contextualização em seu espaço físico, mas evitando a espetacularização exacerbada de algumas curadorias da atualidade. Não há uma crítica pontual quanto a essa prática “espetacularizada”, ela apenas não esteve presente nos projetos em que atuei.

A relação íntima da expografia com a curadoria levou esta pesquisa a investigar também a atuação do curador, bastante detalhada no trabalho de Cristiana Tejo (2018) e nos textos de Del Castillo (2008), Osório (2015), Sartorelli (2019) e outros autores contemporâneos. Nos interessa aqui a transformação da figura ligada anteriormente somente à conservação e aquisição de acervos, aquele personagem fundamental no contexto da arte contemporânea, que investiga e traça estratégias de provocação para reflexões ou experiências. Essa atuação, em meus encontros com a curadoria, foi decisiva nas maneiras de expor que desenvolvi em minha prática profissional.

### 1.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Para iniciar este texto, optou-se por uma contextualização breve, mas necessária, da história recente das exposições, com foco nos formatos em que isso vem sendo feito dentro do recorte ocidental, tendo a França do século XVIII como berço desse saber especializado em maneiras de expor os objetos. Numa análise histórica mais abrangente das exposições ou maneiras de expor, seria necessário abarcar com mais detalhes os gabinetes de curiosidades, galerias de aparatos e galerias de antiguidades dos séculos XVI e XVII até as exposições “espetacularizadas” dos dias atuais. No entanto, faremos aqui um breve panorama buscando compreender como as transformações nas artes refletiram na concepção dos espaços expositivos, no trabalho da curadoria e, conseqüentemente, do arquiteto de exposições. Esse trecho da pesquisa amparou-se sobretudo nas leituras de Del Castillo (2008), Sartorelli (2019) e Tejo (2017).

Nos séculos XVI e XVII, os gabinetes de curiosidades eram os espaços de exibição de todo tipo de objetos (de arte ou não), artefatos, humanos tidos como exóti-

cos, restos mortais encontrados, sequestrados ou saqueados nos grandes períodos de explorações de colonização. Objetos da natureza e imagens de criaturas fantásticas que habitavam terras longínquas eram exibidos numa lógica de amontoamento. Salas absolutamente preenchidas de quadros e objetos representavam o poder de explorar e conhecer das altas sociedades europeias, incapazes da autocrítica de reconhecer a barbárie que operavam. Inicialmente, os gabinetes eram abertos apenas em festas privadas, com o desejo de encantar e deslumbrar seus visitantes, e mais tarde eram organizadas visitas abertas à população num modelo similar ao dos museus atuais. Esse modelo de acervo e catalogação deu origem aos museus de história natural, museus científicos, arqueológicos e etnológicos dos séculos XVIII e XIX, e a exposições temáticas cujos conteúdos eram definidos por equipes de especialistas (DEL CASTILLO, 2008). Como o objetivo era impressionar os convidados, o que se pretendia era exibir o máximo de itens possível, criando salas abarrotadas de objetos praticamente sem espaços entre si.



Figura 1: ilustração da coleção do Gabinete Imperato  
Fonte: <<https://arteref.com/diversos/o-gabinete-de-curiosidades-e-a-origem-dos-museus/>>

Com a industrialização, os salões parisienses do século XIX tomavam partido de elementos pré-fabricados, modulares, em peças de ferro, cuja montagem e desmontagem deveria ser rápida e barata. O que se exibia eram objetos de *design* utilitário, reproduções fotográficas idênticas à realidade, trivialidade e divertimento, afastando-se dos conceitos artísticos de reflexão e recolhimento. Em paralelo, artistas como Courbet e Manet, insatisfeitos com a abordagem e condução dos salões, fazem mostras independentes, seguidos pelo grupo chamado jocosamente de impressionista (GOMBRICH, 2000). Esse grupo era composto por Cézanne, Degas, Pissaro, Renoir e Sisley. Conduzidos por Monet, fazem uma exposição coletiva, que logo impulsionaria a criação de outros grupos independentes. É acompanhando essa vanguarda artística que ocorre uma mudança estrutural nas montagens de exposições, dissolvendo a ideia de moldura como determinante do que era ou não obra. As pinturas extrapolam a tela e tomam os espaços, abrindo novos desafios. Com isso, se aproximam das esculturas e da própria arquitetura tomada mais tarde como a própria arte do espaço (GALLY, 2021).

Essa transformação é central nas formas de expor a arte contemporânea, uma vez que a moldura definitivamente não encerra ou dá conta da maioria das obras que expomos (DEL CASTILLO, 2008). Esculturas, instalações e objetos com as mais diferentes características ocupam os museus, galerias e espaços culturais ou da vida cotidiana que hoje visitamos.

Segundo Sartorelli (2019), com base nos estudos de Katharina Hegewisch e Bernd Klüster, pioneiramente a exposição da Secessão de Viena, em 1902<sup>1</sup>, marca a racionalização da arquitetura expositiva com a adoção do fundo branco e distanciamento entre as obras, iluminação zenital e uniforme, ocasionando uma unidade na exposição de modo a ser compreendida como obra de arte total.

Uma das teorias que estavam em voga em Viena e influenciou essa apresentação formalista foi a da visibilidade pura, de Konrad Fiedler (1841 – 1895), para quem "a atividade artística é uma ação realizada com as mãos, mas que depende da visão [...], a arte é um desenvolvimento sucessivo da imagem do mundo." (SARTORELLI, 2019, p. 16).

É importante pontuar que o edifício mais emblemático da Secessão Vienense é constituído por um grande domo dourado adornado por folhagens. Embora apresente internamente certa uniformidade nos espaços, contempla também a presença abundante de adornos, sendo importante obra do movimento *Art Nouveau*.

<sup>1</sup> A Secessão de Viena ou Secessão Vienense (1897-1920) ou Art Nouveau foi o movimento de um grupo de jovens artistas no final do século XIX na Áustria, liderados por Gustav Klimt, Kolo Moser, Joseph Hoffmann e Alfred Roller. O grupo contestava as normas tradicionais, artísticas e étnicas da época. Tem como marco emblemático o edifício construído por Joseph Maria Olblich onde ocorreu, em 1898, a II Exposição da Secessão. O edifício caracteriza-se por um grande domo dourado central e paredes brancas adornadas por formas orgânicas e assimétricas.

Com a difusão das ideias da Bauhaus<sup>2</sup>, do neoplasticismo<sup>3</sup> e do construtivismo russo<sup>4</sup>, obra e espaço passam a se apresentar cada vez mais como uma só unidade, incluindo piso e teto. O racionalismo e o funcionalismo influenciam *design*, arquitetura e as artes. Surge, nesse contexto, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), sendo então a referência mais relevante de “cubo branco”<sup>5</sup>, onde as obras seriam expostas com a menor influência possível do entorno, permanecendo assim até as críticas pós-modernas.

A partir do século XX, as ideias ligadas ao futurismo, dadaísmo e surrealismo dão maior importância às ambientações e vivências sensoriais nos espaços expositivos, levando a espaços que remetem mais à “caixa preta” do teatro do que ao “cubo branco” de outras épocas.

[...] ao mudar o conceito das exposições, constatamos que seu espaço também se transforma. Se o objeto é substituído pela efemeridade e a obra é feita no lugar expositivo, como efeito, o conceito de cubo branco perde seu sentido e o espaço expositivo adquire flexibilidade semelhante à da caixa preta do teatro. (DEL CASTILLO, 2008, p. 326).

Essa sensibilidade, que considera a sinestesia da experiência do visitante, se alinha à observação de Osório (2015) sobre as influências que levaram às mudanças na forma de expor e na insuficiência do cubo branco:

Neste aspecto, a arte conceitual foi decisiva, enfatizando materialidades poéticas que se desdobraram na apropriação e no atravessamento institucional, na recuperação de arquivos, na articulação da arte e da não-arte, do documento e do monumento. (OSÓRIO, 2015, n. p.).

---

2 Escola de arte vanguardista constituída na Alemanha, fundada por Walter Gropius e de forte influência modernista. Prezava pela integração entre arte, artesanato e racionalismo e funcionalismo industrial, produzindo importantes obras na arquitetura, artes e design.

3 Movimento vanguardista de arte abstrata liderado por Piet Mondrian. Ressaltava o aspecto não natural da arte, ou seja, produzido pelo homem, em que cores primárias, branco e preto (inexistentes na natureza) eram utilizados primordialmente. Eram influenciados pela teoria teosófica que alegava esclarecer o conflito entre espiritualidade e ciência em busca da ordem e da harmonia perfeita, da beleza universal.

4 Movimento de forte influência nas artes, arquitetura e design iniciado na União Soviética, no qual a arte deveria ser vista como algo não dissociado do cotidiano. Cores primárias, formas geométricas e fontes sem serifa são elementos bastante utilizados na produção do movimento de vanguarda.

5 A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetados, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística. (O'DOHERTY, 2002, p. 4).

Com a *Land Art*, *Earth Art* e *Site Specific*, estabelece-se uma estreita relação entre o fazer artístico e o fazer arquitetônico, que também convergem aos conceitos de instalação. Como ela, a montagem expositiva se instala num lugar criando uma relação estreita com esse espaço, também se relacionando com a presença do espectador e o tempo. Para Del Castillo (2015, p. 27), “o espaço é definido em relação ao tempo da experiência e assim, envolvendo o corpo no processo de significação da obra”. Referindo-nos a esse entendimento, da relação intrínseca que se estabelece ao longo do tempo entre obra e contexto, Del Castillo diz ainda:

À medida que a obra se torna cada vez mais interdependente do contexto onde ela se insere, sua totalidade é definida tal qual uma exposição. Concluindo: da mesma maneira que a obra de arte, as exposições são relacionadas ao seu contexto físico e institucional, e possuem autor. (DEL CASTILLO, 2014, p. 28).

O papel do arquiteto de exposições ou, como prefere Del Castillo, *designer* de montagem, acompanha as transformações de que falamos, no entanto seu papel se torna mais preponderante a partir dos salões franceses. A autora introduz o aspecto criativo das montagens na atuação desse profissional e, conseqüentemente, da curadoria. Mais adiante, aprofundaremos esses entendimentos.

Entre as subjetividades autorais expositivas, além dos curadores, que conceituam e definem o conteúdo, afirma-se agora o profissional que, desde os salões, dá forma espacial a esse conteúdo: o designer de montagem [...]. Ambas as funções podem comprometer a fruição artística, deslocando o interesse do espectador ora para temas, ora para elementos externos às obras expostas. Portanto,

assim como a obra cênica, a unidade é o pressuposto da obra expositiva, e seus parâmetros surgem como prática discursiva. (DEL CASTILLO, 2008, p. 328).

O percurso de desenvolvimento das formas de expor acompanha a história dos movimentos artísticos que brevemente comentamos aqui, se modificando e adaptando às maneiras de expor adequadas à arte produzida em cada período. A figura do curador esteve ligada à conservação dos acervos reais na França, mas toma corpo e regulamentação a partir da criação dos museus, no século XVIII. À época, sua atuação era mais relativa à manutenção dos acervos, conservação e restauro das obras, que não raro incluíam o próprio espaço arquitetônico.

Se com as vanguardas históricas as exposições se configuravam como grandes exposições coletivas, mais recentemente a existência dos museus se multiplica e expande o acesso a seu conteúdo pela sociedade. A forma de organização das coleções baseada em classificação e organização de infinitos objetos vai aos poucos sendo substituída pela presença de coleções particulares cada vez mais abertas ao público. O curador, acompanhando essas transformações, vai também se responsabilizando com maior autoridade sobre o conteúdo dos acervos, selecionando objetos e não somente os catalogando.

Contudo, no século XX, sobretudo a partir dos anos 1960, a importância das exposições temporárias e a figura do curador, antes dedicada à conservação e aquisição de acervos, ganha força no mercado e na crítica da arte. A curadoria passa então a se aproximar daquilo que conhecemos hoje em sua atuação, uma função mais discursiva que, de maneira muito objetiva e sucinta, pode ser definida como: selecionar e organizar objetos nos espaços expositivos.

As exposições se tornaram o meio através do qual a maior parte da arte se tornou conhecida. Não apenas o número e alcance das exposições cresceram dramaticamente nos últimos anos, mas museus e galerias de arte como a Tate em Londres, e a Whitney em Nova York exibem agora suas coleções permanentes como uma série de exposições temporárias. As exposições são o principal local de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Em parte espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo estruturante, as exposições – sobretudo as exposições de arte contemporânea – determinam e administram os significados estruturais da arte. (GREENBERG, FERGUSON & NAIRNE, 1966, p. 2).

Assim, o espaço físico que antes atuava como coadjuvante ou apenas como suporte para as obras, concebido segundo as influências das vanguardas artísticas, se torna elemento essencial e parte indissociável do que entendemos como exposição. Da mesma forma, a experiência, circulação e exploração multifatorial dos sentidos pelo conjunto obra-suporte-espaço se tornam pontos focais da concepção e desenvolvimento das exposições.

A arte, portanto, passa a “acontecer” no espaço físico expositivo e dele depender, estabelecendo-se uma relação de reciprocidade. Na arte contemporânea, a ideia de uma arte puramente formalista se dissolve, mas não necessariamente se extingue, incorporando processos simbólicos, conceituais, metafóricos, lidando com o transitório e a efemeridade da vida (DEL CASTILLO, 2015, p. 22). Contemporaneamente, as exposições de arte são modificadas à mesma medida que o consumo das culturas. Elas vão sendo transformadas em espaços de lazer, diversão e espetáculo, não raramente marcadas pelo excesso, tornando as ações institucionais meios de comunicação social.

## 1.2 O papel do curador

Sobretudo a partir dos anos 1980, muitas das obras de arte passaram a ser criadas especialmente para exposições, que deixaram de ser apenas um local de simples apresentação de trabalhos para se tornar um espaço de discurso e debate, capitaneados pela figura do curador que, com a escolha de trabalhos, poderia estabelecer relações, tensões, aproximações e afastamentos entre trabalhos artísticos de tal modo que a própria exposição ganhasse autonomia como obra. E essa obra ganharia força como facilitadora de experiências relacionais a partir de seu encontro com o espectador.

Vale ressaltar que a interdisciplinaridade é uma característica notável da maioria das propostas expositivas das vanguardas modernas, principalmente quando considerada parte integrante de um projeto estético capaz de estreitar a distância entre vida e arte. Nota-se ainda que essa característica interdisciplinar revela-se como importante contribuição para o contexto expositivo contemporâneo. (DEL CASTILLO, 2008, p. 49)

Para Luiz Camillo Osório (2020), a noção de experiência estética estrutura-se como uma mobilização de afetos. A experiência seria então uma forma de embaraçamento entre si e o outro que nos surpreende e nos apresenta novas possibilidades de entendimento do que se vê e do mundo que o cerca.

Ser afetado esteticamente é ser deslocado do seu lugar, ser convidado a sair de si e ir, pela experiência, em direção a um não-saber que abre caminho para a instalação de um outro-saber. Experiência estética aqui não é só o arrebatamento, é também o movimento interno de espanto diante de gestos desconcertantes dos artistas que introduzem o inesperado revelador. (OSÓRIO, 2020, n. p.)<sup>6</sup>.

Desde os anos 1960, e ainda mais fortemente a partir de 1990, os museus, influenciados pelas mudanças nas artes, na sociedade e na economia, passam a reinventar seus modos de apresentação e interação com a sociedade já tão modificada. O caráter educativo da arte torna-se central, e pouco a pouco as exposições, mesmo as de acervos permanentes, vão migrando de uma forma de expor linear e histórica para outra, onde a contextualização, o debate e o esforço por abrigar as novas formas de arte são premissas.

Para entender melhor como essas transformações recentes se deram, em um artigo de 2015, Osório resgata uma análise feita por Claire Bishop em seu livro *Radical Museology* acerca do Museu Reina Sofia, em Madrid, e sua reestruturação expositiva. Na virada entre um posicionamento histórico e outro, com pretensões educativas e críticas, ela cita dois posicionamentos distintos, que seriam o MoMa, de Nova York, e o Centre Georges Pompidou, em Paris. O primeiro com foco na linearidade histórica e centralidade ocidental, e o segundo no multiculturalismo. Haveria então, na contemporaneidade, uma terceira via, cujo exemplo seria o Reina Sofia, em Madrid, mas cuja tônica se repete em curadorias contemporâneas. Sobre a forma de expor contemporânea do museu espanhol, diz:

[sua] especificidade não é tratar apenas da arte do presente, mas de abordá-la a partir de uma reconfiguração institucional que multiplica as abordagens temporais, mistura obras e documentos, requalifica a participação do espectador, problematizando os parâmetros de legitimação sem abrir mão da construção discursiva, crítica e judicativa própria a sua função. (OSÓRIO, 2015, p.75).

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/05/isso-e-arte-sei-la-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em: 01 de outubro de 2022

Ou seja, atualmente, aquela linearidade temporal, cuja disposição no espaço é definida por um início, meio e fim, perde força permitindo um percurso mais livre e aberto onde o visitante tem autonomia para absorver a narrativa a partir de diferentes caminhos, fazer as associações por conta própria e experienciar seu encontro com a arte a partir das suas próprias conexões e compreensões do conteúdo apresentado.

Nesse cenário recente, as exposições temporárias passaram a dividir os espaços com os acervos permanentes de museus. Ocupam também outras instituições de artes, e os curadores passaram a atuar também como *freelancers* (TEJO, 2018), acompanhando grupos e artistas específicos.

Cabe ao curador a conjugação de fragmentos subjetivos e objetivos [...]. Essa operação léxica é uma espécie de reinvenção poética. Trata-se de um exercício semelhante ao do artista, no qual conteúdo e continente são um aberto multidisciplinar; se, para as obras, aspectos espaciais, naturais, sociais e políticos são suas partes integrantes, expor tornou-se uma questão que se coloca do mesmo jeito tanto para o artista quanto para o curador: uma reflexão sobre o espaço (de vivência). (DEL CASTILLO, 2015, p. 22).

Essa dimensão criativa da curadoria se mostra também na análise de Tejo (2018), cuja pesquisa versa sobre a gênese do campo da curadoria de arte no Brasil, pensando no curador se tornando um autor:

A partir dos anos 1960, muitas das obras de arte passaram a ser feitas especificamente para uma exposição, respondendo ao contexto, o que alterou profundamente o status das instituições, deixando de ser um espaço de simples apresentação para virar um lugar discursivo. Isso transformou o curador em um *cúmplice* ou colaborador direto do artista – ele não seria mais visto como aquele que salvaguarda fisicamente ou distribui uma obra de arte nas paredes da galeria. Houve, assim, uma redistribuição e uma redefinição das funções tradicionalmente atribuídas ao curador, e novas posições começaram a surgir. [...] Ao mesmo tempo, a exposição, ou seja, a apresentação pública, aliada à capacidade de colaboração com o artista, é o único âmbito em que existe permissão para uma personalização. Gradualmente, o curador passa a ser um autor. [...] A curadoria passou a ser produtora de conhecimento de ponta. (TEJO, 2018, p. 32).

Se em outros tempos o papel do curador destacava-se por sua função de conservação e manutenção de acervos, mais recentemente sua importância ganha outros contornos. Assim como a expografia acompanhou as mudanças nas artes e na sociedade, a curadoria também não tem percurso diferente, migra do papel de conservador e organizador de exposições históricas ao de autor de exposições. Arelado a esse desenvolvimento está o conceito de museologia concebido como uma ciência da conservação da arte e mais tarde da apresentação das coleções com fins educacionais, ainda por volta dos anos 1920 (TEJO, 2017).

A partir dos anos 1960, as obras chegadas aos museus apresentavam desafios maiores no campo da conservação. Uma enorme variedade de materiais, suportes,

formas e até quanto aos questionamentos sobre a própria materialidade da arte apresentam mais esse desafio. Há uma grande virada no papel curatorial até então tido como uma atividade meramente burocrática e ligada a instituições públicas.

A produção artística passou a extrapolar e subverter os suportes tradicionais, além de se tornar muitas vezes ações sem sequer serem materiais. Os curadores dos museus tomaram consciência da ambiguidade do seu papel: o que significa ser conservador – aquele que assegura a perenidade das coisas – de uma arte em processo e que, sobretudo durante esta segunda metade do século, se terá permitido múltiplas metamorfoses, desvios e subversões. (TEJO, 2017, p. 35).

Como dito por Tejo no trecho acima, com essa tomada de consciência sobre as possibilidades do papel do curador, a curadoria vai então se tornando uma atividade mais independente, não mais subsidiada apenas pelo poder público, e não está necessariamente atrelada a acervos permanentes, passando a se apresentar em exposições temporárias. Tejo (2017) destaca ainda que, por volta dos anos 1960, na França, o trabalho da curadoria foi comparado ao da direção de cinema, conferindo ao curador um caráter autoral assim como na criação cinematográfica.

Para além das atribuições de salvaguarda, conservação e organização de acervos, a atividade curatorial foi acrescida de camadas compatíveis com as novas funções dos espaços expositivos, quando esses se tornam espaços de disputa e discurso. Se antes a curadoria se apoiava muito na cronologia como forma de expor a junção de fragmentos que lhe compete, a contemporaneidade vai se desdobrando em mais possibilidades. A exposição passa a ser uma das principais formas de materialização de sua atuação, a partir do ordenamento de objetos construindo uma narrativa que pode, ou não, estar estruturada historicamente. Essa narrativa encontra então o público e se multiplica em outras tantas possibilidades de debate.

O curador passa a ser um mediador entre aquilo que ele seleciona, ordena, e o espectador. Faz isso a partir do recorte, da temática escolhida, do espaço e dos elementos expositivos; tudo isso permeado pelo caráter simbólico da instituição que recebe a mostra. Não obstante, o curador é muitas vezes também produtor de textos críticos e de apresentação, aproximando ainda mais seu fazer da atuação dos críticos de arte. Esse caráter simbólico passa sobretudo pela capacidade de validação daquilo que se expõe. Torna-se, então, uma afirmação de qualidade, uma vez que é eleito em meio a tantas outras possibilidades para a narrativa pretendida.

“O que fazem os curadores, então? O que mais fazem é olhar a arte e pensar sua relação com o mundo”. Nessia Leonzoni, em *Uma breve história da curadoria*, de Hans Ulrich Obrist (2010, p.10), questiona e responde.

Ainda buscando responder a essa pergunta, podemos pensar que ao fazer escolhas, o curador assume uma função autoral, uma vez que sua capacidade de posicionamento e diálogo adiciona sentidos para além dos pretendidos pelos artistas. “A



exibição criativa de objetos e sua instalação para fruição estética se revelam como atos politicamente significativos” (HEIN, 2018, p. 10). Essa postura investigativa apontada por Hilde Hein parece se mostrar também quando Suely Rolnik retrata a tarefa de um cartógrafo, para a qual poderíamos fazer uma analogia com a tarefa assumida pela curadoria frente à pesquisa e ordenação de obras de arte:

Sendo tarefa do cartógrafo [curador] dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago. (ROLNIK, 2016, p. 23).

O papel do curador na montagem de exposições destaca-se pela capacidade de selecionar e agrupar as obras através de um tema, “devorando-o” através de um fio condutor que também facilita a apreensão de uma narrativa pelo espectador. São conceitos e conteúdos selecionados que dão unidade conceitual à mostra. A etapa de expografia caracteriza-se pelo agrupamento dessas obras no espaço. Muitas vezes determinada pela própria curadoria, mas também por arquitetos ou *designers* de exposições, ou ainda por museólogos. Sonia Salcedo Del Castillo destaca a unidade dessas etapas desse trabalho de “cartógrafo” da exposição:

Essa unidade nasce junto com o tema ou conceito que move a exposição. Trata-se, pois, não só da unidade de conjunto nas obras, que advém da lógica estabelecida pelo conceito da curadoria, mas essencialmente da unidade do conjunto das obras, resultante do agrupamento e da distribuição citado na expografia. (DEL CASTILLO, 2008, p. 300).

Intrinsecamente ligadas, as etapas de seleção e agrupamento das obras, desde a pesquisa até a exposição montada, são negociações com o espaço disponível, que precisa estar integrado à própria exposição. Ambos, seleção e agrupamento, estão comprometidos com o sentido de unidade pretendido. No entanto, como destaca a autora, diferem essencialmente sob a necessidade de elaboração de um conjunto global das obras para que concatenem uma narrativa. A etapa seguinte deve garantir que cada trecho dessa narrativa esteja legível para o visitante. Há um fio condutor, um tema central que abarca (quase) todos os elementos artísticos do conjunto. No espaço, esse fio se distribui por salas, corredores, vãos e amarrações das partes; a construção desse fio é trabalho da expografia.

### 1.3 Papel dos museus e arquitetura residente

Há ainda que se considerar a relevância simbólica das instituições, onde se apresenta, entre tantos outros aspectos, a arquitetura *residente*. Tomo aqui emprestada a expressão de Marta Bogéa (2010) ao descrever sua intervenção no pavilhão da

Bienal de Arte de São Paulo, 29ª edição, realizada em 2010. Marta descreve o pavilhão como *espaço residente*, onde a *arquitetura visitante* ou *expografia* vai se abrigar, considerando, idealmente, a essência do espaço dado, suas aberturas, transparências, opacidades, acessos e aspectos relevantes do ponto de vista simbólico evocados pela construção original.

Embora a presente abordagem pretenda destacar o espaço físico e os elementos inseridos na exposição pela curadoria, não é possível analisar os aspectos da exposição sem considerar o entendimento de Del Castillo (2014), tampouco deixar de lado o indiscutível poder de validação da arte concedido às instituições, em amplo espectro de atuação, desde editoriais, publicações, espaços físicos e atores do mundo da arte:

À medida que as exposições foram se tornando baluartes do fazer artístico e de sua história, suas concepções incorporaram poéticas, na acepção romântica do termo. A figura do curador, então deslocada de sua função original, adquiria novo perfil, desenhado pela subjetividade, uma vez que toda perspectiva em relação à arte assim o é. Até porque, no que toca a arte dos dias atuais, a legitimação da obra é obtida mediante sua inserção no sistema – aqui bem entendido, como campo de sua veiculação e/ou propagação: na exposição em si, na reprodução de sua imagem (catálogos, sites, livros) em instituições legitimadoras de sua própria existência. (DEL CASTILLO, 2014, p. 29).

Esse trecho de Del Castillo nos ajuda a pensar nas transformações tanto da arte quanto da atuação do curador. Os museus e exposições também passam por adaptações e mudanças de posicionamento, como vimos. Segundo Arthur Danto, eles se tornaram espaços de aquisição de conhecimento. Danto (2015) aborda esse tema em seu livro *O abuso da beleza*, onde, em uma série de artigos, discute a revisão do conceito de beleza na arte. A certo ponto ele aborda a relação museu-espectador-arte entendendo-a de três possíveis maneiras: o conhecimento da arte como tal, baseado numa concepção formalista e universalista da arte; o conhecimento da arte como produto cultural; e museu de arte funcionando quase que como um museu antropológico, ou seja, ao mesmo tempo promovendo a diferença das culturas; e a obra de arte como significados corporificados, que defende uma visão essencialista e universal da arte, mas valorizando sua imensa capacidade de pôr em perspectiva nossas próprias culturas quando acessamos outras diferentes destas.

Para o crítico, a primeira maneira de se compreender essa relação é baseada na organização interna dos objetos, alinhando-se a entendimentos formalistas cuja teoria “oferecia maneiras de observar a arte como objetos internamente compostos segundo princípios formais” (DANTO, 2015, p. 146). Segundo esses princípios, a aproximação entre as obras nos museus e a montagem de exposições seguiria aspectos bastante objetivos – tais como a similaridade entre suas formas –, prontamente identificados nas obras escolhidas pelo curador. Por sua objetividade, os critérios formalistas se distanciariam então dos aspectos românticos e poéticos da arte. Justamente por restringir a importância desses aspectos, Danto é crítico a esse tipo de análise puramente formalista, elegendo como alvo de sua crítica figuras como Roger Fry, Clement

Greenberg e Rosalind Krauss. Contra essa visão, digamos, internalista e organicista das obras de artes, há muita relevância no “modo como uma obra de arte pode nos fazer questionar o que somos e que direções podemos tomar, dadas as nossas dimensões humanas” (DANTO, 2015, p. 149).

Uma outra abordagem possível dentro dos critérios do autor é quanto ao conhecimento da arte enquanto produto cultural. Nesse aspecto, os espectadores visitariam os museus em busca do entendimento dos modos de vida de culturas ou tempos diferentes dos seus. Objetos, obras de arte, textos e suas contextualizações retratariam e ofereceriam essa ampliação do conhecimento cultural dos visitantes consumidores do “serviço” dos museus. Para Danto (2015), essa forma de apreensão pode simplificar a exposição a uma ação que pode, inclusive, renunciar aos objetos de arte e ainda assim retratar a cultura/tempo/lugar em questão, guardando ao mesmo tempo fortes vínculos com museus de história natural, etnográficos ou antropológicos.

A terceira forma apontada por Danto trata de sua teoria de “significados incorporados”, que entende a arte como discurso, ou seja, “ser sobre algo” (*aboutness*), e essa seria a dimensão mais universal da sua teoria, enquanto esse discurso, ao precisar se mostrar de maneira corporificada, guarda vínculos com contextos específicos, culturas e épocas particulares. O resumo da sua teoria, dentre outras obras, surge numa passagem do artigo *Crítica de arte após o fim da arte* (2013), uma introdução ao livro de críticas de arte *Unnatural Wonders*, no qual podemos observar que:

Em primeira instância, uma obra de arte tem de ser sobre algo – ter um significado – e de alguma forma tem de incorporar o significado no modo como ela se apresenta à consciência do espectador. Eu tornei isso um slogan dizendo que as obras de arte são significados incorporados. (DANTO, 2013, n. p.).

O que pretendemos é que essa forma de pensar a arte possa servir para uma aproximação entre arte e o próprio sentido da curadoria contemporânea, na medida em que esta guarda uma dimensão criativa. Ao aproximar obras de diferentes artistas e períodos, eventualmente objetos ordinários, textos, elementos gráficos e outros recursos, a curadoria leva ao público uma narrativa. Tomo aqui tal narrativa como sendo um discurso curatorial, que atua como um estímulo à experiência do visitante. Uma tarefa que o próprio Danto não assumiu como sua, mas na medida em que o crítico de arte é essa figura capaz de mediar público e artista (DANTO, 2013), talvez pudéssemos falar em um “curador facilitador”. A criação de contextos, inquietações, destaque de similaridades e diferenças gerariam então uma nova obra, acrescida de novos significados, novas formas de ver e produzir a arte, a partir do encontro com o visitante.

Esses novos sentidos seriam capazes de conduzir o visitante através da junção de obras, percorrendo o fio da narrativa pretendida, materializada ou incorporada na exposição montada. Em certa medida, essa função se aproxima do trabalho do crítico na mediação que este constrói, através do texto escrito, entrando e vinculando obras, seus sentidos e aquilo que o espectador vai ou pode apreender.

De acordo com Danto (2013), portanto, uma obra tem que ser sobre algo. A partir dessa afirmação, penso que uma exposição poderia então ser vista como obra e o curador, em certa medida, como artista ou talvez como crítico que revela o conteúdo dessas obras. A partir de fragmentos de discurso, que seriam as obras vistas individualmente, uma ação criativa geraria uma nova forma apresentada, novos sentidos a partir dos sentidos de primeira ordem recolhidos das obras individualmente tomadas.

Para o mesmo autor, é ainda fundamental que esses significados estejam incorporados à obra, ou seja, estejam claros em sua forma de apresentação, em suas palavras: que sejam apropriados, guardando uma relação de identidade entre forma e conteúdo. E, assim, possam ser apreendidos pelo espectador. A forma de apresentação de uma narrativa curatorial seria a própria exposição montada. A expografia, colaborativamente, seria a forma de apresentação desse fazer artístico ou crítico. O modo de concatenar elementos, encaminhar olhares, dar luz à narrativa favorecendo a conexão entre as partes geraria, nessa hipótese que levantamos, um discurso curatorial apropriado às obras que lhe deram origem.

Dessa maneira, me parece razoável compreender que, sendo a atuação do curador uma forma de trabalho criativo ou crítico, as exposições são sua materialidade. Exposições, como obras, crescem e até subvertem significados a partir de um coletivo de trabalhos, sua inserção em determinado espaço, sua relação de significância com o espaço que a recebe, o entorno, o visitante, a cidade etc. Todos esses espaços de vivência acrescentam camadas e corporificam significados que, ao final, são confrontados com o visitante.

Sendo a materialidade de uma obra, a exposição deve então estar adequada à sua forma de apresentação, de forma a expressar a que discurso ela se refere e permitir a apreensão desse discurso pelo visitante. Em *Após o fim da arte* (DANTO, 2006), retomando Hegel, Danto aponta sobre a relevância da adequação entre obra e sua forma de apresentação:

O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. (Hegel, *apud* Danto, 2006, p. 35).

Danto cita Hegel acrescentando que não bastaria apenas identificar qual discurso a obra traz, mas sobretudo como tal discurso se mostra, ou seja, se expressa de maneira adequada tal discurso nas suas formas de apresentação. E esses significados, enfim, seriam lidos a partir de nossa interlocução intelectual com a obra. O curador e seu projeto exposto poriam em espaço, assim como o crítico em palavras, o discurso curatorial, ao mesmo tempo em que tenta, como o artista, mostrar tal discurso materialmente (para além das palavras) nesse percurso do projeto curatorial.

#### 1.4 *Expoesis* – para uma poética curatorial e expositiva

De uma outra perspectiva, ao criar tensões entre obra, lugar e conceito, provocando afetos, o curador atua como um artista na poética que Del Castillo (2015) chama de *expoesis*, uma espécie de poética curatorial e/ou expositiva. É, em certa medida, o conjunto de trabalhos em um novo trabalho, uma nova pulsão criadora não pensada por cada uma das partes que o compõem. Trata-se de compreender o projeto expográfico como uma obra colaborativa:

Nosso interesse dirige-se a uma espécie de poética reveladora de correspondências entre trabalhos que, mesmo pertencendo a períodos e culturas distintas, criam afinidades, superam os limites e categorias implementados pela história da arte. Alheia a materiais, cronologias, estilos, gêneros, enfim, investigamos essa liberdade capaz de tornar possíveis conexões e por reciprocidade provocar empatia: projeção do observador – que a si mesmo se lança – na obra de arte, nela identificando-se. (DEL CASTILLO, 2015, p. 65).

A autora levanta ainda alguns questionamentos diante dos desafios da arte contemporânea, como sobre que aspectos (formais, técnicos etc.) a forma de expor deve se apoiar e sobre como juntar os fragmentos que compõem essa nova obra. Para ela, para além das questões afeitas à história da arte, o curador contemporâneo conceitua ou define estéticas e reinventa (construindo junto) poéticas, se aproximando tanto da atividade crítica quanto da artística.

A correspondência de que fala a autora não depende de um percurso estabelecido, mas sempre há, na concepção da curadoria e da arquitetura, uma pretensão. Ao lançar as obras no espaço projetado, curador e arquiteto estudam estimular o visitante para o melhor encontro com a narrativa da exposição.

A curadoria contemporânea tem importante papel educacional em sua atuação em museus, centros culturais, espaços expositivos independentes e galerias. Propõe caminhos que facilitem a apreensão da narrativa e do sentido de cada obra em si, criando correspondências e contaminações que conduzam o entendimento do espectador no sentido de favorecer associações intelectuais que apontem caminhos críticos em cada visitante.

Sobre essa autonomia do visitante, Jacques Rancière (2019), em *O espectador emancipado*, aponta que todo espectador tem condições de apreender informações a partir daquilo que ele já sabe em associação com o que ora lhe é apresentado pela primeira vez. Esse jogo intelectual vai aos poucos traduzindo novos sentidos a partir do que ele já sabe.

Pensando nessa colocação de Rancière em relação à curadoria contemporânea, o trabalho do curador encontra esse fluxo à medida que apresenta contextos e conjuga elementos e obras em diferentes suportes, criando um novo sentido do todo exposto, favorecendo o diálogo entre as partes, o jogo intelectual do espectador e aproximando elementos conhecidos a outros novos. Luis Camillo Osório (2015), em seu artigo *Virada curatorial: um pôr-em-obra da exposição como poética relacional*, aborda a questão da contextualização advinda da concatenação de obras e objetos, e a capacidade de apreensão do espectador da seguinte maneira:

Isso se dá à medida que a curadoria traz para o embate poético com as obras, elementos cenográficos, textos, objetos, documentos que não se pretendem arte, mas cuja presença produz novas e outras leituras potencializadoras da experiência e do(s) partido(s) conceitual(ais) proposto(s) pela exposição. (OSÓRIO, 2015, p. 71).

Tomando a crítica e/ou a curadoria como cúmplice dos artistas, como pontuou Tejo anteriormente no texto, podemos compreender crítica e curadoria como “uma forma de ‘pensar junto’ às obras e não sobre elas” (OSÓRIO, 2015, p. 66). O curador e o crítico destacam ainda que tanto a crítica quanto a curadoria não devem ser vistas numa posição hierarquicamente superior, “devendo ser vistas como um ‘pôr em relação’ que sublinha diferenças”.

Del Castillo também apresenta a ideia de “pensar junto”, em que curador e artista trabalham juntos na materialização da exposição como obra autônoma composta de partes individuais já carregadas de sentido em si. A aproximação e avizinhamento que a curadoria propõe pode criar novas discursividades, como vimos no caso da aproximação que propusemos via Danto, mas pode também favorecer a compreensão daquilo que é apresentado na poética de cada artista através de uma provocação de experiências, afetos e empatias. Sobre os estímulos que favorecem esses encontros, ela coloca:

Este pensar junto é, sobretudo, ter uma poética vicinal à utilizada pelo artista, na qual um conjunto de relações e equivalências visuais ou conceituais é direcionado ao uso de múltiplos estímulos, condicionados a essa lógica poética que estabelece vizinhanças. Entendemos que o exercício curatorial espelha essa flexibilização que caracteriza o fazer da arte contemporânea. O conjunto expositivo revela uma lógica articuladora de equivalências ou diferenças visuais e/ou conceituais de obras elaboradas a partir dos mais variados estímulos. (DEL CASTILLO, 2015, p. 34-35).

Ou seja, incluiria não apenas uma provocação para que se possa revelar discursos, mas também afetividades e “os mais variados estímulos”. A área de atuação da curadoria se apresenta ora como pesquisa histórica, ora como propagação da experiência artística e ora como mediação da experiência social (DEL CASTILLO, 2015), se baseando numa forma colaborativa de atuação e tendo como um olhar o “olhar, olhar, olhar [...] estar com a arte” (D’HARNOUNCOURT, 2010, p.13, *apud* OBRIST). Talvez seja mais uma questão de harmonia.

## 1.5 A curadoria como lugar de poder na construção de discursividades

A compreensão de que a exposição produz sentidos a partir da relação estabelecida entre obras individuais, escolhidas pelo curador, correlacionadas e materializadas através da expografia nas montagens, nos leva à reflexão quanto ao papel discursivo que as exposições adquirem, aproximando-as do papel textual do crítico de arte. Em um ou outro caso (espacial ou escrito/oral), o exercício da geração de sentidos se dá por meio da linguagem.

Com o avanço do papel didático-educacional dos museus, exposições antes estruturadas puramente por meio de linhas do tempo, onde o percurso era preestabelecido, vão perdendo espaço para construções constelares e justaposições fluidas em relação ao tempo das obras. As conexões são múltiplas mesmo em exposições exclusivamente elaboradas em torno de um só artista como tema. As mudanças no campo artístico vão sempre refletindo as mudanças da produção artística e, dessa forma, na contemporaneidade, vão se estruturando a partir de discursos plurais e de relações mais complexas entre as obras.

Para Osório (2019), em meio à crise de uma “historicidade marcada pelo viés teleológico e pela unidade temporal com pretensões universalizantes”, foi preciso reequilibrar esse papel historicista das exposições de arte e a possibilidade de criação de camadas de temporalidades simultâneas. Esse fazer criativo geraria, então, paradoxalmente, empatia e estranhamento. O gesto curatorial, portanto, posiciona-se como articulador entre arte, exposição e produção de conhecimento corporificado na montagem expositiva, sem perder o vigor crítico dessa atividade.

Uma reconsideração, portanto, a respeito não apenas dos modos como a prática artística pode ainda mobilizar transformações estéticas, políticas e sociais, mas também da atividade crítica como avaliadora de um sentido histórico e transformador da arte. (OSÓRIO, 2019, p. 32).

Essa atividade crítica, mediadora ou facilitadora do papel da curadoria, em nosso entendimento não deve ser definitiva, permitindo que o espectador encontre suas próprias conexões, estratégias interpretativas e relações que partem do repertório acumulado de cada um. A obra inserida na exposição negocia sentidos com os elementos da mostra, textos, iluminação, a instituição que a recebe e, sobretudo, com os demais trabalhos que podem ser lidos individualmente mas estabelecem um novo pensamento a partir de suas relações (SIMÕES, 2019). Para o autor, a permanente construção de sentidos pode ser lida como:

a etapa poética de criação seria uma das dimensões autorais da obra, que se manteria em constante estado de fazimento mediante suas exibições e as condições em que essas exibições acontecem. (SIMÕES, 2019, p. 89).

Essa formação constante de sentidos poderia ser compreendida também sob o aspecto de permanente criação de uma discursividade, negociada entre obra(s) e espectadores e expressa no espaço podendo, inclusive, ser apreendida por meio dos textos curatoriais e críticos presentes tanto na exposição, quanto nos catálogos, publicações e materiais educativos.

A narrativa curatorial, expressa no percurso expositivo, é a elaboração de uma história que conduz o espectador através de relações, analogias, justaposições, contradições, sucessões e diversos outros recursos. Essa história está inserida na instituição que a recebe, e o espaço é a materialidade dessa narrativa, reforçando assim seu caráter discursivo a partir da articulação entre obras.

É a partir dessa reunião de elementos (obras individuais) que novas interpretações são possíveis. Sob a responsabilidade — e por que não dizer sob o poder criador de narrativas exercido pela curadoria —, esses novos significados são concebidos. Sobre esse fazer criativo,

a recepção crítica desdobra-se em uma espécie de fazer criativo em que se trabalha a experiência, transformando afetos opacos em possibilidade de sentido. Essa busca de sentido na experiência inerente à crítica resvala no fazer curatorial, visto que opera aproximações de montagem, deslocando sentidos instituídos e multiplicando formas de sentir e pensar a partir das obras. (OSÓRIO, 2019, p. 35).

O reconhecimento das instituições de arte reforça esse poder legitimador. Se o museu é o lugar onde estão expostas obras de arte, logo, aquilo que o museu expõe se afirma como obra e adquire litude como arte. Sua inserção nesse meio reafirma sua relevância a partir do grau de reconhecimento dos museus e instituições, sabidamente pertencentes ao grande circuito das artes, que recebe essas candidatas a obras.

A essa responsabilidade legitimadora podemos atribuir a capacidade de inclusão ou exclusão de artistas, formas artísticas e narrativas possíveis, já que na contemporaneidade cabe às instituições e curadores a escolha do que entra ou não no circuito formal das artes. Nesse sentido, são esses atores responsáveis pelo desenho da geografia, do elenco e da temporalidade que estarão ou não inseridos no meio. A partir da análise e da revisão de suas políticas, curadores e museus são capazes de redesenhar fronteiras. Esse é um ponto de vista vigente, autorizado e certificado que retrata apenas privilegiados interesses e que tem a capacidade de rever esses recortes a todo instante.

Esse poder criador e hegemônico, emanado por curadores e instituições, está presente no discurso que as exposições representam. Devemos, então, observar quais discursos são proeminentes, o quão includentes, plurais, múltiplas e diversas são essas narrativas. Que fronteiras e limites estabelecem e a quem se prestam. Quais são as histórias reveladas e quem são os atores omitidos ou suprimidos. Quais são os conjuntos e normas que regem essas escolhas? Que tipo de institucionalidade é reafirmada atra-

vés do rol de exposições (ou narrativas) e que têm espaço de visualidade asseguradas. O quão homogêneo ou heterogêneo é o grupo que delimita os limites do incluído e do excluído.

Se a exposição fala através da curadoria — avalizada pela instituição —, no outro extremo dessa relação está o interlocutor que recebe a mensagem. No entanto, precisamos nos certificar de que esse público é igualmente diverso e plural, não descartando o caráter do *locus* de onde se fala e o tempo em que se fala, nem para quem o recebe. De onde, quem e quando se recebe.

É uma hipótese que situa instituições e curadores, que os localizam como espaços de uma “democracia cosmopolita ou de democracia absoluta”, hipótese esta investigada por Chantall Mouffe (2015), que defende a existência do antagonismo intrínseco à própria política, sobretudo com enfoque nas decisões políticas que norteiam as escolhas e exclusões feitas pelos agentes que aqui observamos, bem como a capacidade de criação de identidades coletivas. “Como existe sempre a possibilidade de que as coisas sejam diferentes, toda ordem se baseia na exclusão das outras possibilidades” (MOUFFE, 2015, p. 17). No entanto, essa exclusão não precisa ser definitiva, sendo sempre possível reativar e reconsiderar essas formas. Embora a visão de Mouffe se pautem na sociedade de forma agonística, é possível estabelecer uma relação com o tema no campo simbólico.

Só podemos evitar os riscos que a atual ordem unipolar acarreta implementando um mundo multipolar, com um equilíbrio entre diversos polos regionais que permita a existência de uma pluralidade de potências hegemônicas. (MOUFFE, 2015, p. 6).

Para Mouffe, a criação de uma identidade implica no estabelecimento de uma diferença entre “nós e eles” sem que necessariamente gere uma relação de antagonismo, desde que “eles” não questionem a identidade de “nós”. Uma vez estabelecida uma hegemonia, aqueles que não fazem parte desse seletivo grupo tornam-se opositores em sua representatividade no debate democrático. Além disso, se a discursividade que se apresenta não se ocupa desse papel inclusivo, enfraquece o elo de identificação entre o que se apresenta e o receptor dessa apresentação. Em outras palavras, pensar no que se expõe implica também pensar sobre o que não se expõe. Desse modo, a exposição é um espaço de disputa entre o visto e o não visto, o dito e o não dito. A exposição não é necessariamente um retrato do que se produz, mas do discurso que se pretende (re)afirmar:

A curadoria como uma atividade que mobiliza diversas narrativas para montar uma totalidade não estaria somente a serviço de um desenho plástico, mas, antes de tudo, na possibilidade de performar um discurso, em especial, dentro das estruturas institucionais, que acreditamos ser antes mesmo de uma audiência externa, o nosso público primeiro. (LIMA, 2019, p. 246).

Esse respeito pelo outro, guardadas as exigências democráticas, se mostra também na fala de Ralph Gehre (GEHRE, 2022), artista e curador que estabeleceu a maior parte de sua produção em Brasília, para quem a curadoria, assim como a arte, se faz quando submetida ao olhar do outro, e neste colocar-se diante do outro está a subjetividade dessa prática. “Há que se ter generosidade e delicadeza para com o visitante” (GEHRE, 2022, Laboratório de curadoria – aula 17). Gehre reforça que o papel do curador não deve ser puramente didático, mas estimulador de “pistas” para que o visitante possa

acessar mais camadas de leitura para além da figuratividade. É uma ajuda ao público para olhar de novo, um pouco mais, uma outra vez, respeitando artista e visitante. A curadoria há de ser uma forma de aquietar o sujeito e pedir tempo. Cabe ao curador chamar a atenção. (GEHRE, 2022, Laboratório de curadoria – aula 1).

Ele diz ainda que “curadoria é um lugar de junção de universos”, onde o centro do trabalho é o que chamou de “escrita curatorial” ou a transformação de ideologias em narrativas, versões dos fatos, a serem expostas em uma das múltiplas formas possíveis de apresentação.

Marília Panitz (2022, Laboratório de curadoria – aula 1) destaca o caráter metalinguístico da curadoria, uma vez que ela se faz a partir de poéticas, sendo capaz de construir nova poética sobretudo em exposições coletivas. A metalinguagem e a subjetividade estão, para a curadora, presentes na inserção de elementos da cultura que não são necessariamente arte, para fazer um deslocamento de leitura da obra do artista. Comenta ainda a premissa de que o curador deve ser “o mais neutro possível” e contrapõe a chamada “mão forte” do curador, entendendo que é fundamental que a curadoria assuma um partido. O curador deve ter um olhar crítico sobre as obras que está expondo e entender que o recorte escolhido, assim como disse Gehre, de algum modo concordando com Mouffe, é um dentre os muitos possíveis.

Ao mesmo tempo que faço conscientemente a contaminação, ainda tento manter aquela neutralidade do conservador — “quem fala aqui é o artista” —, mas se uma obra está ao lado da outra, não se está mais falando sozinho. Isso é sintaxe! Há que se respeitar aquele que vai ver, deixando claro a ele qual é o partido que você está tomando (PANITZ, 2022). Panitz conclui sua fala destacando a importância das relações entre artistas e curadores. “Curadoria costuma lidar com o universo que lhe é mais familiar” (PANITZ, 2022, Laboratório de curadoria – aula 1). Daí a enorme importância da pesquisa e intercâmbio de saberes constantes, remetendo ao que Cristiana Tejo (2017) apontou como *cumplicidade* e colaboração que o curador criaria em relação aos artistas que acompanha mais de perto.

---

7 Informações obtidas por meio do Laboratório de Curadoria. Em seguida, é informado de qual encontro, especificamente, a informação é retirada.

## 1.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa breve contextualização, que pretendeu ao mesmo tempo recuperar alguns elementos da história da curadoria e dos museus e pensar tal prática curatorial em termos criativos, pudemos analisar algumas entradas possíveis nesse universo. A arquitetura de exposições, ou *design* de exposições, ao se aproximar das artes estruturalmente, vai se contaminando, seja com uma prática mais discursiva, que corporifica seu discurso no conjunto de escolhas e recortes, seja com as poéticas que delas emergem, provocando experiências. Quando o arquiteto de exposições é pensado como um artista e sua prática como se fosse artística, o espaço criado não distingue com radicalidade o que é discurso e o que experiência. O espaço inventado na montagem da exposição parece oscilar entre tais domínios sem constituir uma contradição, na medida em que há a atenção, o olhar e um envolvimento com as obras através dos percursos que passam a ser o núcleo temático das suas preocupações. Provocar novos modos de sentir e novos modos de pensar passam a habitar momentaneamente um mesmo espaço.

É sobretudo a partir dos anos 1990 que a atividade curatorial se destaca nas escolhas de obras que serão validadas, tendo maior ou menor visibilidade e fazendo parte do circuito reconhecido das artes. Esse papel legitimador do curador é também político dentre muitos sentidos, atuando na escolha do que é visto e do que não será mostrado. Aqui também se destaca o reconhecimento das instituições que reforçam um poder legitimador da arte. Se o museu é o lugar onde estão expostas obras de arte, logo, aquilo que o museu expõe se afirma como obra e adquire licitude como arte.

Num contexto em que o trabalho da curadoria atua na mediação entre artistas e público, há maior ou menor grau de ação criativa desse profissional. Desde a cumplicidade, que acaba por se estabelecer entre artistas e curadores na elaboração de novas obras e em sua maneira de expô-las, até o tipo de relação que estabelece entre as diferentes partes de uma exposição, sejam elas arte ou não. Ainda questionando o caráter criativo da curadoria, podemos pensar que, ao fazer escolhas, o curador assume uma função autoral, uma vez que sua capacidade de posicionamento e diálogo adiciona sentidos para além dos pretendidos pelos próprios artistas.

“Uma obra tem que ser sobre algo”. Essa afirmação de Arthur Danto abre a dimensão artística com relação à sua capacidade discursiva, sua capacidade de construir uma narrativa e sua materialização adequada ao discurso que se pretende apresentar. O curador seria, então, o criador de uma obra definida na escolha das obras e elementos expostos, e sua materialização seria a exposição montada. No espaço, o fio da narrativa se distribui por salas, corredores, vãos e amarrações das partes. A construção desse fio é trabalho da expografia.

Já Sonia Salcedo vai além, afirmando haver uma poética própria das exposições que ela chamou *expoesis*. Essa poética, para ela, reafirma não só o caráter criativo da curadoria e da expografia, mas vai além, definindo-os como artísticos no sentido em

que cria afetos e empatia como uma capacidade de subverter a forma como o visitante vê a arte. Ela trata a expografia e a curadoria como uma junção de fragmentos que, por fim, vão gerar uma nova obra e, se retomarmos a necessidade de adequação entre discurso e forma de apresentação levantadas por Danto, a expografia teria então esse papel preponderante na materialidade do que ela chama de obra de arte. Ainda para ela, o uso de múltiplos estímulos e a criação de contextos através das aproximações das obras e da inserção de outros elementos, não necessariamente artísticos, criam uma lógica poética através desse avizinhamento.

Enquanto obra exposta, tanto as partes individuais quanto o coletivo montado estão constantemente sob o olhar do espectador que, autônomo, cria e estabelece novos sentidos às obras, mantendo-as em permanente estado de construção, de criação de novos discursos, multiplicando as formas de sentir a exposição. Se, portanto, as exposições de arte são espaços de debate e partilha, compostas por partes até então autônomas (as obras de cada artista ou coletivo), a relação que se estabelece entre as obras é o próprio discurso e diálogo entre essas partes, que configura um novo significado, uma nova forma discursiva.

## Capítulo 2

### Brasília, seus salões e o projeto Transborda

Fizemos até aqui uma abordagem em termos gerais das mudanças nas formas de expor e o papel da curadoria nas exposições de arte contemporânea. Nosso enfoque se dará mais especificamente acerca de questões afeitas ao Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea, que trataremos como estudo de caso a partir deste capítulo. Para isso, fez-se necessária uma digressão histórica que esclarecesse o contexto em que o salão aconteceu. A partir de uma linha do tempo marcada por outros salões da capital, chegamos ao Transborda Brasília, concebido em 2013 e realizado nos anos de 2015, 2016 e 2018.

No âmbito de Brasília e do Distrito Federal, muitos foram os eventos nesse sentido desde a década de 1960. Na ampla pesquisa de Renata Azambuja, nos pautamos a fim de compreender como se deram as trajetórias de salões de arte até a criação do Transborda Brasília e quais foram suas características principais que acabaram por interferir nas maneiras de expor o resultado desse projeto. A relação da produção brasiliense esteve historicamente amparada pela produção nacional de artes, uma vez que os primeiros salões contavam com artistas advindos de outras partes do país. Azambuja destaca a relação “lá fora [e] aqui dentro”, que pauta a produção de Brasília mesmo quando ela já se afirma como uma nova institucionalidade, uma produção muito própria e, ainda assim, conectada ao “lá fora” nacional e internacional.

Esse movimento de chegada e partida de artistas também é característico de Brasília, que inicialmente acolhia os artistas de outros estados, sobretudo ligados à Universidade de Brasília. Mais tarde, por volta dos anos 2000, e até hoje, o movimento tende a ser o inverso: artistas nascidos em Brasília que expandem sua trajetória em busca de mercados mais profícuos no eixo Rio-São Paulo. Ciente dessa movimentação, o Transborda Brasília abarca tanto os artistas “de fora” que residem aqui, quanto os nascidos aqui que acabaram por migrar para outros estados. Dessa forma, o prêmio contempla artistas natos e/ou residentes, respeitando uma característica fundamental da produção artística local.

Brasília é uma invenção que resulta de uma espacialidade preexistente, a qual, somada a um projeto arquitetônico e urbanístico, configurou uma nova paisagem. Uma equação onde imaginação, execução e consciência resultam em um local que nasce vinculado *ao lá fora e ao aqui dentro*, mesmo que, no momento da concepção da cidade como capital do país, estivesse em jogo a construção de uma espacialidade moderna exemplar, que serviria como modelo de pensamento sobre um moderno modo de vida. Surge, portanto, historicamente, descolada de uma concepção inocente de descoberta de um lugar virgem, desamparado, seco. E segue com o tempo, mutável e singular em seus compartimentos que geram conexões contínuas. (AZAMBUJA, 2012, p. 14).

Desde a década de 1960, a produção artística brasiliense esteve intimamente ligada à produção acadêmica, e essa relação se nota até os dias de hoje. Nos primeiros anos, os artistas originários de outros estados da federação se encontravam no curso de Artes da Universidade de Brasília. Muitos deles, sem grandes vínculos com a cidade, acabaram por deixá-la após a intervenção militar na instituição (1968). Outros, resistentes, se juntaram a novos artistas migrantes vindos de diversas partes do país que traziam consigo uma multiplicidade de trajetórias, muitas já consolidadas em seus locais de origem.

A partir da década de 1970, há novos movimentos migratórios e o cenário artístico de então se configura a partir da produção heterogênea de artistas e de práticas, tendo em comum a multiplicidade de pontos de origem, decorrente do processo migratório que traz a Brasília algumas pessoas com carreiras já mais consolidadas e outras que estão principiando, experimentando. Durante as décadas de 1980 e 1990, a cidade começa a se estruturar melhor e vê surgir uma nova geração de artistas, nascida e criada na cidade. Em 2000, pode-se dizer que a produção artística dialoga com as ideias e contextos contemporâneos em artes visuais, seguindo em compasso com a produção nacional e internacional. Ao mesmo tempo percebe-se uma nova onda migratória, só que agora, traçando um percurso contrário, onde os artistas saem de Brasília para vivenciar novas experiências não só como artistas, mas como teóricos e curadores. (AZAMBUJA, 2012, p. 15).

Importante destacar os movimentos de partida dos artistas, sobretudo para o eixo Rio-São Paulo, e a relevância de ações que valorizem as artes locais de modo a viabilizar sua permanência na cidade, se assim o desejarem. Desde seus primeiros anos, Brasília procurou alinhar-se aos movimentos artísticos dos grandes centros a partir da criação dos salões nacionais, iniciados em 1960 e retomados na década de 1980. Um cuidadoso relato da realização desses diversos salões em Brasília foi feito por Renata Azambuja (2012) em seu livro *Entre poéticas e políticas*. Azambuja traça um amplo panorama dos centros culturais, espaços de arte e produção artística de Brasília desde os anos 1960 até 2012, três anos antes de iniciarmos as exposições do Transborda Brasília. Ao longo de seu texto, ela apresenta os salões realizados na cidade, dos quais nos interessa a diversidade de abordagens (panorâmicas, retrospectivas, prêmios) e abrangências (universidade, jovens artistas, cidades satélites, região centro-oeste).

Em 1978, acontece o 1º Salão Universitário do Distrito Federal. No Salão de Exposição do Touring Club do Brasil, obras de 30 universitários são exibidas. Nessa mesma época são implementados os Salões das Cidades-Satélites, que iniciam as suas atividades em dezembro de 1978<sup>8</sup>, no Palácio do Buriti, contando com a presença de artistas residentes em Brazlândia, Ceilândia, Cruzeiro, Guará, Núcleo Bandeirante e Taguatinga. Ocorrem sem interrupções, até 1984, a despeito de todas as interrupções que acontecem na política cultural do DF. Evento anual, incentivado pelo então presidente da FCDF, Wladimir Murtinho. (AZAMBUJA, 2012, p. 65).

No início da década de 1980, surge o I Documento da Arte Contemporânea do DF, prêmio para artistas do Distrito Federal. Na Funarte, sob a direção de Paulo Herkenhoff, passa a acontecer em Brasília o III Simpósio Nacional de Artes Plásticas e o evento Resumo 83 – Jovens Artistas de Brasília. Na Galeria Oswaldo Goeldi, acontece o evento 3º Documento de Arte Contemporânea do Centro-Oeste, uma espécie de panorama das artes no Centro-Oeste.

Em 1986, o 9º Salão de Artes Plásticas, habitualmente sediado no Rio de Janeiro, acontece em Brasília e seleciona 26 artistas brasileiros para a categoria centro-oeste. Antes ainda, em 1884, a mostra Itinerário I punha em questão a chamada “arte de

8 Os Salões das Cidades-satélites foram realizados anualmente até 1984, e suas obras selecionadas passaram a compor o acervo do Museu de Arte de Brasília, juntamente com obras da produção nacional e internacional.

Brasília” exibindo trabalhos de 21 artistas e circulando por São Paulo, Belo Horizonte e diversas cidades do sul do Brasil, além do Rio de Janeiro e propriamente em Brasília. A mostra levantou questões importantes sobre o que seria essa “arte de Brasília”, procurando ainda desvincular a produção de um olhar regionalista e folclorista.

Em 1987, o Salão de Artes Plásticas de Brasília (1987) expôs todos os trabalhos inscritos e o acervo da Casa da Cultura da América Latina (CAL), iniciando seu acervo a partir de uma seletiva.

Em 1990, o Prêmio Brasília, no Museu de Arte de Brasília (MAB), procurou mapear a produção contemporânea local das últimas três décadas e ampliar sua representatividade no acervo do museu por meio da aquisição de obras. Ainda com objetivo de mapeamento, anos mais tarde, em 1998, a Secretaria de Cultura do Distrito Federal realiza o Panorama de Artes Visuais do Distrito Federal. Todos os projetos inscritos foram novamente expostos, ocupando todos os espaços expositivos de Brasília e revelando novas galerias e talentos emergentes, inclusive nas artes gráficas.

O Salão do late Clube inicia-se em 1997, e após ocupar com exposição os espaços internos do clube, concretiza-se passando a ocupar as representativas galerias do MAB e do Museu Nacional da República.

No início dos anos 2000, mesmo sem as características de salões ou prêmios, foram realizadas diferentes mostras panorâmicas da produção artística de Brasília, com produções inéditas ou não, em espaços consagrados como o Marcantônio Villaza, espaço ECCO e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Até 2012, o MAB realizou apenas um salão de artes. Aconteceram os Salões de Artes Visuais das Regiões Administrativas das Cidades-satélites (desde 2010) e duas edições do Salão Universitário da UnB. Surge o Situações Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea de Brasília, que se pretendia anual e teve sua última edição em 2015. Caracterizava-se por receber inscrições de artistas de todo o Brasil, e não somente de Brasília.

Nos últimos cinco anos, artistas brasileiros marcaram presença nos maiores prêmios e salões do país em mostras e residências artísticas na União Europeia, América do Norte e América do Sul, demonstrando grande pertinência no campo das artes visuais e um alinhamento com questões contemporâneas. Atestar e registrar essa potência artística em exposições periódicas na capital desenha marcos históricos para Brasília.

Em 2013, o Transborda Brasília foi concebido a partir de regras estabelecidas no edital de patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal para uma categoria específica de salões de artes visuais. O edital apresentava poucas restrições: o número mínimo de 20 artistas a serem contemplados e a necessidade de aquisição



de obras para compor o acervo do Museu Nacional da República. Aprovado no edital, teve sua primeira edição realizada em 2015.

Diferentemente dos eventos até aqui pontuados, o Transborda não se pretendeu panorâmico ou retrospectivo, tampouco restringiu as inscrições a jovens ou consagrados artistas, ou mesmo limitou sua abrangência à Universidade de Brasília ou cidades-satélites. Ao contrário, a proposta era ampliar o alcance dos limites de Brasília, alcançando inclusive a região do entorno, composta pelos municípios de Abadiânia, Água Fria de Goiás, Águas Lindas de Goiás, Alexânia, Alto Paraíso de Goiás, Alvorada do Norte, Barro Alto, Cabeceiras, Cavalcante, Cidade Ocidental, Cocalzinho de Goiás, Corumbá de Goiás, Cristalina, Flores de Goiás, Formosa, Goianésia, Luziânia, Mimoso de Goiás, Niquelândia, Novo Gama, Padre Bernardo, Pirenópolis, Planaltina, Santo Antônio do Descoberto, São João d'Aliança, Simolândia, Valparaíso de Goiás, Vila Boa e Vila Propício, no estado de Goiás, e de Arinos, Buritis, Cabeceira Grande e Unaí, no estado de Minas Gerais.

Ainda assim, diferenciou-se do Situações Brasília — dos projetos relatados, aquele que mais se assemelhava ao Transborda — por não ampliar completamente o certame incluindo todo o Brasil dentre os artistas que poderiam se inscrever. Artistas nascidos e/ou residentes da região delimitada estavam aptos a participar. Por outro lado, pretendeu-se nacional na escolha dos curadores/jurados, advindos de diferentes regiões do Brasil.

Os prêmios e salões realizados, todos eles, independentemente de suas características, consolidaram e valorizaram a produção artística local e trouxeram visibilidade nacional ao que se produz aqui. Além disso, fazem parte da nossa história e imprimiram em suas realizações as características de cada período da produção em artes visuais locais. A periodicidade regular de um prêmio, salão ou mostra, consolida um calendário de eventos ligados às artes locais e fomenta a sua produção artística por meio de prêmios em dinheiro e exposições regulares, além da aquisição dessas obras para os acervos mais relevantes da cidade. No entanto, a inconstância nesse calendário enfraquece o mapeamento que eventos dessa magnitude são capazes de realizar, como efeito coadjuvante de sua realização, porém não menos importante que as exposições.

O Transborda Brasília, nesse sentido, encontra entraves em manter uma regularidade periódica, que se pretendia bienal, em virtude das possibilidades de financiamento do projeto. Ainda assim, realizou-se em 2015, 2016, 2018 e tem previsão de uma quarta edição em 2023, já patrocinada pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal.

## 2.1 Transborda Brasília

O Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea, foi concebido em 2013 por mim, Bruna Neiva, e Flávia Gimenez, e realizado nos anos de 2015, 2016 e 2018. O prêmio caracteriza-se pela seleção de artistas do Distrito Federal e entorno para realização de exposições nas galerias da CAIXA Cultural Brasília. Faz isso a partir de inscrições digitais submetidas à análise de cinco curadores brasileiros advindos de diferentes partes do país, o que cria uma espécie de mapeamento da produção local sob um olhar nacionalizado.

A configuração desses grupos de curadores, que se alternam a cada edição, acaba por dar um viés curatorial próprio a cada edição. Marília Panitz<sup>9</sup> (DF) e Agnaldo Farias<sup>10</sup> (SP) fizeram parte de todas as edições, assegurando um histórico presente nos julgamentos. Panitz é crítica e curadora de Brasília e conhece a fundo as pesquisas dos artistas que aqui produzem. Seu olhar foi fundamental para levar ao grupo, que veio de várias partes do país, uma visão mais aprofundada dessas pesquisas. Os outros três curadores, que completam o grupo, se alternaram a cada edição.

A expectativa de um prêmio periódico assegura e endossa a capacidade dos artistas locais de dialogarem com a produção nacional e internacional, fomentando de maneira eficaz e prolongada a vida artística da região. O desenvolvimento de um prêmio exclusivamente local, que fomenta, dá visibilidade e acompanha a produção artística, atesta essa potência. Com isso, desenha um marco histórico para as nossas

---

<sup>9</sup> Marília Panitz é mestre em Arte Contemporânea: teoria e história da arte, pela Universidade de Brasília. Foi professora nesta universidade até 2011. Dirigiu o Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu de Arte de Brasília. Desde 1994, atua como pesquisadora e coordenadora de programas educativos em exposições com cursos livres de arte. A partir de 1999, passou a publicar artigos sobre artistas de Brasília em jornais e catálogos. É curadora independente com projetos como: Felizes para sempre (BSB, Curitiba, SP 2000-2001), Gentil Reversão (BSB, RJ, 2001-2003), Rumos Visuais Itaú Cultural (2001-2003 e em 2008-2010), Lúdico, Lírico (Berlim, 2002), Centro|EX|cêntrico (CCBB, 2003), Situações Brasília (Caixa Cultural e CCBB, 2005), Bolsa Produção para Artes Visuais (Curitiba, 2008-2010), Brasília: Síntese das Artes (CCBB/DF, 2010), Mostra Tripé Brasília | Linhas de Chamada (SESC Pompeia, 2011-2012), Mostra Rumor, Coletivo Irmãos Guimarães (Oi Futuro/RJ, CCBB/DF e SESC Belenzinho, 2012-2013), Azulejos em Brasília, Azulejos em Lisboa: Athos Bulcão e a azulejaria barroca (Lisboa, 2013), Projeto Triangulações (Salvador, Brasília e Recife, 2013, e Salvador, Belém e Maceió, 2014), Mostras de Carlos Lin e Polyanna Morgana, Andrea Campos de Sá e de Gê Orthof (Galeria Alfinete, 2013-2014), Christus Nóbrega, na AmareloNegro, Rio, e Gê Orthof (Referência Galeria de Arte, 2014), Prêmio Marcantônio Vilaça-Sesi/CNI (2014-2015).

<sup>10</sup> Agnaldo Farias é professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e curador geral da 3ª Bienal de Coimbra. Foi curador geral do Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba, curador geral do Instituto Tomie Ohtake (2000-2012) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998-2000). Foi Curador de Exposições Temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990-1992). Em relação a Bienal de São Paulo, foi curador geral da 29ª Bienal de São Paulo (2010), da Representação Brasileira da 25ª Bienal de São Paulo (1992) e Curador Adjunto da 23ª Bienal de São Paulo (1996). Foi Curador Internacional da 11ª Bienal de Cuenca, Equador (2011) e do Pavilhão Brasileiro da 54ª edição da Bienal de Veneza (2011). Recebeu o prêmio Melhor retrospectiva, da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA (1994), pela Exposição Nelson Leirner, e o Prêmio Maria Eugênia Franco, da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA, pela melhor curadoria de 2011.

idades, em especial no caso do Distrito Federal, em que o território, apesar de fisicamente reduzido, possui uma diversidade de agentes e expressões culturais, fomentando e demandando a existência de um prêmio periódico que contemple essa vasta produção artística local. O Transborda Brasília propiciou condições para o artista do Distrito Federal e do entorno conectar-se e dialogar em pé de igualdade com a produção contemporânea atual no eixo hegemônico de atividades artísticas brasileiras, além de receber o devido prestígio em sua própria cidade.

O edital de seleção de artistas é aberto para a inscrição de obras que sejam ou não inéditas, no intuito de perceber que a exigência da produção de obras novas por demanda de um edital não cumpre o objetivo inicial do projeto. Não há também qualquer restrição quanto à linguagem ou materialidade das obras inscritas, sendo permitida a inscrição de pinturas, esculturas, artes multimídia, *performances* ou qualquer outra linguagem que o artista julgue pertinente.

O prêmio acompanha a produção regional e dá visibilidade à pesquisa desenvolvida pelos artistas, entendendo que a prática artística pode funcionar com dinâmicas próprias e tempos distintos de expectativas de mercado. Essa característica do edital viabiliza a participação de artistas plásticos de trajetória mais longa, que podem não ter o mesmo destaque de artistas jovens que emergem na cena local e nacional.

Com o passar das edições, o evento foi se sofisticando. As destinações das obras se firmaram como parte dos acervos de instituições de cultura do Distrito Federal e as premiações em dinheiro se tornaram relativamente expressivas, tornando o prêmio atraente para artistas de diferentes trajetórias. O acompanhamento crítico, parte da premiação, foi se aperfeiçoando, chegando a abranger todos os selecionados e orientar novas produções dos artistas premiados.

Ao longo das edições, procurando manter a estrutura, à revelia das políticas públicas cada vez menos estimulantes, a quantidade de artistas selecionados decresceu de forma a serem mantidos os prêmios em dinheiro e de acompanhamento crítico realizado pela equipe de curadoria, etapa de importante valorização das pesquisas dos artistas envolvidos.

A partir de cada experiência, os próprios artistas e curadores foram apontando caminhos para o evento, de forma que em sua última edição (2018) optou-se por apresentar menos artistas com mais obras de cada um. Dessa forma, cada pesquisa pode ser mais amplamente visitada e os encontros entre obras mais diversos.

A redução do número de artistas ofereceu um panorama menos variado ao público, no entanto, abriu espaço para que cada artista apresentasse mais de um trabalho, de forma que suas pesquisas pudessem ser compreendidas com maior profundidade. Embora a primeira edição (2015) contemplasse 20 artistas, apresentando um mapeamento interessante da produção brasiliense, as fronteiras de alcance da

seleção avançaram pouco sobre as regiões do entorno. Em 2018, com a redução do número de artistas para 12 e a ampliação natural das fronteiras, uma vez que o prêmio vai se tornando parte do calendário da região, cada artista pôde apresentar até três diferentes trabalhos, de modo que o público pudesse contextualizar melhor sua produção vendo mais que uma obra isolada.

A etapa de acompanhamento crítico se dá em duas fases, sendo a primeira dedicada a todos os artistas selecionados, destinando uma conversa entre artista e curador para aprofundamento na compreensão de cada pesquisa. E num segundo momento, para os artistas premiados (três em 2015 e 2016; quatro em 2018) que desenvolvem novos trabalhos a partir do diálogo com uma das curadoras. Em 2018, Laura Frainz-Grijalba, Raquel Nava, Hillan Bensusan e Gu da Cei desenvolveram novos trabalhos a partir do acompanhamento crítico de Clarissa Diniz<sup>11</sup>. Esses trabalhos, em conjunto com outras produções dos selecionados, foram objeto de uma exposição em segunda fase do salão, realizada no espaço A Pilastra, localizado no setor de oficinas do Guará, em novembro do mesmo ano.

O evento contou, em cada edição, com a participação de curadores de diferentes partes do país para a seleção dos artistas. Dessa forma, figuras importantes do cenário das artes visuais, representantes de instituições como MAM-RJ, Fundação Joaquim Nabuco (PE), Instituto Tomie Otake (SP), entre tantas outras, entram em contato direto com a produção artística contemporânea do Distrito Federal e entorno. Esse contato franco já rendeu novas exposições, inclusão de artistas de Brasília em mostras coletivas fora do DF, residências artísticas e novas pesquisas.

---

<sup>11</sup> Clarissa Diniz é curadora e escritora em arte. É graduada em Licenciatura em Educação Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (IFCS, UFRJ). Foi gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio - MAR entre 2013 e 2018, onde desenvolveu também projetos curatoriais. Entre 2006 e 2015, foi editora da Tatuí, revista de crítica de arte. Publicou os livros Crachá - aspectos da legitimação artística (Recife: Massangana, 2008), Gilberto Freyre (Rio de Janeiro: Coleção Pensamento Crítico, Funarte, 2010), em coautoria com Gleyce Heitor; Montez Magno (Recife: Grupo Paés, 2010), em coautoria com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro; Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX, coautoria com Gleyce Heitor e Paulo Marcondes Soares (Rio de Janeiro: Azougue, 2012); dentre outros. De curadorias desenvolvidas, destacam-se Contrapensamento selvagem (cocuradoria com Cayo Honorato, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff. Instituto Itaú Cultural, SP), O abrigo e o terreno (cocuradoria com Paulo Herkenhoff. Museu de Arte do Rio - MAR, 2013), Ambiguações (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2013), Pernambuco Experimental (Museu de Arte do Rio - MAR, Rio de Janeiro, 2013), Do Valongo à Favela: imaginário e periferia (cocuradoria com Rafael Cardoso, Museu de Arte do Rio - MAR, 2014), Todo mundo é, exceto quem não é - 13ª Bienal Naifs do Brasil (SESC Piracicaba, 2016 e Sesc Belenzinho, 2017), Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena (cocuradoria com Sandra Benites, Pablo Lafuente e José Ribamar Bessa. MAR, 2017) e À Nordeste (cocuradoria com Bitu Cassundé e Marcelo Campos. Sesc 24 de maio, 2019). Foi curadora assistente do Programa Rumos Artes Visuais (2008-2009) (Instituto Itaú Cultural, São Paulo) e, entre 2008 e 2010, integrou o Grupo de Críticos do Centro Cultural São Paulo (CCSP).

O convite a esses curadores e curadoras busca contemplar profissionais com experiências diversas de todas as regiões do país, tais como: Fernando Cochiarele<sup>12</sup>, curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos<sup>13</sup>, que já realizaram a curadoria do pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza e de São Paulo, em 2019; Clarissa Diniz, jovem expoente com vivência na curadoria do Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro; Cristiana Tejo<sup>14</sup>, que atua entre Recife e Lisboa;

12 Fernando Cochiarele é crítico de arte, curador e professor de filosofia da arte do Departamento de Filosofia da PUC-RJ desde 1978. Foi professor do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da mesma universidade, entre 1983 e 2005. É também professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Autor, com Anna Bella Geiger, do livro *Abstracionismo Geométrico e Informal* (Funarte) e de artigos, textos e resenhas publicados em livros, catálogos, jornais e revistas de arte do Brasil e do exterior. Foi curador-coordenador do programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, das edições 1999, 2000, 2001 e 2002, e coordenador de artes visuais da Funarte, entre 1991 e 1999; membro de júris e comissões de seleção de mais de 20 mostras e salões, tais como o 10º, o 15º e o 16º Salões Nacionais de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, em 1987, 1995 e 1998, respectivamente. É curador independente, sendo responsável por exposições como *O Moderno e o Contemporâneo*, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ, 1981 (com Wilson Coutinho); *Rio de Janeiro 1959-1960*, Experiência Neoconcreta, MAM, RJ, 1991; *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*, Itaú Cultural, SP, 2005 (com Viviane Matesco); *É Hoje na Arte Contemporânea Brasileira*, Santander Cultural, RS, 2006 (com Franz Manata), *Filmes de Artista*, Oi Futuro, RJ (2007); *Hélio Oiticica: Museu é o Mundo* (com César Oiticica Filho) Itaú Cultural, SP; *Paço Imperial e Casa França-Brasil*, RJ; *Museu Nacional do Centro Cultural da República*, DF (2010). Entre novembro de 2000 e agosto de 2007, foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi, em 2011, curador do Projeto Arte Pernambucana Contemporânea, do Santander Cultural de Recife (2011). É curador da Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro (2011-2012). É doutor em Tecnologias da Comunicação e Estética pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

13 Moacir dos Anjos foi diretor geral do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) de Recife, entre 2001 e 2006, e membro da equipe de coordenação curatorial do programa Itaú Cultural Artes Visuais, de 2001 a 2003. Em 2015, foi cocurador da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, e curador da bienal Panorama da Arte Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Entre outros projetos de curadoria realizados, destacam-se individuais de Rosângela Rennó e Cildo Meireles e coletiva de Ernesto Neto e Rivane Neuenschwander. Seus ensaios e textos críticos já foram publicados em livros, catálogos e revistas. É autor de *Local/Global: arte em trânsito* (2005). Desde 1989, atua como pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, órgão vinculado ao Ministério da Educação brasileiro. Foi curador da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e das mostras *Cães sem Plumas* (2014), *A Queda do Céu* (2015), *Emergência* (2017), *Quem não luta está morto*, *Arte democracia utopia* (2018), *Minas* (2019) e *Educação pela pedra* (2019). É autor dos livros *Arte em Trânsito* (2005), *ArteBra Crítica* (2010) e *Contraditório: Arte, Globalização e Pertencimento* (2017).

14 Cristiana Tejo é curadora independente e doutora em Sociologia (UFPE). É pesquisadora do projeto *Artists and Radical Education in Latin America: 1960s and 1970s*, financiada pela Fundação de Ciência e Tecnologia de Portugal e membro integrado do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Tem se dedicado a projetos que visam o intercâmbio entre o Brasil e o exterior, a profissionalização dos artistas e a pensar o campo da curadoria de arte no Brasil. Desde 2016, faz acompanhamentos críticos de artistas de várias partes do mundo. Organiza, juntamente com Kiki Mazzuchelli, a Residência Belo Jardim, no Agreste de Pernambuco, e foi cofundadora do Espaço Fonte – Centro de Investigação em Arte (Recife), espaço de residência que recebeu artistas e curadores da Alemanha, França, Espanha, Argentina, Porto Rico, Holanda, Portugal e de várias partes do Brasil. Foi também curadora do Projeto *Made in Mirrors*, que envolveu intercâmbio entre artistas do Brasil, China, Egito e Holanda, no período de 2007 a 2012. Como coordenadora geral de capacitação e difusão científico-cultural da Diretoria de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco (2009 - 2011), Cristiana Tejo desenhou um vasto programa de formação em arte contemporânea para agentes do campo. Foi cocuradora do 32º Panorama da Arte Brasileira do MAM – SP, com Cauê Alves, em 2011. Foi diretora do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães

Ralph Ghere<sup>15</sup>, importante artista e crítico de Brasília; Lisette Lagnado<sup>16</sup>, que modificou de maneira definitiva a forma de expor da Bienal de São Paulo a partir de 2006; entre tantos outros. A cada edição, o grupo se renovou de modo que o olhar sobre a produção de Brasília também se refrescasse. Na mão contrária, a arte de Brasília é levada às diferentes regiões do país, na bagagem dos curadores que voltam para casa.

Em entrevista – realizada para esta pesquisa – com a curadora residente<sup>17</sup> do prêmio, Marília Panitz, em busca uma definição de uma linha curatorial para o Transborda Brasília, a descreveu como

(2007-2009), curadora de Artes Plásticas da Fundação Joaquim Nabuco (2002-2006), curadora do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2005-2006), curadora visitante da Torre Malakoff (2003 – 2006) e curadora do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (2004-2005). Foi curadora da Sala Especial de Paulo Bruscky, na X Bienal de Havana, cocurou *Brazilian Summer Show – Art & the City* (Museu Het Domein, Holanda, 2009) com Roel Arkenstein, *Futuro do Presente* (Itaú Cultural, 2007) com Agnaldo Farias e *Art doesn't deliver us from anything at all* (ACC Galerie, Weimar, 2006). Participou de diversas comissões de seleção e de premiação, entre elas: *Bonnefanten Contemporary Art Prize 2014* (Maastricht, Holanda), *Videobrasil* (2013), *Solo Projects – Focus Latin America* (ARCO Madri, 2013), *Rumos Artes Visuais da Argentina* (júri internacional, 2011), *Salão de Goiás*, *Salão Arte Pará*, do Programa BNB Cultural, *Situações Brasília*, entre outras. Lecionou História da Arte nas Faculdades Integradas Barros Melo por oito anos, onde também coordenou o Bacharelado em Artes Plásticas (2008-2009). Publicou *Paulo Bruscky – Arte em todos os sentidos* (2009), *Panorama do Pensamento Emergente* (2011) e *Salto no Escuro* (2012). Foi organizadora do livro *Paulo Bruscky – Arte e multimeios* (2014) e *Cinco Dimensões da Curadoria* (2017). Contribui regularmente com as revistas *Select* (Brasil) e *Terremoto* (México).

15 Ralph Tadeu Gehre é curador e artista plástico. Nasceu em Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, em 1952. Vive e trabalha em Brasília. Tem por formação *Desenho e Plástica e Arquitetura e Urbanismo*, na UnB. Trabalhou como curador em mostras coletivas e individuais para galerias particulares e instituições como Caixa Cultural, Museu dos Correios e Funarte. Foi membro da Comissão de Seleção Nacional do edital Bolsa Funarte de estímulo à produção em artes visuais (2012) e membro do comitê de seleção do edital *Atos Visuais Funarte Brasília* (2013). Expôs seu trabalho em inúmeras mostras coletivas e individuais em espaços como CCBB, Museu dos Correios, Caixa Cultural, Museu da República, além de mostras em países como Portugal e Espanha. Utiliza diversas mídias gráficas, além da pintura e da fotografia, mas considera o desenho base de seu trabalho. Trata de questões relativas à construção do processo da leitura, situando sua pesquisa entre a palavra e a imagem.

16 Lisette Lagnado é bacharela em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde também obteve o título de mestre. É PhD em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Foi curadora geral da 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (2006) e curou também a exposição de Iberê Camargo (1914-1994) na Bienal do Mercosul de 1999. Foi curadora da exposição *Drifts and Derivations: Experiences, Journeys and Morphologies*, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid), em 2010. Iniciou sua carreira como contribuinte e coeditora da revista *Arte*, em São Paulo, fundada pelo pintor Luiz Paulo Baravelli, e catalogou a obra do artista Leonilson (1957-1993). Foi redatora e crítica de arte do jornal *Folha de São Paulo* nos anos 1980. Foi coeditora da revista cultural eletrônica *Trópico*, publicada pelo UOL e dirigiu a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, até março de 2017. Reside atualmente em Berlim e é professora convidada na Hochschule für Künste Bremen.

17 Chamamos aqui “curadora residente” a professora Marília Panitz, que tem como compromisso compor todas as bancas das edições do Transborda Brasília, de modo a manter em debate as memórias de todas as edições além de contribuir largamente com suas pesquisas acerca da produção e pesquisa dos artistas de Brasília que ela acompanha.

sendo um edital de chamada de artistas, é a constituição de uma sentença curatorial a partir dos trabalhos selecionados de forma a criar uma experiência para o visitante de forma que as obras sejam lidas em relação às outras e no contexto das questões contemporâneas que orientam a produção artística. (PANITZ, 2021 – entrevista concedida a mim).

Para ela, o prêmio busca expor a relação entre artistas e suas pesquisas, de forma que a expografia valorize essa interação. Importante destacar que Panitz esteve presente nas três edições do prêmio, dessa forma é seguro afirmar que essa linha curatorial esteve presente em todas as montagens.

Agnaldo Farias, em seu texto de abertura da primeira edição do prêmio, fala sobre a linha curatorial adotada:

Como estabelecer critérios comuns diante de um panorama multifacetado, composto por trabalhos fundados em caminhos particulares? O curioso, especialmente para os jurados visitantes, era constatar que também na região de Brasília dá-se a mesma ausência de tendências e vertentes que em poucos tempos notabilizou a produção contemporânea. Também no Planalto Central assiste-se à irrupção de uma miríade de práticas artísticas maduras, à pluralidade consciente de linguagens e questões. A solução foi respeitar a diversidade, entrando no mérito particular de cada proposição, percebendo-lhe a clareza de seus axiomas, a potência de seu acabamento, a contundência da plasmação das ideias que lhes servem de lastro. O resultado está lançado neste espaço expositivo, uma narrativa construída pelo encadeamento de diferenças, cujo principal e talvez único denominador comum seja o compromisso com a experimentação, com o transbordamento do território da arte, o que é o mesmo que dizer com o transbordamento do ser. (FARIAS, 2015, p.7).

Na mesma busca por essa definição, destaca-se também a fala de Fernanda Lopes<sup>18</sup>, que esteve presente na segunda edição do prêmio:

Houve uma preocupação em selecionar diferentes linguagens artísticas de modo a apresentar um contexto da produção local. [...] O resultado que se apresenta aqui é representativo da diversidade encontrada no conjunto de mais de 500 obras inscritas e também entre os integrantes do júri. [...] As instalações, pinturas, fotografias, desenhos, *performances*, vídeos e objetos em exposição revelam ao público de Brasília um panorama tão diverso, tão plural e tão rico quanto o que se chama de arte brasileira, composto por artistas de uma mesma região, mas com diferentes formações e atuações no campo das artes. (LOPES, 2016, p.7).

18 Fernanda Lopes é crítica de arte e pesquisadora. Em 2012, foi ganhadora da Bolsa de Estímulo à Produção Crítica (Minc/Funarte), com pesquisa publicada sobre a Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Funarte/Figo Editora). Foi curadora associada de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo – CCSP (2010-2012) e editora dos sites ARTINFO Brasil (2012-2013) e Obraprima.net (2000-2004). Entre as curadorias que realizou, está a Sala Especial do Grupo Rex, na 29ª Bienal de São Paulo (2010). Mestre em História e Crítica de Arte pela Escola de Belas Artes – UFRJ (2006), sua tese de mestrado, *Éramos o time do Rei*, ganhou o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, da FUNARTE, em 2006, e em 2009 foi publicada pela Alameda Editorial (SP). Organizou os livros *Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite* (2016) e escreveu os livros *Área experimental: lugar, espaço e dimensão experimental na arte brasileira dos anos 1970* (2012) e *Éramos o time do Rei – a experiência Rex* (2006). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Para Guga Carvalho<sup>19</sup>, integrante da comissão de seleção da terceira edição, a linha curatorial é definida por três premissas: o estímulo ao diálogo entre a produção de Brasília e o olhar nacionalizado da curadoria, a relação dentro/fora do plano piloto e a relevância da interferência da Universidade de Brasília nas criações dos artistas. Essas características mostram-se presentes na seleção e na forma de expor os trabalhos.

A curadoria da proposta aposta na relação da arte contemporânea de artistas residentes em Brasília e entorno avaliados por uma comissão de diferentes curadores do Brasil. Há o estímulo ao diálogo entre a produção feita em Brasília com o restante do pensamento curatorial do Brasil. É um edital local, mas não bairrista. Por ser uma proposta de criadores residentes em sua maioria em Brasília, a temática urbana/urbanística se apresenta em diferentes graus de problematização, visto que o “poder” do planejamento arquitetônico na vida cotidiana desses artistas é negável. O que cria um contraponto com outros trabalhos distantes dessa temática, como se fossem dois eixos iniciais à curadoria dentro de um edital de temática livre: dentro e fora do plano. O edital vem em diálogo com as pesquisas de mestrado e doutorado que cada vez mais são realizadas pelos criadores. Por mais que muitos artistas estejam distantes do universo acadêmico, o fenômeno do artista pesquisador nas universidades tem se intensificado no Brasil nos últimos anos, e na cena local, muitas propostas poéticas ao edital foram iniciadas como pesquisas nas Universidades. O que cria uma relação que ativa ambos os espaços de pensamento, acadêmico e curatorial. (CARVALHO, 2021, entrevista concedida a mim).

Todas essas ideias que permeiam o prêmio, discutidas por suas curadoras e curadores, se refletem na expografia das mostras: buscam refletir a diversidade e a relação entre os trabalhos de artistas que têm histórias pessoais e trajetórias profissionais muito distintas. E, junto a isso, pudemos observar nesses depoimentos o grande desafio teórico e de execução que é lidar com um prêmio que não tem como proposição nenhum tema preestabelecido para o envio de trabalhos, exigindo que a linha curatorial vá se definindo ao longo da seleção, sempre atenta à interação dos trabalhos e poéticas próprias de cada artista.

No entanto, a interação dos trabalhos se deu de forma mais expressiva na terceira e última edição do prêmio, ocorrida em 2018. Não que o avizinhamiento e as inerentes interferências que dele decorrem entre os trabalhos não fosse relevante. Sempre foi. No entanto, questões de ordem espacial foram preponderantes nas duas primeiras exposições do projeto. Isso quer dizer que, embora a curadoria tenha seguido uma linha como descrito por alguns dos curadores anteriormente, assegurada na seleção dos trabalhos, a expografia acabou por priorizar questões espaciais em detrimento do diálogo entre artistas.

19 Guga Carvalho nasceu em Teresina, Piauí, em 1972. É mestre em Estética e História da Arte pela USP – Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre processo de criação (2008-2010). É especialista em Gestão dos Processos Comunicacionais pela Escola de Comunicação e Artes da USP, com pesquisa sobre crítica de arte e audiovisual (2005-2006). Foi professor-orientador convidado pela ECA-USP, Núcleo EDuCom, na especialização lato sensu Mídias e Educação, linha Arte e Mídia (2011-2013). É curador do Prêmio Residência de Criação em Artes Visuais de Teresina. Desenvolve pesquisa e exposições no Mercado Popular São José (Mercado Velho) de Teresina. Tem interesse em “não-artistas”, “carreiras interrompidas” e “acidentes do acaso” como figuras da (outra) história da arte e de (outros) regimes da visualidade. Editou o foto-livro *O filme perdido* (2015), uma reflexão sobre a imagem do acaso. Dirigiu o documentário *Torquato – imagem da incompletude* (2020), junto com Danilo Carvalho.

Em 2015, em sua primeira edição, o projeto selecionou 20 artistas e ocupou a Galeria Acervo da Caixa Cultural de julho a setembro daquele ano. A ocupação dessa mesma galeria se repetiu em 2018, na terceira edição do projeto, porém com critérios de montagem bastante distintos.

O número de 20 artistas era exigência do edital de patrocínio e proporcionou uma mostra bastante dinâmica, com grande variedade de trabalhos e trajetórias dos artistas envolvidos.

A identidade visual criada para aquele ano tinha forte presença de tons de azul e fazia referência à fluidez da água impressa nos materiais gráficos (cartazes, convites, catálogo). Letras grandes vazavam a parede do título e capa do catálogo, de forma que somente parte das letras da palavra “transborda” eram vistas numa clara, porém tímida, referência à expansão de margens que inspira o nome do projeto. No espaço, igualmente, o azul predominava, ora escuro, ora somente como tom azulado do cinza aplicado na maior parte das paredes.

A ocupação da galeria não propôs novas paredes, ocupando somente o espaço original. Em função do grande número de selecionados, não foi possível aprofundar a exposição com diversos trabalhos de cada artista. Ocasionalmente, foram apresentados dois trabalhos do mesmo artista, mas em sua maioria apenas um trabalho. A distribuição desses trabalhos no espaço se deu frequentemente pelas dimensões e suas adequações aos espaços disponíveis. À época, a expografia não contou com a participação direta dos curadores, que somente tiveram acesso ao espaço com a exposição já montada. Algo que apenas na terceira edição foi corrigido, amadurecendo a proposta expográfica na ocupação da galeria. Desde a primeira montagem, os trabalhos premiados foram selecionados já com a exposição pronta, de forma a não privilegiar ou dar destaque a nenhum artista em particular.

A seleção foi caracterizada pela grande influência da universidade, sendo a maioria dos artistas membro do programa de pós-graduação da Faculdade de Artes Visuais da Universidade de Brasília, e a abrangência dos selecionados pouco extrapolou as fronteiras do plano piloto.

Apenas dois trabalhos em vídeo exigiram o uso restrito de luz, a distância adequada para instalação do projetor e o alcance deste a fim de obter a imagem de tamanho equivalente à parede destinada. O outro trabalho que se valia da exibição em vídeo era o registro de uma *performance* cuja exibição se solucionou com o uso de uma televisão afixada à parede. Nenhum dos trabalhos tinha som, de modo que a preocupação de haver interferência entre eles não existiu.

A segunda edição do prêmio ocorreu em 2016, apenas um ano após a primeira realização. Nossa preocupação com o curto intervalo de tempo foi de não haver expressiva renovação dos artistas inscritos e, conseqüentemente, selecionados, o que

não ocorreu. O corpo selecionado teve apenas um artista presente nas duas edições.

Os espaços da galeria foram expandidos, ocupando paredes do *foyer* até a *clara-boia* existente no centro cultural, localizada no átrio da escada, fora da galeria destinada à ocupação pelo projeto. A afirmação do conceito de transbordamento que dá nome ao projeto foi propositalmente estendida ao espaço físico que nos foi designado.

Mantivemos a seleção de vinte artistas e, desta vez, enfrentamos o desafio de acolher duas *performances* que acabaram inclusive por serem premiadas. O espaço, portanto, precisava estar preparado para a realização das *performances* na data da abertura, garantindo que o público presente e sobretudo o júri pudessem assistir às ações. As duas *performances* expandiram também os limites da galeria que se localizava no segundo andar da instituição.

Para a realização da *performance* de Obá<sup>20</sup>, *Atos da transfiguração: Desapropriação ou receita de como fazer um santo*, o artista iniciou caminhando, no teatro da CAIXA, por todo o *foyer* do térreo, subindo as escadas, percorrendo o pequeno *foyer* do segundo andar até adentrar a galeria e se posicionar no espaço destinado a abrigar o vídeo registro da *performance* e os materiais utilizados, que ficaram expostos por todo o período de visitaçãõ.

---

20 Obá é nascido em 1983, em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília. Reconfigura em seu trabalho aspectos de uma tradição interiorana que permeia o universo religioso brasileiro que reflete criticamente sobre a ideia de um dito sincretismo e situações históricas ligadas ao preconceito étnico. Traz em suas obras uma memória afetiva, que propõe a reflexão íntima sobre o corpo (seu corpo miscigenado, negro, preto), mas que se dá (a rigor do termo) em sacrifício em narrativas que contam uma história brasileira vista de um corpo que finca os pés nas raízes de uma tradição, em vários contextos, ainda marginalizada.

A *performance* do coletivo duplaPLUS<sup>21</sup> aconteceu no térreo do centro cultural, espaço ocupado na ocasião pelo evento de abertura de forma que os convidados puderam se organizar no *foyer* e assistir à apresentação de maneira confortável. Os artistas Ary Coelho e Luisa Gunther percorreram o *foyer* desde a porta de entrada até a entrada da galeria principal, à época ocupada por outra exposição.

Essas ações, atreladas à ocupação de espaços externos à galeria que nos foi destinada, representaram e afirmaram o propósito do projeto, expandindo fronteiras. No entanto, a distribuição dos trabalhos no interior da galeria preocupava-se mais com a adequação das obras, suas dimensões e particularidades como som e luz, do que propriamente com os conteúdos dos trabalhos, de forma que o diálogo entre eles não foi o ponto de partida da expografia, e sim a espacialidade que cada um podia representar ou necessitar.

Além do desejo de expansão dos limites da galeria, a ocupação da claraboia, por exemplo, se deu pela necessidade de um pé direito mais alto do que o que tínhamos no interior da galeria. Os espaços destinados às *performances* abarcavam o público com conforto e permitiam os percursos que os artistas pretendiam em suas ações. Critérios espaciais foram os pontos de partida da expografia novamente, assim como na primeira edição, algo que só foi se modificar com mais profundidade na terceira e última edição.

## 2.2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poder que a curadoria exerce no Transborda é compartilhado entre o júri e há sempre um desejo de diversidade e inclusão, que a cada ano derruba mais fronteiras. O projeto é baseado em um prêmio em que muitos se inscrevem e poucos são escolhidos. Mas observando as declarações de alguns dos curadores, nota-se um desejo de pluralidade, inclusão e criação de um contexto em que a arte produzida no Distrito Federal se insere. E esse aspecto plural fala ainda de uma certa institucionalidade que

---

<sup>21</sup> O coletivo duplaPLUS surge da intenção de evidenciar a participação de outros propositores junto às ações de Ary Coelho e Luisa Günther. Enquanto dupla, correspondem ao coletivo DUETO, que realiza poéticas a partir de pesquisas corporais que contaminam as artes visuais, a *performance* e a dança desde 2009. Entretanto, a partir do momento em que a dupla expande suas ações a outras presenças (sejam imaginadas ou imediatas; seja na ideação, na concepção ou na práxis), esse novo contorno adquire um plus. As séries de foto-danças que tendem a ser apresentadas ao público com o título desdobrado a partir de “CORPOsições para danças [...]” compõem um projeto mais amplo, intitulado *Performateridades: vídeo-danças para ninguém*, cujo intuito é promover um questionamento do significado do outro ao dançar para lugares escolhidos na paisagem. A própria paisagem é o enquadramento para as escolhas afetivas do lugar; para narrativas não lineares; para o cotidiano incomum; para a cumplicidade da contracena; para o corpo transitório/temporário. Além de disponibilizar vídeo-danças compilados no canal duplaPLUS, no YouTube, e no perfil homônimo no Instagram, Ary Coelho e Luisa Günther têm participação em Festivais de dança e *performance* com ações poéticas e práticas formativas. Contemplados pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC/DF), em 2010, realizaram o projeto *Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo*, em colaboração com Aline Contti, Maíra Zenun, Márcio Mota e Raquel Nava. Atuam junto ao Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, de Bia Medeiros.

um prêmio regular produz. Para além da legitimação, é claro, assegurada pelo tipo de júri e local de exposição, a regularidade do prêmio se afirma e vai se elaborando à medida que as edições acontecem.

A curadoria, como colocou Ralph Gehre (2022) em aula ministrada de maneira remota, é um lugar de delicadeza e de junção de universos. No Transborda, essa junção de universos pode ser bastante inusitada, e aí mora a beleza e o desafio maior dessa expografia, que buscou aproximar mais harmonias que diferenças entre os trabalhos e considerou a espacialidade de cada obra como ponto de partida.

O Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea trouxe, em 2015, com grande vigor, uma iniciativa de impacto profundo sobre o cenário das artes visuais da região, sobretudo em termos de valorização e mapeamento da produção local, desde um olhar nacional. Cabe investigar, no próximo capítulo, os pressupostos teóricos trazidos no capítulo inicial e as ideias presentes no testemunho dos curadores envolvidos na terceira e última edição do Transborda.

## Capítulo 3

### Transborda Brasília 2018: uma leitura de sua terceira edição

Por ser de minha autoria — em conjunto com as colegas Bruna Neiva e Flavia Gimenez —, as informações obtidas sobre o prêmio partem basicamente de textos que elaboramos para as inscrições do salão em editais de patrocínio, catálogos, conversas com curadores e curadoras e publicações em mídias diversas.

A concepção dos projetos expográficos sempre esteve sob minha responsabilidade individual, entretanto, a cada edição apresentou desafios e objetivos diferentes. Embora a equipe de curadoria tenha variado ao longo dos anos, podemos compreender, das falas dos entrevistados e entrevistadas, que as linhas curatoriais das edições mantêm características parecidas. Essas características estão presentes nos projetos expográficos bem como em todo o material de divulgação do evento, tais como cartazes e catálogos.

A busca que se faz, na concepção dessas expografias, parte da espacialidade e do diálogo entre obras, sobretudo na última edição, priorizando as relações estabelecidas no avizinhamiento entre obras. Houve a busca por encontrar em suas partes correspondências e harmonias muito mais que seus possíveis conflitos. Busca pela adequação da dimensão política dessas escolhas através do desejo da criação de uma coletividade, o consenso discursivo de sua linha curatorial, absolutamente referenciada no contexto da produção específica do Distrito Federal e entorno.

Como intuito do prêmio — com inscrições irrestritas quanto às trajetórias de artistas, o ineditismo das obras, sua materialidade, temática ou poética —, a cada ano amplia-se o mapeamento da produção dessa região. Dessa forma, a seleção resulta numa multiplicidade de trabalhos. A expografia, por sua vez, pretende estruturar-se na aproximação entre eles, a comunhão de características de maneira plural e democrática, de modo a respeitar o desejo da curadoria de diálogo e contextualização.

É claro que o próprio princípio do projeto — certame em que alguns são escolhidos e outros preteridos — acaba por caracterizar algum tipo de exclusão. No entanto, o que se pretende no espaço, uma vez definidos os trabalhos, é buscar o que Lisette Lagnado escolheu como tema para a Bienal de São Paulo de 2006: “Como viver junto”. Na ocasião, a curadora transformou a forma de apresentação das bienais de arte de São Paulo, até aquele momento dividida em salas de representações nacionais, e propôs uma apropriação do espaço com maior interação entre os trabalhos, agora dispostos no pavilhão como um todo, sem fronteiras definidas.

Em 2018, a terceira e última edição do prêmio foi realizada na Caixa Cultural Brasília, escolhida para esse detalhamento em função do amadurecimento do projeto expográfico que contemplou a espacialidade inerente a cada obra, mas sobretudo os conceitos da curadoria de diálogo e contextualização entre as obras. Se em 2015 e 2016 a espacialidade foi preponderante, em 2018, a partir de um encontro mais próximo com a curadoria, a comunicação entre as obras se deu de maneira mais consciente e elaborada.

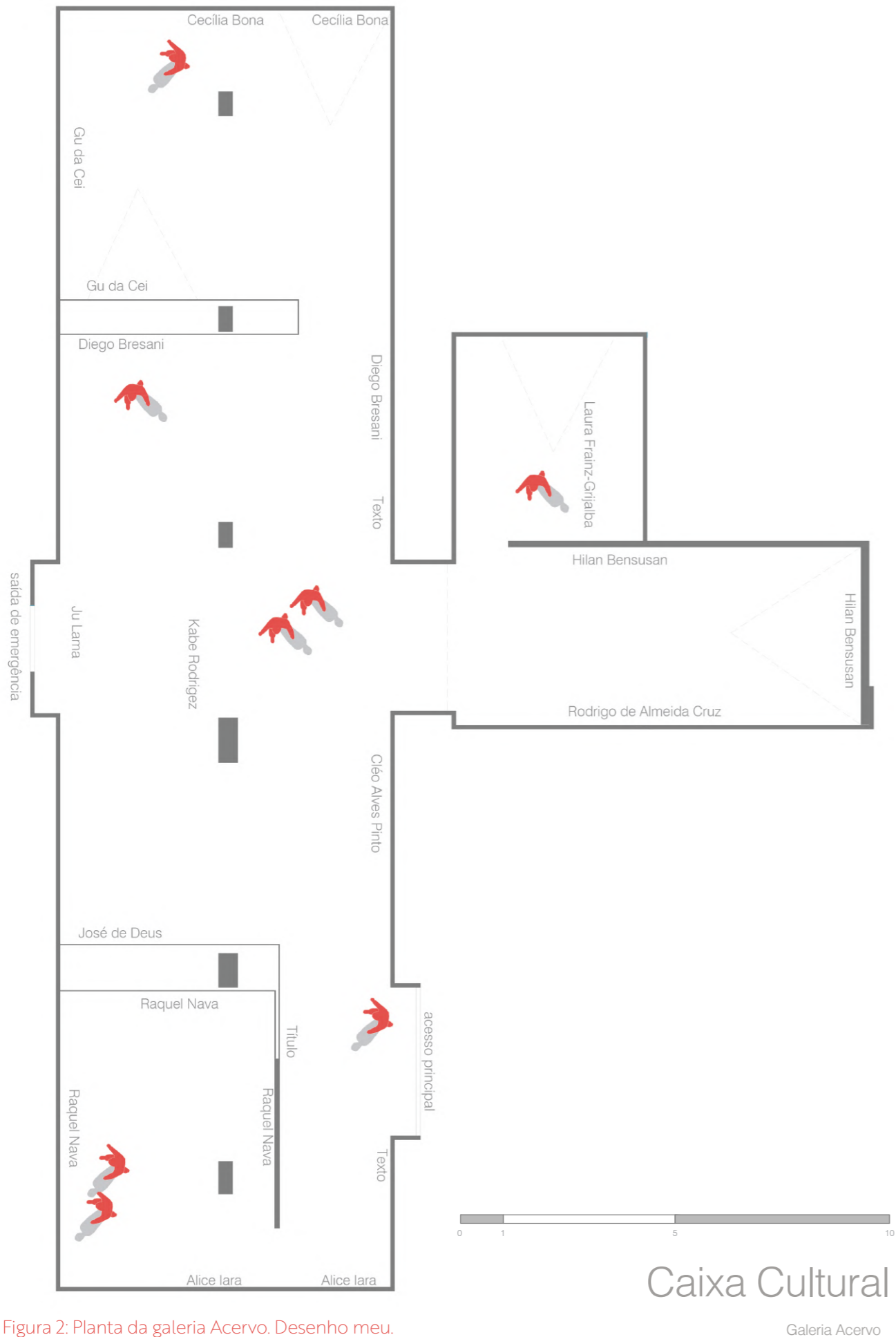


Figura 2: Planta da galeria Acervo. Desenho meu.

Mais uma vez, como em 2015, a exposição ocupou a Galeria Acervo da Caixa Cultural, ainda antes da reforma que reduziu drasticamente o espaço expositivo. A galeria caracterizava-se por uma parede de abertura que escondia uma sala. Em seguida, vemos um grande salão com pilares e grande destaque para a saída de emergência pintada de vermelho, conforme obriga a legislação. Há uma grande área perpendicular ao salão principal e mais uma sala ao fundo. Estruturalmente, são duas paredes de separação dos espaços e dois pilares no vão. As paredes circundantes das salas servem como suporte expositivo.

Para acomodar os trabalhos de 12 artistas em diferentes linguagens, os títulos e textos curatoriais, foram utilizadas as duas salas que se configuram naturalmente pela presença das duas paredes existentes no vão; o vão central que contém dois pilares aparentes e uma sala, perpendicular a este vão, que apresenta ainda uma sala à esquerda de quem se aproxima. Originalmente, a galeria apresentava ainda uma conexão com a galeria principal através de duas portas de correr em vidro temperado incolor. Esse acesso foi fechado, permitindo que a identidade da nossa exposição ficasse restrita à galeria Acervo, não sofrendo influência direta da montagem da sala vizinha, que não poderíamos prever. Originalmente, com as portas de vidro conectando as duas galerias, além do acesso direto que poderia se tornar mais um percurso possível para o visitante, interrompendo a experiência de circulação em uma delas, conectavam também visualmente, gerando forte interferência de uma montagem sobre a outra.

Foi criada ainda uma parede de fechamento em uma sala com acesso restrito a maiores de 18 anos – em virtude da natureza do trabalho que ali se apresentava. Uma cortina encerrava o acesso à sala. Essa sala está instalada de modo a ser visitada antes ou após a entrada na sala perpendicular, podendo, inclusive, ser uma possibilidade de encerramento do percurso expositivo.

Mesmo sendo um percurso expositivo, não se estabeleceu na expografia nenhuma diretriz específica, embora houvesse encaminhamentos feitos por obras dispostas nas extremidades da galeria, junto à parede de limite esquerdo e direito e encerrando a sala perpendicular no vão central. Dessa forma, o espectador poderia ter pistas sobre a continuidade dos espaços e se dirigir a qualquer um dos caminhos possíveis conforme seu desejo e interesse.

Para viabilizar a descrição das salas e obras, descrevo-as a partir de um dos muitos percursos possíveis dentro do espaço. Esse caminho percorre os espaços desde a porta de entrada, que tem imediatamente à frente uma parede onde se localiza o título da exposição, até a sala perpendicular e o grande vão central.



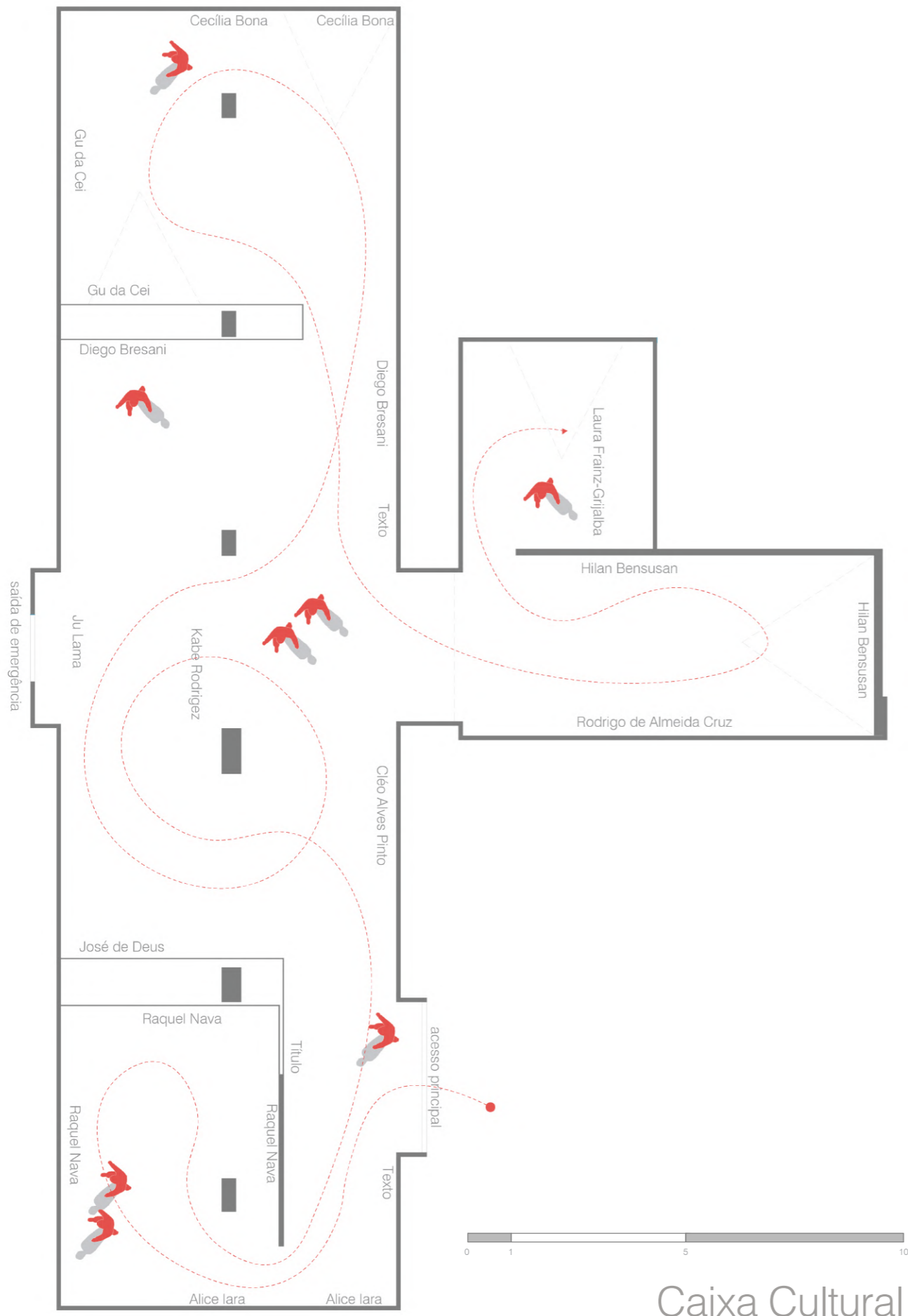


Figura 3: Percurso escolhido para descrição dos espaços. Desenho meu.

As identidades visuais do prêmio, aplicadas em materiais gráficos e em parte nos espaços físicos que as exposições ocuparam, foram criadas por Gabriel Menezes com colaboração de Pablo Julio (segunda edição) e Felipe Cavalcante (terceira edição). Cada edição contou com identidade e paleta de cores própria. A terceira edição, que detalhamos aqui, teve uma particularidade quanto à programação visual. Foi desenvolvida uma marca e paleta de cores a serem utilizadas nos intervalos entre as edições. Essa identidade firma-se então como a identidade da “marca” Transborda Brasília, independentemente do que se pretendeu para cada edição. Em busca de reforçar essa identidade, adotamos cores e fontes nas peças gráficas e no espaço físico. Foram escolhidos dois tons de cinza (#b1b0af e #bbbab8), um mais escuro e outro mais claro, e um tom de laranja (#e5504f). Pactuamos que os textos seriam brancos.

Baseando-me no cinza da programação visual para os materiais impressos, busquei no mercado, para aplicar nas paredes gerais da galeria, um tom de cinza que mais se aproximasse das cores escolhidas no *design* gráfico, adotando um cinza dois tons mais escuros para a parede de entrada. Os tons de cinza geraram também um conjunto com o terceiro tom, presente no piso de cimento queimado, tornando paredes e piso um bloco neutro para receber as obras de tão distintas características.

Na parede de entrada (Figura 4) foi instalado o título, respeitando a identidade daquela edição. Para os impressos, a imagem das letras da palavra Transborda apareciam como projeções luminosas que “vazavam” de máscaras sólidas. Como resultado, conseguimos letras com bordas irregulares, porém legíveis. Para obter efeito similar, projetamos, na parede que se encontra logo à frente de quem acessa a galeria, luzes através de máscaras metálicas com as letras. O resultado não foi satisfatório em virtude da curta distância para a instalação da fonte de luz. A projeção ficou pequena, e o efeito de bordas diluídas não foi alcançado. Optei, então, por adesivar a parede, preenchendo toda sua face com as letras em vinil transparente e brilhante. As bordas indefinidas ficaram sutilmente visíveis com essa solução, respeitando e reforçando a identidade. Dessa forma, com a repetição das letras cobrindo toda a parede, criou-se uma textura de fundo com a imagem diluída que receberia o título da exposição de forma clara e legível. À direita da parede, abaixo do eixo central, foi adesivado — em recortes vinílicos e em um tom de laranja que mais se aproximava do tom escolhido para o material gráfico — o nome do projeto e o ano. Lá lia-se apenas “Transborda Brasília 2018” (Figura 4).

Os suportes escolhidos foram decididos de comum acordo com os artistas, procurando respeitar suas necessidades expositivas e respeitar a vizinhança, sobretudo com relação aos sons e luzes das obras, tais como projeções e vídeos expostos em TVs. Assim, desde antes do início da montagem, os artistas já eram convidados a fazer parte do processo em marcha. Mais especificações seguem conforme o detalhamento de cada obra.



Figura 4: Parede de abertura com identidade visual da edição. Fotografia: Joana França



Figura 5: Vista lateral da parede de abertura com textura transparente e brilhante. Fotografia: Joana França

Todas as placas de identificação das obras (Figura 6) foram feitas em relevo e em um tom de cinza próximo ao das paredes mais claras, tendo suas espessuras destacadas em laranja e textos em branco. As placas em cinza pretendiam apresentar um menor contraste entre parede e informação técnica da obra. Comumente, vemos placas brancas que se destacam das paredes cinzas. Em virtude de estarmos trabalhando com mais de uma obra de cada artista, o número de placas foi grande e, por isso, preferi mimetizar as placas nas paredes. No entanto, foi dado um pequeno destaque ao relevo (espessura 4mm) das placas, revestidas em laranja novamente para uma maior aproximação do tom da identidade visual. Dessa forma, uma discreta borda se formou, podendo ser vista somente lateralmente, e não a partir da vista frontal das paredes com obras (Figura 7). Igualmente aos textos em branco, seguiram o padrão da identidade criada para o projeto, apresentando contraste suficiente para legibilidade a partir do suporte cinza.



Figura 6: Exemplo de placa de identificação. Fotografia: Joana França



Figura 7: Placa de identificação de lado mostrando o detalhe laranja na lateral (espessura 4mm). Fotografia: Joana França

Na parede oposta à de abertura, foi adesivado, com recortes de vinil branco, o texto de contextualização do projeto — de minha autoria — em português e inglês, e a ficha técnica. A opção foi feita para não estabelecer um percurso ao espectador, dando-lhe a opção de leitura no início ou no final da visita. O texto contextualizava a edição do prêmio e os agradecimentos aos parceiros do projeto, bem como exibia as logomarcas dos patrocinadores e realizadores. A ficha técnica funcionou como uma assinatura da equipe, e poderia ser lida na saída da primeira sala ou ao final do percurso. Sempre que possível, opto por dar destaque à ficha técnica de modo a valorizar a equipe de trabalho, sem a qual o projeto não seria possível (Figura 8).

A opção de não iniciar ou concluir o percurso pelo texto curatorial se deu pelo desejo de favorecer uma leitura das obras mais livre, evitando a indução do visitante a qualquer explicação referente às obras expostas. O texto curatorial, de autoria de Clarissa Diniz, dava muita ênfase no trabalho de um dos artistas e citava os demais. Entendi que colocá-lo como opção de leitura na entrada poderia criar um atalho do visitante às obras do artista em destaque, que acabou inclusive por ser premiado. O texto — em adesivo vinílico branco recortado — foi afixado junto ao vão central da galeria de modo que fosse lido após o visitante ter percorrido parte da mostra (Figura 9).

Na primeira sala, logo atrás da parede que continha o título, estavam os trabalhos de Alice Lara<sup>22</sup> e Raquel Nava<sup>23</sup>. Na parede da extremidade esquerda da galeria, fixamos um dos trabalhos de Lara (Figura 10), sobre o qual descreverei, mais adiante, a função no encaminhamento dos visitantes. Em certa medida, o trabalho de Lara acabou por sugerir um início de percurso expositivo, pois convidava o visitante a ver a continuidade da parede onde seus demais trabalhos foram instalados. A opção por “iniciar” a exposição por esses trabalhos deu-se pela vocação da sala em receber obras sequenciais e de grandes dimensões, como eram os trabalhos de Lara e Nava — grupos de pinturas e fotografias —, que optei por deixar juntas. A aproximação das duas se deu principalmente por suas características pictóricas e suas investigações sobre anatomia dos animais (Figura 16).

22 Alice Lara graduou-se em Artes Visuais — licenciatura e bacharelado — pela UnB. É mestranda em Poéticas Visuais na ECA-USP. Sua pesquisa, na pintura, investiga a representação de animais, suas relações com os seres humanos e como essas relações afetam ambos. Já participou de diversos salões no país, como o Salão de Abril, em Fortaleza, em 2010, e o Salão de Anápolis, em 2011 e 2014. Foi premiada em 2012 no Arte Pará e em 2016 no Salão de Anápolis. Vive e trabalha em São Paulo.

23 Raquel Nava investiga o ciclo da matéria orgânica e inorgânica em relação aos desejos e hábitos culturais usando taxidermia e restos biológicos de animais justapostos a materiais industrializados em suas instalações, objetos e fotografias. A variação cromática com a qual trabalha nos objetos e fotografias se aproxima da paleta utilizada na sua produção de pintura. A diversidade de sua produção está nos experimentos com técnicas e materiais, mas sempre surge uma referência aos órgãos ou aos organismos.

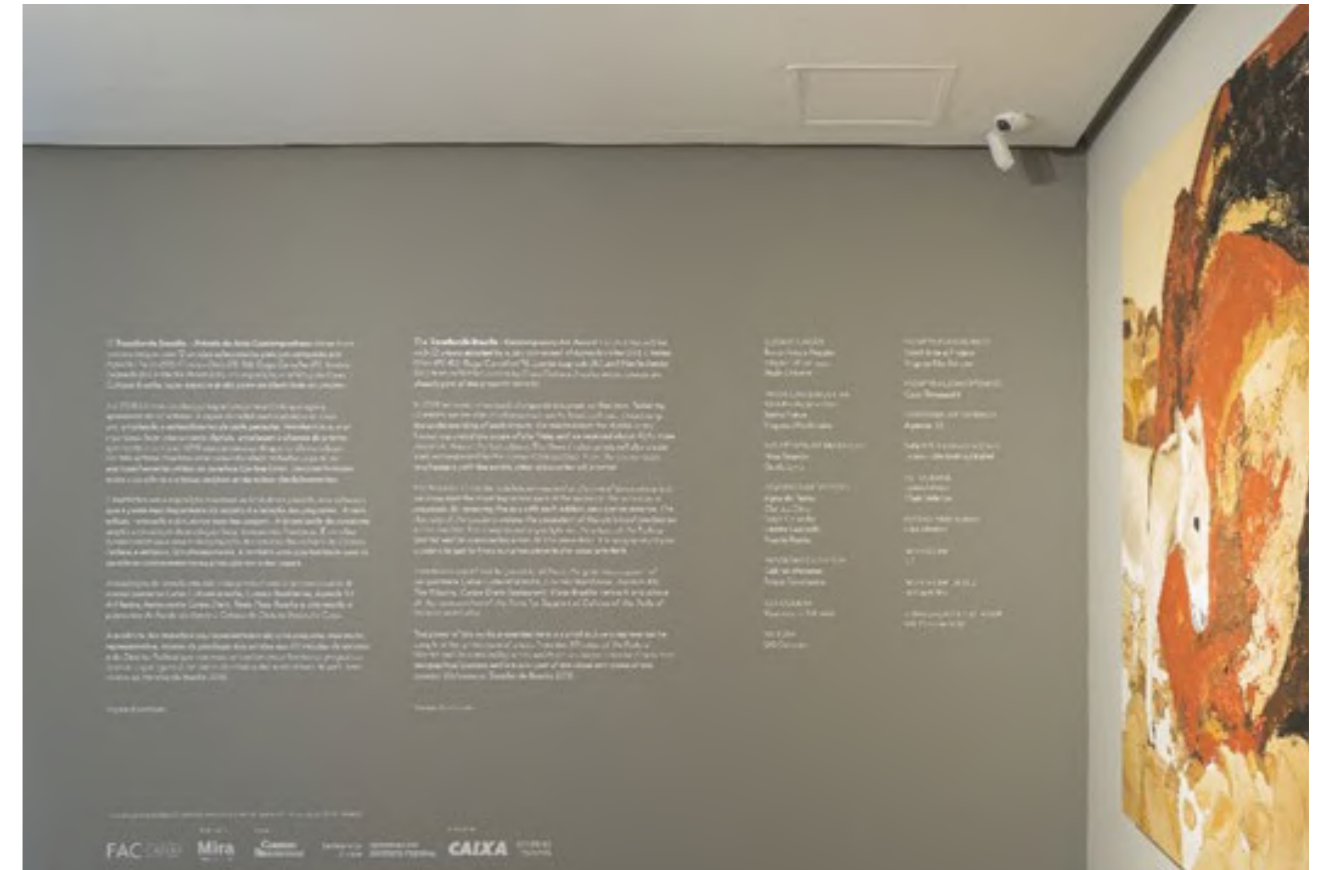


Figura 8: Texto de contextualização do projeto e ficha técnica. Fotografia: Joana França.



Figura 9: Texto curatorial localizado no meio do percurso expositivo. Fotografia: Joana França

A sala localizada na extremidade direita da galeria tem dimensões similares, mas por estar afastada da entrada, fechando a perspectiva, o enquadramento de qualquer das obras das artistas seria vista com muita distância, tornando-as “pequenas”. Optei por fechar essa perspectiva de maior distância com uma projeção de grandes dimensões, como veremos mais adiante.

Lara apresenta trabalhos da série *Resistência*, em que pinta imagens de búfalos, jumentos e cachorros investigando a representação de animais, as relações com seres humanos e como essas relações afetam ambos. O trabalho *Jumentos de Jericoacora* foi disposto na sala de modo a fechar a perspectiva esquerda do espaço, como dito anteriormente (Figura 10), e a dialogar com os trabalhos de Raquel Nava (Figura 11). A opção por dispor os trabalhos de Lara linearmente acabou por causar um curto espaçamento entre as obras, o que não foi ideal, mas permitiu, por outro lado, vê-las em um conjunto. Há um contraste no amplo espaçamento entre as obras de Nava e de Lara. Dada a relação de continuidade dos horizontes de três das pinturas de Lara, optei por mantê-las em disposição linear, lado a lado, de forma a conectar visualmente as paisagens ao fundo das pinturas (Figura 11).

Raquel Nava apresentou trabalhos da série *Paleta*, um conjunto de cinco fotografias em grandes dimensões (90x60cm e 110x120cm) que não foram emolduradas por opção da artista. A solução adotada para fixação dos trabalhos à parede foram *clips* (do tipo prendedor) pintados de branco, que prendiam alguns pontos das fotos. Esses *clips* foram pendurados em pregos de aço junto à parede. As telas de Lara também não foram emolduradas e foram fixadas diretamente nas paredes.

O trabalho de Nava é uma composição de animais taxidermizados e simulacros de materiais industrializados, criando uma instalação depois fotografada e impressa em papel extremamente brilhante (Figuras 12, 13, 14 e 15). A paleta cor-de-rosa dá grande unidade aos elementos das instalações e ao conjunto como um todo. Na fotografia, a sala com ares de laboratório e paredes pintadas na cor rosa se unificam com os embutidos que usam corante carmim para atingir o tom artificial que consumimos. O contraste entre os animais em sua forma quando vivos e a forma como os encontramos em supermercados para consumo é central no trabalho da artista.

A partir de uma perspectiva pictórica e do uso de paletas cromáticas nada melancólicas, a artista organiza suas composições com matérias orgânicas e inorgânicas que jogam com nossa consciência acerca da forma de nos manter vivos e de seguir temendo a morte. Dialogando com a tradição das Vanitas, gênero da pintura associado à Natureza Morta, no qual se buscava evidenciar a transitoriedade da vida, da vaidade e a concretude da morte, Raquel Nava atualiza esses sentidos confrontando de forma pulsante a relação entre os fluxos de eros e tãntos bem no seio do capitalismo contemporâneo. (TAMAYO, 2018, n.p.)<sup>24</sup>.



Figura 10: Vista da entrada da sala onde estão os trabalhos de Raquel Nava e Alice Lara. Fotografia: Joana França



Figura 11: obras de Alice Lara dispostas lado a lado. Fotografia: Joana França  
Acesso em 01 de outubro de 2022



Figura 12: Visão geral das obras de Raquel Nava dispostas na sala. Fotografia: Joana França para o catálogo



Figura 14: Três das cinco obras de Raquel Nava expostas na mesma parede. Fotografia: Joana França para o catálogo



Figura 13: Duas das cinco obras de Raquel Nava expostas em paredes perpendiculares. Fotografia: Joana França

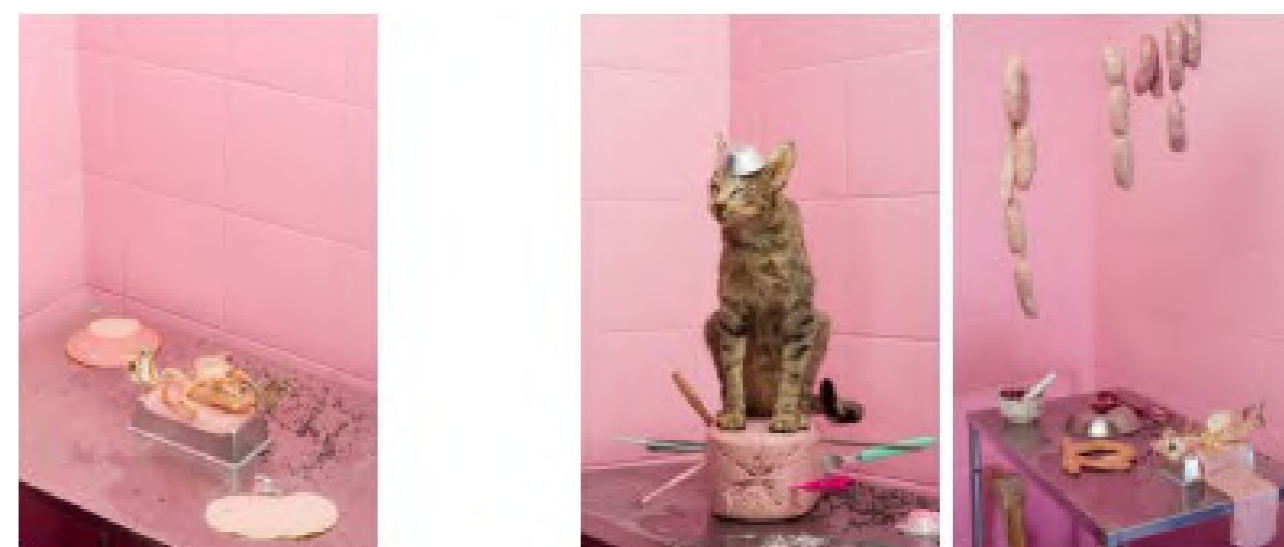


Figura 15: Detalhes de três dos cinco trabalhos de Raquel Nava expostos. Fotos: Diego Bresani para a artista.



Figura 16: Relação entre as obras de Alice Lara e Raquel Nava. Fotografia: Joana França

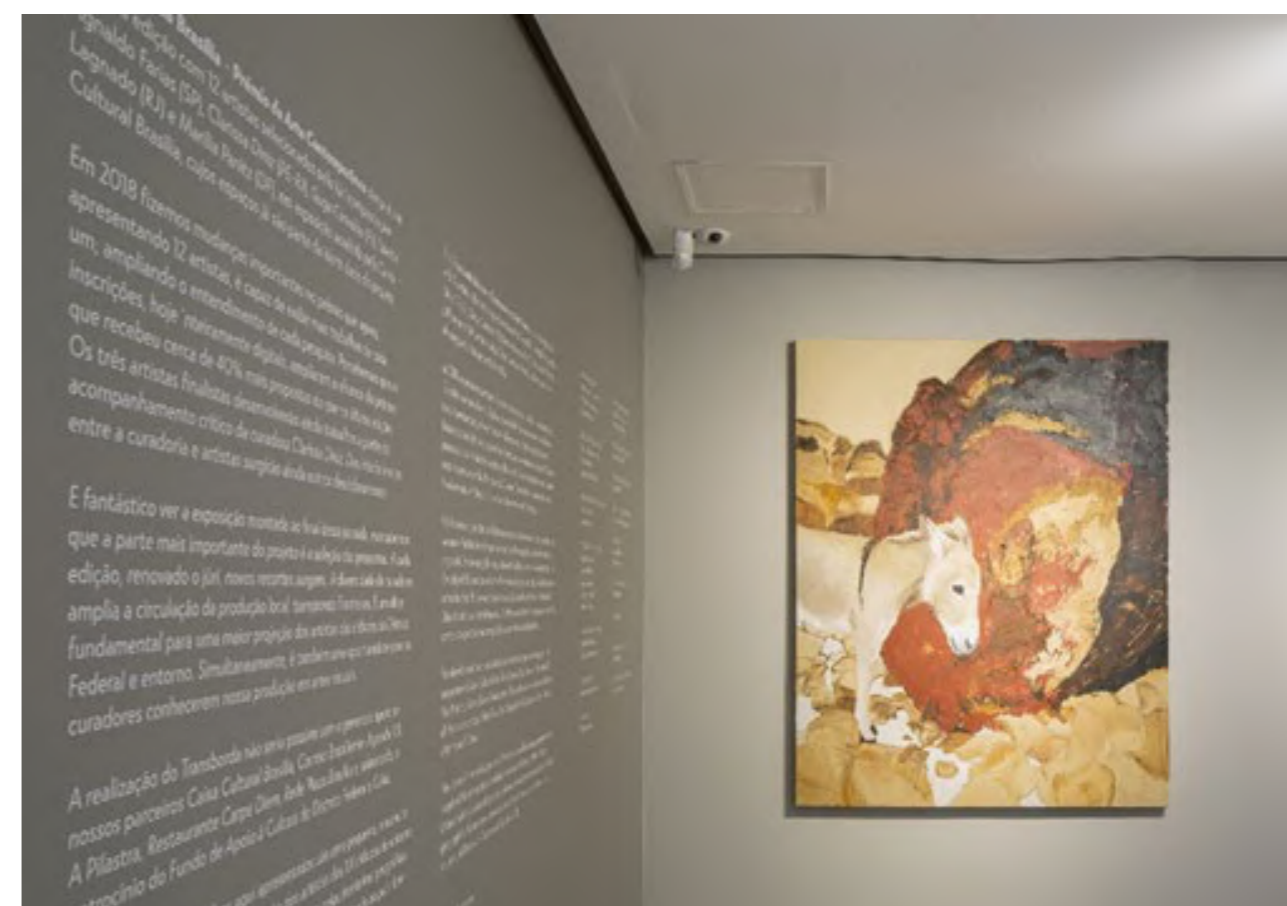


Figura 18: Obra de Alice Lara e relação com textos. Fotografia: Joana França

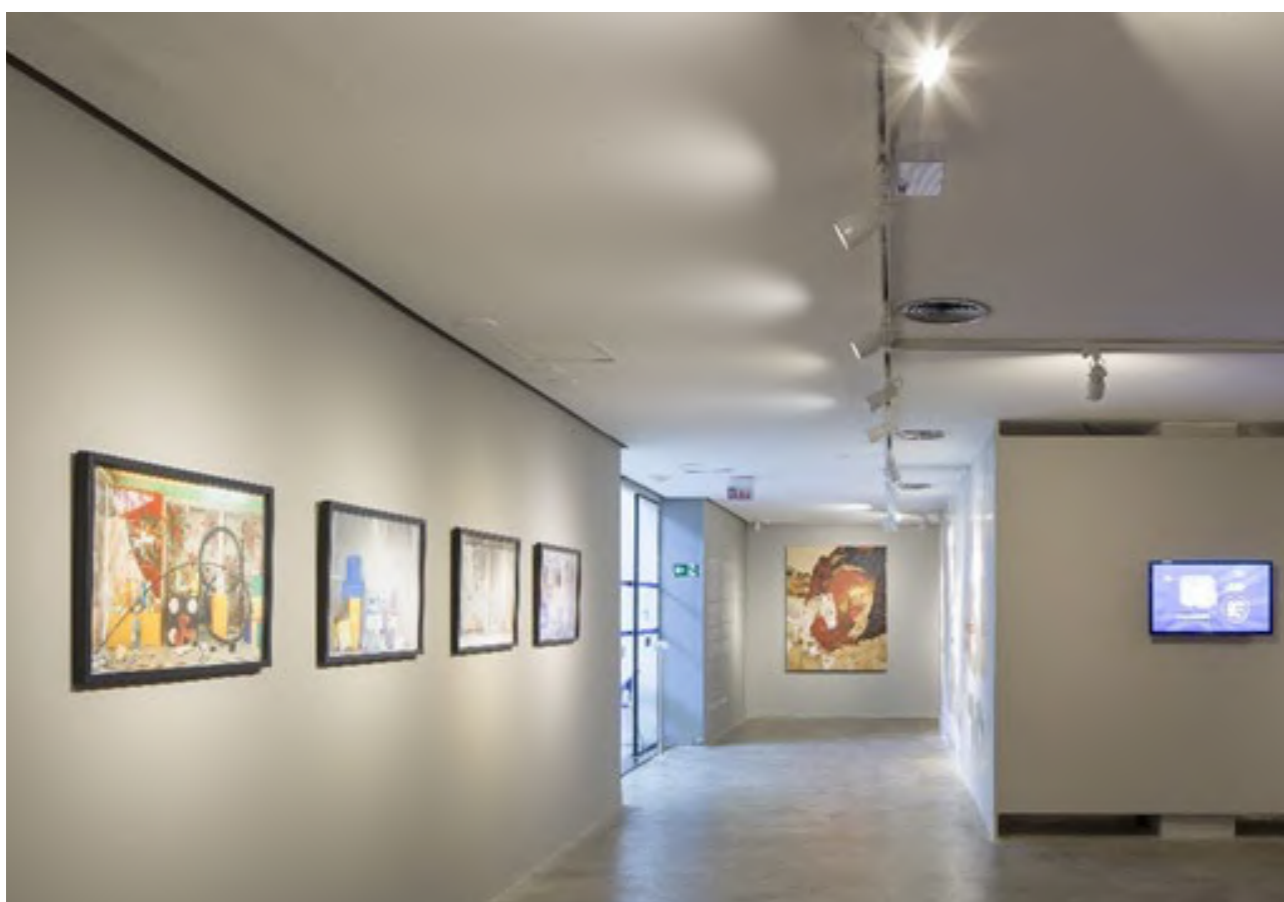


Figura 17: Obra de Cléo Alves Pinto na transição entre salas, relação com a obra de Alice Lara e José de Deus. Fotografia: Joana França

A partir do percurso que escolhi para descrever a exposição (Figura 3), ao sair da sala, seguindo na direção esquerda da galeria, o visitante caminha lado a lado com as obras de Cléo Alves Pinto<sup>25</sup>. Na série *Vitrinas de La Habana* (Figura 19), a fotógrafa Cléo Alves Pinto procurou registrar vitrines encontradas na área central da capital cubana. São espaços que geram estranhamento e curiosidade, pois produtos com características distintas são dispostos lado a lado sem que haja uma justificativa aparente para estarem juntos na mesma vitrine. As mercadorias aparecem repetidamente de forma muito similar em estabelecimentos diferentes, quase como um padrão. Assim, acaba-se criando uma estética única, visualmente interessante e muito intrigante, lembrando uma instalação artística. Nos reflexos dos vidros se vê fragmentos dessa cidade tão interessante quanto suas singulares vitrines.

Os trabalhos de Pinto estão dispostos num trecho de transição entre salas da

<sup>25</sup> Cléo Alves Pinto nasceu em Curitiba (1979), viveu por muitos anos em Minas Gerais e mora em Brasília desde 2009. É arquiteta e urbanista e também formada em Pedagogia, ambos pela UFMG. Começou a fotografar profissionalmente em 2015. Antes de ser selecionada para o Transborda Brasília 2018, participou de três exposições coletivas, sendo a mais recente a Transoeste, uma das mostras do Festival Foto em Pauta 2018. Por meio de projetos autorais, tem investigado questões como relações entre espaços públicos e privados, privacidade, modos de viver e de morar. Com a série *Vitrinas de La Habana*, procurou registrar esses espaços que geram estranhamento e curiosidade, nos quais produtos com características distintas são dispostos lado a lado de um modo peculiar, lembrando uma instalação artística.

galeria. O visitante passa por eles como qualquer pessoa passando diante de vitrines na rua. O reflexo do vidro da moldura — além do vidro fotografado que reflete a cidade — reflete o espectador. O visitante passa, se demora diante das imagens se assim o desejar, e segue para o vão central. Em função do caráter transitório da vista de vitrines, essa foi a posição escolhida para essa obra. Além disso, os objetos à venda criam uma conexão com o trabalho de José de Deus<sup>26</sup>, que está logo adiante, em parede perpendicular àquela ocupada pelos trabalhos de Pinto.

José de Deus traz peças publicitárias alteradas, obras como anúncios de TV com grandes imagens e sons de propaganda no trabalho *Imperdível I* (Figura 21). Além disso, apresenta imagens captadas por câmeras de segurança de supermercados na obra *Sorria!* (Figura 20) e, na obra *O gerente ficou maluco* (Figura 23), mostra pequenos recortes de ofertas com seus valores alterados por computação indicando valores absurdos e dizeres políticos inseridos nos panfletos de oferta.

Ambos os artistas, Cléo Alves Pinto e José de Deus, tratam de oferta de produtos, embora abordem realidades bastante distintas, como o interior de um supermercado abarrotado de itens e a parca oferta das vitrines de Havana, de Pinto. Foi essa ambivalência entre a similaridade dos trabalhos que abordam a venda de produtos e o contraste das realidades em que as cenas estão inseridas e referenciadas que os colocou lado a lado no espaço.



Figura 19: *Vitrines de Havana*, trabalho de Cléo Alves Pinto em vista frontal. Fotografia: Joana França



Figura 20: Obra *"Sorria!"* de José de Deus. Fotografia: Joana França

26 José de Deus nasceu no Distrito Federal em 1993. Formou-se em Artes Visuais na UnB e cursa mestrado na linha Métodos e Processos em Arte Contemporânea na mesma instituição. Em seu trabalho, tem interesse em investigar manifestações culturais massivas e populares brasileiras e sua relação com questões políticas a partir de diálogos criados entre imagens produzidas por diversas mídias de comunicação a suportes precários, que são retirados do cotidiano e conversam com a linguagem midiática.



Figura 21: Relação entre as três obras de José de Deus – *Imperdível I*; *O gerente ficou maluco*; *Sorria!*



Figura 22: Frame da obra *Imperdível I* de José de Deus. Fotografia Joana França

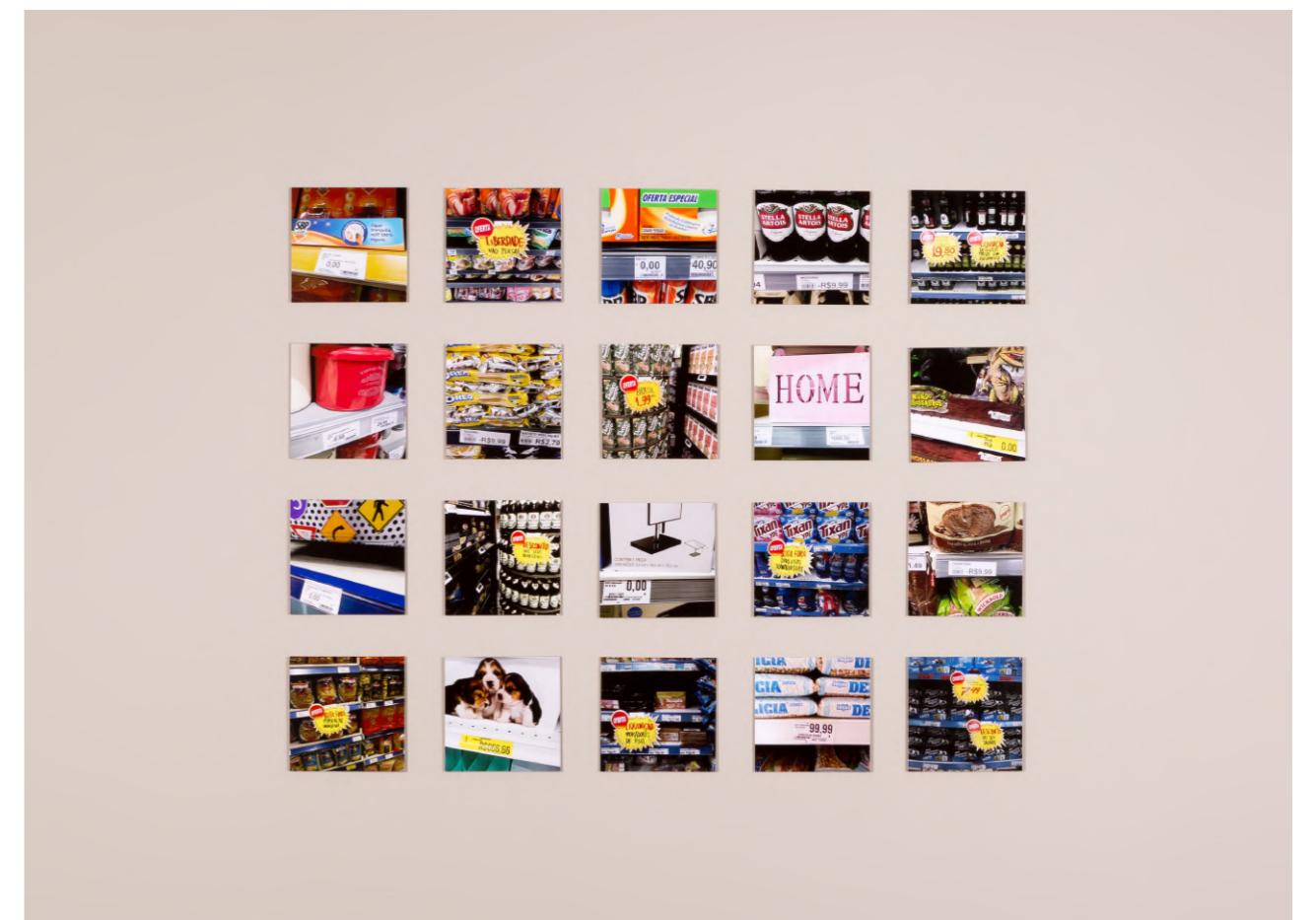


Figura 23: Detalhe da obra *O gerente ficou maluco* de José de Deus. Fotografia: Joana França



No percurso que escolhi para descrição das obras e relações entre elas (Figura 3), saímos da primeira sala, transitamos pelo espaço diante das vitrines de Cléo Alves Pinto e somos encaminhados, por meio da amplitude, a adentrar o salão central, onde estão os trabalhos de José de Deus, como vimos, e mais três trabalhos de destaque (Figura 25). O primeiro deles é uma parede inteiramente coberta por lambes nas cores preto, branco e vermelho dialogando com a presença forte e necessária da saída de emergência, composta por duas grandes portas vermelhas de metal no centro da parede. O vermelho das portas não fazia parte da paleta escolhida como fundo para o projeto expográfico (cinzas, laranja e branco). Sua localização ao centro da parede também induzia a criação de duas áreas distintas: à esquerda e à direita da porta. A inserção dos lambes surgiu como uma solução de integração da porta e unificação das partes da parede, gerando então um grande plano expositivo de cerca de 14 metros. Dessa forma, o grande vão e os grandes planos das paredes ficaram mais bem integrados.

Outro destaque eram as almofadas dispostas no chão que compunham um dos trabalhos da artista Kabe Rodríguez<sup>27</sup>, inseridas no centro do espaço hexagonal, criado por ela e delimitado por fitas adesivas coloridas. A cada *performance* ou visita, as almofadas eram rearranjadas pelos visitantes. Importante destacar que a artista utiliza fitas adesivas, habitualmente usadas para impedir a aproximação de visitantes das obras, para justamente delimitar o espaço de presença que seu trabalho suscita. Todas as fitas foram dispostas pela artista e fazem parte do trabalho.

A escolha por ocupar o grande vão da galeria com esse trabalho específico foi um dos pontos de partida da expografia. A necessidade de espaço para realização das *performances* e sua característica de manter os elementos sempre dispostos no piso encontraram a vocação do amplo vão para sua instalação. Restava definir com que outros trabalhos este dialogaria.

Num primeiro olhar sobre o espaço, um terceiro destaque se apresenta pela ausência. É uma grande parede iluminada, quase completamente vazia, exceto pela inserção da placa de obra referente àquela que deveria estar ali. A obra de Diego Bresani<sup>28</sup>, *My Sweet President*, da qual falaremos mais adiante.

27 Kabe Rodríguez é travesti, trabalha como babá-curadora-artista-pesquisadora. Bacharela em Artes Visuais pelo Departamento de Artes Visuais – VIS da Universidade de Brasília, é mestra pelo programa de pós-graduação na linha de Métodos e Processos em Arte Contemporânea. Participa do Coletivo Desculpinha e do grupo Curadoria Cabe. Interessa-se em práticas transdisciplinares em diálogos diretos, com táticas cotidianas de sobrevivência e resistência.

28 Diego Bresani é fotógrafo, diretor de teatro e graduado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2006). Trabalha com fotografia profissionalmente desde 2001. Já teve retratos publicados no New York Times, The Guardian, Paris Match, Revista Cult, Revista QG, Rolling Stone, entre outras. Estudou Retrato em Grande Formato no International Center of Photography (ICP), em Nova York. Em 2014, sua série *Ao Lado* foi a vencedora do V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Fez duas exposições individuais em Brasília, *Tuer e Matar*, em 2014, e uma grande mostra na Galeria Athos Bulcão, intitulada *Respiro: retratos 01*, com curadoria de Matias Monteiro. A exposição reunia cerca de 180 retratos realizados ao longo de mais de dez anos de sua carreira. Atualmente, trabalha em Brasília, São Paulo e Paris, e pesquisa as fronteiras entre a fotografia documental e a encenação.



Figura 24: Relação entre os trabalhos de Ju Lama e Kabe Rodriguez. Fotografia: Joana França



Figura 25: Relação entre os trabalhos de Ju Lama, Kabe Rodriguez e a ausência da obra de Diego Bresani. Fotografia: Joana França



Figura 26: Parede vazia em função do impedimento de exibição da obra de Diego Bresani. Fotografia: Joana França

Os lambes de Ju Lama<sup>29</sup> eram parte de uma grande série, e a artista optou por inscrever apenas quatro das imagens. Em conversa com a artista, decidimos expor a série completa como uma grande estampa que cobria toda a parede, resgatando a estética do lambe na rua em que as imagens são reproduzidas em papel A4 ou A3 e repetidas cobrindo toda a superfície da parede. As quatro obras inscritas foram reproduzidas em dimensões maiores, tamanho A0, coladas em placas de madeira que foram penduradas por cima da parede de lambes, ganhando, assim, destaque com relação às outras (Figuras 27 e 28). Os lambes da série *Enquanto houver muros* contam histórias de mulheres ocupando a cidade. São frases e desenhos em composição denunciando o machismo, a violência, afetos, dores e cotidianos das mulheres retratadas. O trabalho de Lama tem forte influência da música, do samba, da capoeira. Ponto importante de encontro entre seu trabalho e de sua “vizinha” Rodríguez, com quem divide o espaço e se põe em diálogo.

Nestas janelas solidão não faz morada, aqui se faz pluralidade para juntas ilustrar a construção de histórias de vidas de mulheres na contemporaneidade pelo mundo afora. Mulheres que fazem frente: ao falocentrismo que quer subsumir vivências com pressupostos de poderes sociais que nos violam, ao sexismo que nos mutila a liberdade de ser hetera, homoafetiva, transexual, bi ou cis, refutam a implicação estéril da concretude urbana e ressignificam os muros – fazendo com que estas barreiras castradoras se façam palco para o nosso desfrute e sobrevida. As artes aqui partilhadas nos permitem o discorrer e se nutrir nas vivências das hermanas das montanhas, nas encantadeiras do mar, nas curas das matas e na embriaguez das guerreiras das noites – aqui se contam histórias para sobreviver alimentando a alma e as memórias. (SANTOS, 2019, p. 8).

<sup>29</sup> Ju Lama tem um pé na capoeira angola, outro no anarquismo, uma mão na música, outra nos desenhos, colagens, quadrinhos, cartazes, lambes. Do hardcore ao samba, com o coração arteiro, surgiu a vontade de contar histórias incríveis e, ao mesmo tempo, cotidianas de mulheres pela cidade. *Enquanto houver muros* é uma série de lambe-lambe, um experimento com misturas de linguagens para juntar e fortalecer afetos diversos, mulheres várias. Juliana nasceu no Distrito Federal e é graduada em Desenho Industrial pela UnB.



Figura 27: Três dos trabalhos de Ju Lama sobre parede revestida de lambes da artista. Fotografia: Joana França



Figura 29: Relação do trabalho de Ju Lama e José de Deus. Fotografia: Joana França



Figura 28: Um dos trabalhos de Ju Lama sobre parede revestida de lambes da artista. Fotografia: Joana França

O trabalho de Kabe Rodríguez aborda a *performance* e a instalação. Um hexágono feito de fitas coloridas delimita o espaço de uma das *performances* apresentadas ao longo do período expositivo. A *performance* (X86) ou *Criando Vírus que Abre Infinitas Abas* (=) ou *DJ ABREABAS* — que foi apresentada na abertura da mostra e mais diversas vezes ao longo do tempo em que a exposição esteve em cartaz — consistia na apresentação de *DJs* que convidavam os visitantes a usarem as almofadas da forma em que se sentissem mais à vontade (Figuras 30 e 31). No geral, os visitantes se deitavam sobre elas, muitas vezes de olhos fechados, para ouvir a música criada por *DJs* no momento da exibição da *performance*. Luzes coloridas são projetadas no espaço e nos visitantes que assistiam à ação.



Figura 30: Público interagindo com a obra de Kabe Rodrigues durante performance (X86) ou *Criando Vírus que Abre Infinitas Abas =*) ou DJ ABREABAS. Fotografia: Joana França



Figura 32: Artista Kabe Rodrigues realizando a performance (X86) ou *Criando Virus que Abre Infinitas Abas =*) ou DJ ABREABAS e sua relação com o público. Fotografia: Joana França



Figura 31: Público interagindo com a obra de Kabe Rodrigues durante performance (X86) ou *Criando Vírus que Abre Infinitas Abas =*) ou DJ ABREABAS. Fotografia: Joana França

As *performances* de Kabe Rodríguez foram presença essencial na abertura da exposição, que recebeu ainda no vão central da galeria outras duas ações da artista, *AVAST EXPERIENCE antidol* e *Confronto de banda*, esta consistindo na apresentação de grupos de samba e dança. A banda *As Malditas* fez parte da apresentação trazendo ao debate questões feministas tão presentes também no trabalho de Ju Lama. A ocupação do espaço interno da Galeria, que depois tomou a rua e o entorno da Caixa Cultural, dialoga com a ocupação dos lambes de Lama, saídos das ruas e ocupando uma enorme parede dentro da galeria, num caminho inverso.

A Caixa Cultural está inserida no setor bancário norte, vizinho ao setor de autarquias. Ambiente extremamente institucional e impessoal. A tomada desse entorno, a ocupação pelo samba de roda presente na *performance Confronto de banda* (Figuras 33 a 40) e a explosão de fogos de artifício confrontam a dinâmica cotidiana desse espaço. Sai da galeria e toma as ruas, de forma festiva e desafiadora das regras impostas pelo centro cultural. A artista oferecia cerveja aos visitantes, contrariando a regra de não se servir bebida alcoólica no evento. Rodríguez ocupa espaços e confronta regras por meio de uma manifestação popular, prioritariamente da cultura negra, com tambores e roupas típicas de alguns ritos religiosos. É, sobretudo, uma manifestação política e afirmativa.

Parte da pesquisa de Rodríguez frequentemente diz respeito à indisciplina. Trabalha com a precariedade de forma orgânica e o inesperado que essa condição acarreta. Questiona o contexto político, questões raciais, de gênero, sociais e alcança um pensamento potente e transformador, dando visibilidade à resistência, corpos dissidentes, processos de sobrevivência, a solidão e a afirmação das travestis, mulheres trans e pretas.

Ocupar um espaço tradicional e validador das artes visuais foi uma questão amplamente discutida com a artista durante o processo de montagem. Como parte de seu trabalho, a precariedade e a colaboração mostraram-se presentes. A imprevisibilidade de suas ações questionava as regras impostas pela instituição. Até o momento da realização das *performances*, não foi revelada à produção do que exatamente elas consistiam, e toda essa negociação obscura já era parte do trabalho, de sua indisciplina.

O vão central da galeria apresentou, portanto, os trabalhos de José de Deus, os lambes e destaques de Ju Lama, recebeu a instalação e *performances* de Kabe Rodríguez e, como vimos em imagens anteriores, apresentou uma parede vazia e iluminada. Essa parede estava destinada ao trabalho *My Sweet President*, de Diego Bresani, um políptico composto por uma fotografia e diversas mensagens antes recebidas pelo artista. O trabalho do fotógrafo consistia em um levantamento de mensagens recebidas em redes sociais após a publicação de uma fotografia de Jair Bolsonaro na revista IstoÉ, em 2017 (Figura 41). As postagens foram disparadas quando Eduardo Bolsonaro, filho do então candidato, insatisfeito com a imagem, publicou informações pessoais sobre o artista, tais como seu endereço e telefone.



Figura 33: Petra Souza se apresentando na performance de Kabe Rodríguez Confronto de banda. Fotografia: Joana França



Figura 34: Culto das Maditas em performance Confronto de Banda de Kabe Rodríguez. Fotografia: Joana França



Figura 35: Culto das Maditas em performance Confronto de Banda de Kabe Rodríguez. Fotografia: Joana França



Figura 35: Culto das Maditas em performance Confronto de Banda de Kabe Rodríguez. Fotografia: Joana França



Figura 37: Samba de roda presente na performance Confronto de Banda de Kabe Rodríguez. Fotografia: Joana França



Figura 38: Samba de roda tomando o espaço externo da Caixa Cultural na performance Confronto de Banda de Kabe Rodríguez. Fotografia: Joana França



Figura 39: Intervenção da performance de Kabe Rodríguez Confronto de banda. Fotografia: Joana França



Figura 40: Fogos de artifício ao final da performance Confronto de banda de Kabe Rodríguez. Fotografia: Joana França

Nos recortes selecionados por Bresani estão ofensas, ameaças, agressões e intimidações. O trabalho de Bresani expunha a ocupação de seu espaço virtual, suas redes sociais privadas, invadidas pelo discurso de ódio dos apoiadores de Bolsonaro. A fotografia que dá origem às agressões Bresani se vale de iluminação de ribalta, iluminando o rosto de Bolsonaro de baixo para cima, gerando sombras que remetem a chifres em sua testa, atribuindo um aspecto de malignidade ao político que, ironicamente, sorri na foto. É uma dualidade entre a aparência demoníaca e o prazer de estar sob holofotes.

A obra era composta por placas de MDF de diferentes formatos, revestidas de impressões que reproduziam mensagens que o artista recebeu ao publicar o emblemático retrato do então candidato à presidência Jair Bolsonaro. O retrato do político compunha o grande retângulo que ocuparia a parede em questão.

o de caráter público, a organização do centro cultural impediu que o trabalho fosse exibido, alegando que a fotografia de um candidato feria as leis eleitorais. Muito se discutiu durante a montagem, e a questão foi levada à mídia questionando se essa atitude seria ou não uma espécie de censura ao trabalho de Bresani.



Figura 41: Fotografia de Jair Bolsonaro, parte da obra *My sweet president* de Diego Bresani. Fotografia: Diego Bresani



Figura 42: Publicidade em mídia sobre a repercussão do impedimento de exibir a obra de Diego Bresani. Fonte: <https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/arte/80/com-referencia-a-jair-bolsonaro-obra-de-diego-bresani-e-vetada-pela-caixa-cultural>

por se tratar de período eleitoral à época e sendo a Caixa Cultural uma instituição. O desejo de exibir a obra ganhou então outros contornos. A enorme visibilidade que a questão teve no jornalismo da cidade aguçou a curiosidade de todos antes que a exposição fosse aberta. Alternativas como a substituição da obra por uma ação de protesto, a substituição por outra obra do artista, a subtração da fotografia do candidato foram algumas das possibilidades de exibição especuladas durante o período em que se discutiu se seria ou não permitido exibir o trabalho.

Se o projeto expográfico já dava destaque ao trabalho de Bresani, o impedimento de sua exibição amplificou sua importância. Por fim, optamos por dar destaque à sua ausência (Figura 43). A larga parede permaneceu vazia, porém iluminada como se a obra ali estivesse, demarcando seu território, e identificada pela placa em que constava o nome do trabalho, do artista e a informação "Obra ausente". Essa solução amplificou a relação entre os trabalhos de Bresani, Lama e Rodríguez, todos de alguma forma cerceados em suas existências.

Importante dizer que apenas com a exposição montada os curadores visitam o espaço e elegem três vencedores, que então recebem prêmios em dinheiro. Não ter a obra de Bresani exposta prejudicaria o artista, uma vez que o júri não veria sua obra exposta, apenas as imagens enviadas para a etapa anterior de seleção. A solução que criamos para manter a isonomia do certame foi montá-la em uma galeria privada, que não corria o risco de incorrer em crime eleitoral (Figura 44). A Referência Galeria, importante espaço da cidade, serviu de abrigo para a obra de Bresani. Devidamente montada e exibida, a obra foi visitada pelo júri.



Figura 44: Obra *My Sweet President* montada em galeria privada. Fotografia: Joana França

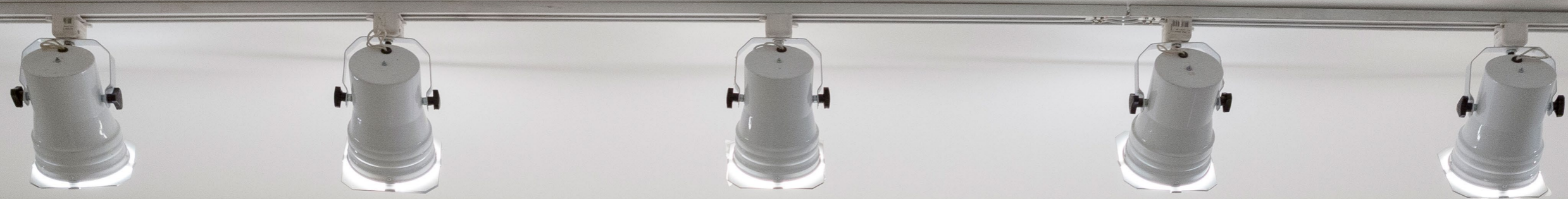


Figura 44: Obra My Sweet President montada em galeria privada. Fotografia: Joana França

Figura 45: Vista ampliada do vão central retratando a relação entre as obras de Kabe Rodriguez, Ju Lama e Diego Bresani  
Fotografia: Joana França





Na parede perpendicular direita à parede vazia (Figura 45), numa espécie de transição entre o grande vão e a sala localizada à extrema direita da galeria, exibimos uma segunda obra de Bresani: *Nova Brasília* (Figuras 46 e 47), a qual retrata detalhes arquitetônicos de prédios construídos por volta dos anos 1990 com uma estética própria e datada, com uso de revestimentos cerâmicos de cores fortes, curvas, letreiros metálicos e vidros espelhados extremamente utilizados à época de sua construção. Assim como as vitrines de Pinto, a vista dos prédios ganhou certo caráter de transição, notada ao longo do percurso entre espaços da galeria.

Oito pequenas placas acrílicas de cerca de 20x30cm foram dispostas lado a lado reforçando a relação entre essas edificações como parte da paisagem da cidade. Criou-se uma horizontalidade (Figura 46) a ser percorrida pelo visitante. A ligação visual entre os prédios deu a eles um caráter setorial, fazendo referência à forma de organização (em setores) de Brasília. O trabalho de Diego dialoga com a ocupação da cidade, evocada por Rodríguez e Lama e com as vitrines urbanas retratadas por Pinto, além da abordagem publicitária trazida por João de Deus.

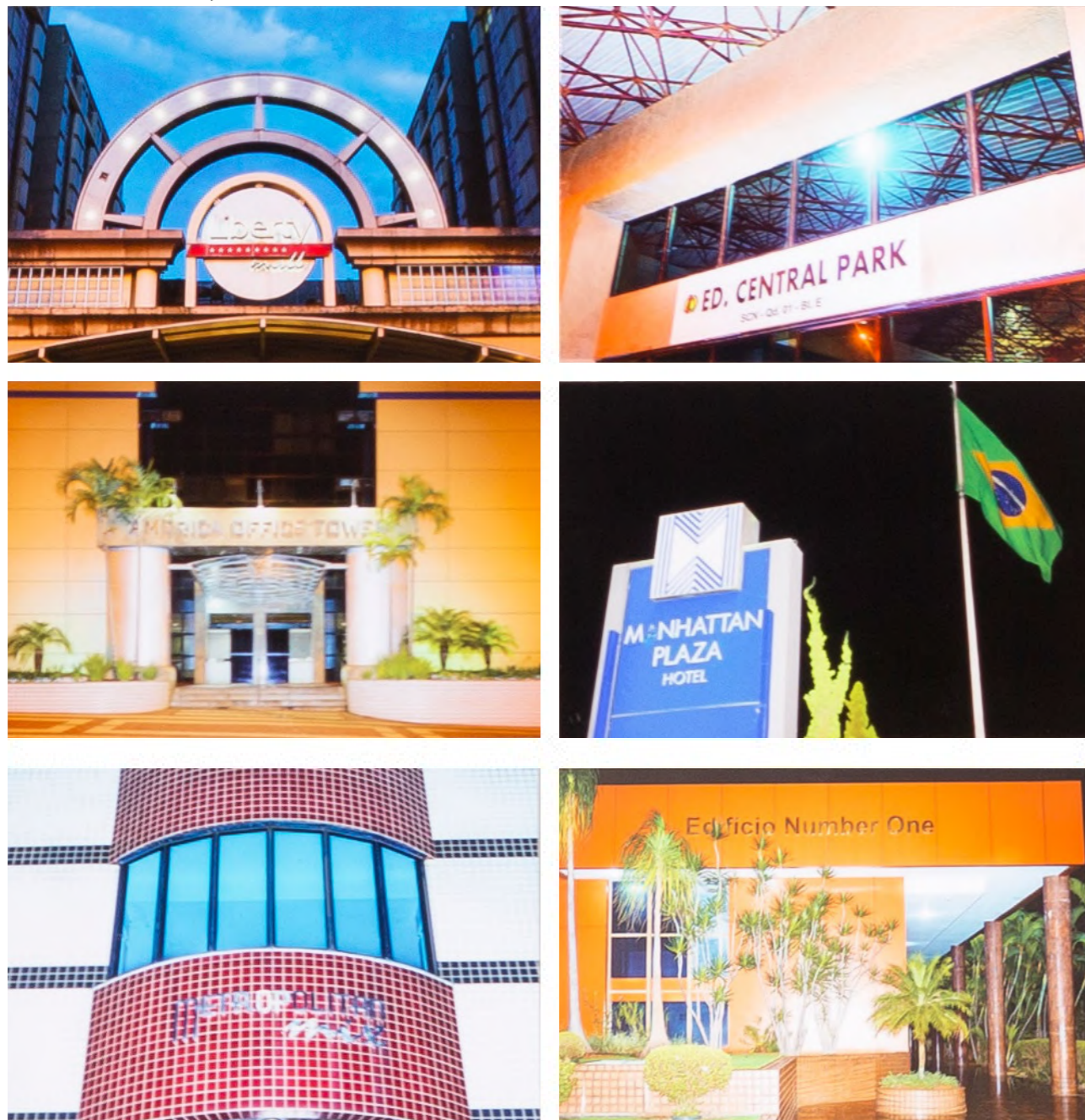


Figura 46: Detalhes da obra *Nova Brasília* de Diego Bresani. Fotografia: Joana França



Figura 47: Horizontalidade da obra *Nova Brasília* de Diego Bresani. Fotografia: Joana França

Ainda do vão central – paralelo à parede vazia, em segundo plano –, via-se parte da projeção *Avalanche*, de Cecília Bona<sup>30</sup> (Figuras 48 e 49). A obra de Bona está disposta de modo a encerrar a perspectiva da extremidade direita da galeria, e sua proporção se deu a partir da altura da parede que deveria ser coberta pelo vídeo. A partir daí, sua largura foi definida de modo a manter a proporção. Desse modo, ao se encaminhar para essa sala, o visitante tinha a visão parcial do vídeo e, conforme se aproximava, o vídeo se revelava lateralmente.



Figura 48: Perspectiva a partir do vão central encerrada pelo trabalho *Avalanche* de Cecília Bona.  
Fotografia: Joana França

30 Nascida e criada na amplitude brasileira, Cecília é bacharela em Desenho Industrial e mestra em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Em seu trabalho, propõe objetos e instalações que promovem a experiência de fenômenos perceptivos e imensuráveis. Sua pesquisa é direcionada pelo interesse na luz, no tempo e no espaço. Explora a materialidade como potencial para dialogar com dimensões incertas. Foi contemplada individualmente com o prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013 e coletivamente em 2016, e já esteve em residências artísticas na Islândia e no Canadá.



Figura 49: Perspectiva a partir do vão central encerrada pelo trabalho *Avalanche* de Cecília Bona.  
Fotografia: Joana França

O trabalho de Bona propõe objetos e instalações com interesse na luz, no tempo e no espaço. Seu trabalho trata de percepção espacial e experiência de deslocamento, muito inspirada pela cidade e sua paisagem. A intangibilidade e incomensurabilidade da luz são abordagens de seus trabalhos, por outro lado, é a convivência com materiais cotidianos que materializa sua produção. Percepção, encontros pelo caminho, diálogo com a vida cotidiana e o que está a seu redor são nortes de seu processo criativo, inevitavelmente retratando sua relação com a cidade, com o meio em que vive.

A partir disso ela apresenta um registro de *performance* em que aparece uma grande escada de concreto, ao longo da qual pessoas lançam pedras que rolam escadaria abaixo (Figuras 50, 51 e 52). O trabalho experimenta a geração de uma ação entrópica reproduzida pelo homem numa tentativa frustrada de simular e controlar um fenômeno natural. O som, o movimento e as grandes dimensões encaminham os visitantes para essa sala e tentavam aproximar o trabalho das dimensões de uma avalanche real, embora absolutamente simulada. As luzes e sombras geradas na ação também são destaques da filmagem.



Figura 51: Projeção do registro de performance *Avalanche* de Cecília Bona. Fotografia: Joana França



Figura 50: Projeção do registro de performance *Avalanche* de Cecília Bona. Fotografia: Joana França



Figura 52: Projeção do registro de performance *Avalanche* de Cecília Bona. Fotografia: Joana França

Junto ao trabalho de Cecília Bona estão os de Gu da Cei<sup>31</sup>. Em diálogo – dentro da mesma sala, dispostas diagonalmente – com a projeção de Bona está o trabalho *Universidade livre e autônoma* (Figura 53), que consiste na filmagem de uma *performance* realizada sobre o teto do ICC, na Universidade de Brasília, abordando a independência da Universidade almejada por Darcy Ribeiro. No vídeo, o artista realiza uma dança, um movimento de direcionamento, vestido de amarelo sobre o concreto do prédio icônico da UnB. O som do trabalho consiste na reprodução do hino do Brasil. Houve aqui um desafio técnico para a proximidade com o trabalho de Bona, para o qual também o som era fundamental. Os trabalhos foram dispostos na sala em uma linha diagonal, conseguindo a máxima distância no espaço, o que garantiu a nitidez dos dois sons com autonomia, sem que um prejudicasse o outro. Bem como em *Avan-lanche*, as dimensões do vídeo *Universidade livre e autônoma* se deram a partir da fixação da altura o mais próximo possível da altura da galeria, de modo a ocupar do piso ao teto e tendo sua largura definida proporcionalmente a partir dessa dimensão.



Figura 53: Projeção do registro de performance *Universidade livre e autônoma* de Gu da Cei. Fotografia: Joana França

31 Gu da Cei, ou Gustavo da Cei, é ceilandense e pesquisador da Faculdade de Comunicação da UnB. Atualmente, desenvolve o seu trabalho no âmbito da intervenção urbana, performance e vídeo, além de buscar compreender as possibilidades dialógicas entre processos históricos e contemporâneos da fotografia, bem como seus espaços de exibição e circulação. Alguns de seus lambe-lambes também podem ser conferidos no volume 8 do livro *O Direito Achado na Rua*. Gu da Cei yes. Gu da Cei nada com nada. Gu da Cei tudo.

Ao lado esquerdo da grande projeção instalamos o segundo trabalho de Gu da Cei, *Face recognition*. A partir de registros de câmeras de reconhecimento facial, o artista monta um mosaico de fotos dele mesmo capturadas em diferentes viagens utilizando o transporte público do Distrito Federal. A obra compôs a exposição de maneira discreta (Figura 57), como uma forma de pontuar a existência do trabalho que se fortalece na cidade, uma vez que o artista reproduz as fotografias em papel adesivo e as cola por onde passa, deixando assim sua face cada vez mais conhecida.

Um terceiro trabalho de Gu da Cei estava sendo exibido nessa sala. *Da quebrada* era composto por lambe-lambes produzidos a partir de fotografias reveladas com um método químico antigo chamado cianotipia (Figura 54). Na época de sua criação, era um dos mais baratos métodos de revelação e produção de imagens, em coloração azul-cianeto, precursor das impressões *blueprint*, bastante difundidas por ilustradores e na arquitetura, servindo por muito tempo como método mais popular para a atividade de projeto. Sete imagens de tamanho A1 sobre fundo pintado de azul pelo artista estavam coladas em parede perpendicular à projeção de *Universidade livre e autônoma*. Nos retratos, artistas cujas trajetórias foram marcadas por Ceilândia, maior cidade periférica do Distrito Federal, onde se acumula grande número de famílias em situação de miséria. O artista fala sobre arte e como essa cidade interfere em suas produções. Em diálogo com os lambes de Ju Lama, Gu apresenta uma composição azul e branca pela técnica de revelação escolhida. Dentre os retratos está o de Pietra Souza<sup>32</sup>, artista que participou da *performance* de Rodríguez no vão central, de modo que os trabalhos estabeleceram forte conexão.

Gu da Cei retrata a periferia onde vive por meio de imagens de personagens do lugar, sujeitos que ali atuam, e não pela arquitetura ou suas características físicas, como descreve Clarissa Diniz, curadora da exposição:

não é o espaço, mas o sujeito o protagonista de *Da quebrada* [...]. Retratados e posteriormente revelados em cianotipia, são indivíduos autodeterminados, com nomes, corpos, rostos e performatividades singulares (como MC Debrete ou Pietra Souza), que, por meio de lambe-lambe, impregnam as ruas: em especial aquelas da Ceilândia, a maior cidade do Distrito Federal, a quebrada de onde vêm ou a partir da qual agem nesse mundo. (DINIZ, 2018, p. 7).

Embora esse trabalho do artista tenha sido concebido como lambe-lambe a ser instalado nas ruas da cidade, sua inserção na galeria não procurou reproduzir essa forma de exibição. Ao contrário do trabalho de Lama, as imagens não se repetem, não formam um pano de fundo, mas são o próprio destaque da instalação. O fundo azul, pintado pelo artista, não pretendeu ter um visual uniforme, de modo que deixa exposto o gesto, a pincelada, os trechos, com mais ou menos tinta, numa superfície não

32 Pietra Souza é cantora, compositora, instrumentista e intérprete. Moradora do Sol Nascente, Pietra traz na música e na voz trajetórias, sentimentos e caminhos de quem vive as delícias e mazelas de ser dissidente e insistente. De voz melancólica e potente, fala sobre as vivências e possibilidades de ser negra e travesti vivendo nas periferias do Brasil, retratando diversos temas dentro da afetividade, violência, sonhos e cura. Começou sua carreira em 2016, quando fundou o Culto das Malditas. Já se apresentou no Quanta! Festival LGBT, na Roda de Autoras do Quadrado, no projeto Quarta Dimensão do Rainbow Gastro Drinks e na TV Comunitária de Brasília.

completamente preenchida. Mesmo conectados, os trabalhos de Lama e Gu da Cei assumiram, por decisões tomadas junto aos artistas, estratégias diferentes de se mostrar.

Ao lado das impressões azuis, da Cei instalou transparências com matrizes das impressões. O artista optou por fixá-las à parede, uma ao lado da outra, presas por pequenos pregos de aço e *clips* de papel — do mesmo tipo utilizado por Raquel Nava — que não pretendiam tensionar as imagens, mas deixá-las curvadas, distorcidas (Figura 55).

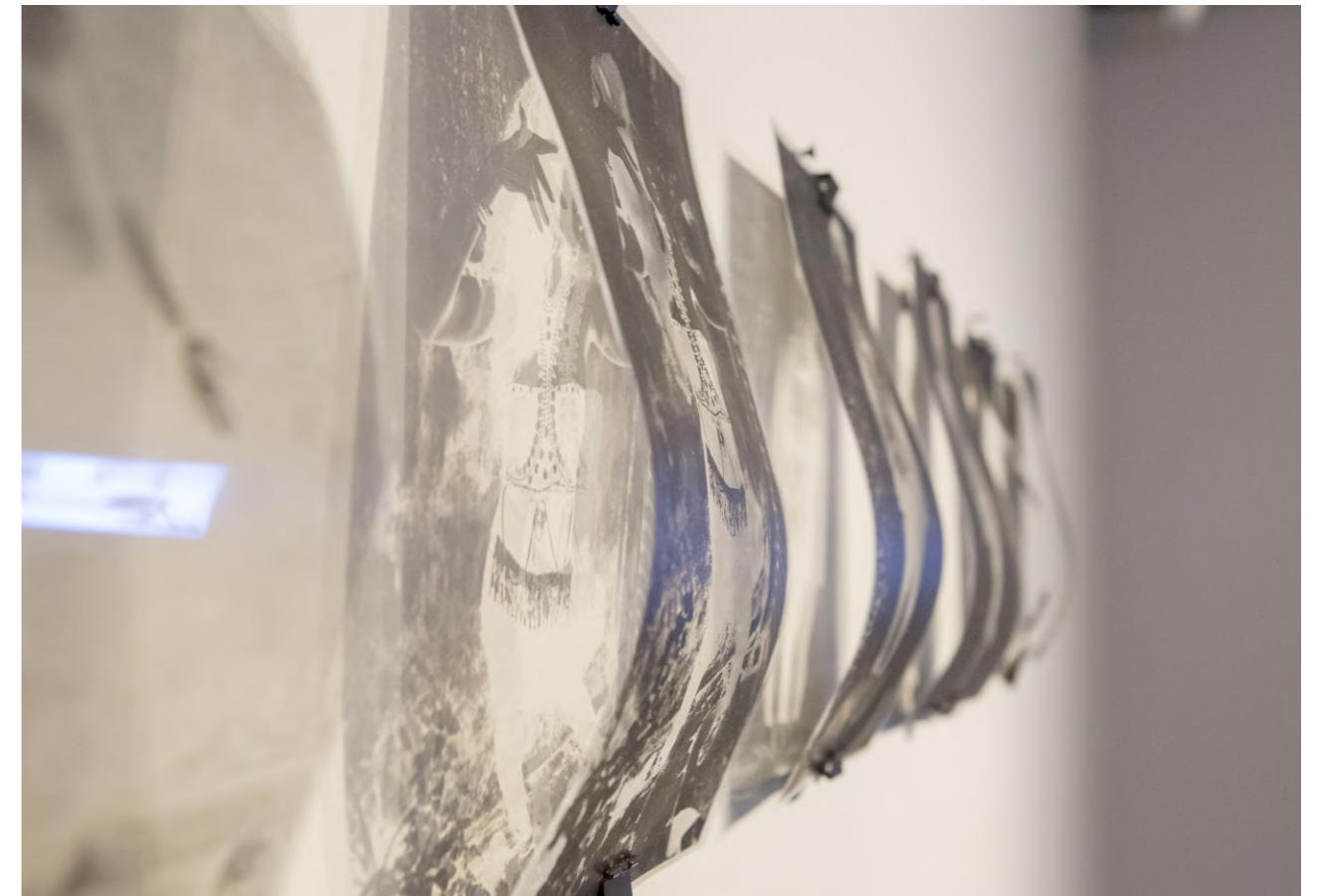


Figura 55: Matrizes de impressão do trabalho Da quebrada de Gu da Cei. Fotografia: Joana França



Figura 54: Lambes e cianotipias de Gu da Cei sobre fundo azul. Fotografia: Joana França



Figura 56: Relação entre o trabalho Da quebrada de Gu da Cei e Avalanche de Cecília Bona. Fotografia Joana França



Figura 57: Relação entre os trabalhos Da quebrada, Universidade livre e autônoma e Face recognition de Gu da Cei.  
Fotografia Joana França

Lama, Rodríguez e Gu da Cei retratam corpos marginalizados e que, apesar disso, afirmam sua potência na ocupação dos espaços que antes eram prioritariamente as ruas das periferias de Brasília, e agora enfrentam o desafio de ocupar um espaço legitimador das artes, a Caixa Cultural.

No espaço perpendicular ao vão central estão os trabalhos de três artistas. Rodrigo Cruz<sup>33</sup> apresenta duas séries de pinturas dispostas ao longo da parede lateral direita da sala. Ao centro, uma grande projeção de Hilan Bensusan<sup>34</sup> traz um andarilho vagando pelas ruas de Brasília enquanto uma câmera, presa ao volante de um carro, filma sua trajetória e a sala de acesso restrito onde estavam os trabalhos de Laura Fraiz-Grijalba<sup>35</sup>.

Para assistir ao vídeo de Bensusan, o público era convidado a se sentar em dois grandes pufes de couro cinza que colocavam o olhar do observador no eixo da câmera, o que provocava uma sensação de vertigem. A opção de posicionar o olhar do visitante a cerca de 40cm do piso possibilitou a imersão sintonizada com a altura da câmera utilizada no trabalho. Os pufes de cor cinza tornaram-se parte do piso da galeria, sobretudo pela coincidência das cores presentes nos assentos e no piso de cimento queimado.



Figura 58: Relação entre os trabalhos de Hilan Bensusan e Rodrigo Cruz. Fotografia: Joana França

33 Rodrigo de Almeida Cruz nasceu em Taguatinga-DF, em 1989. Viveu sua infância e adolescência em Cidade Ocidental/GO, no entorno de Brasília, para onde se mudou somente aos 18 anos de idade, após iniciar seus estudos universitários. Começou a pintar em 2009, durante a graduação em Artes Plásticas na UnB, onde atualmente realiza uma pesquisa de doutorado. Em maio de 2017, realizou sua primeira mostra individual, intitulada Constrangimento do Tempo, na Alfinete Galeria, em Brasília.

34 Hilan Bensusan faz performance, filosofia e instalação. Habita a República Burguesa. Ensina e investiga na Universidade de Brasília temas como animismo, hospitalidade, futuros inorgânicos e interrupções. Fez performances e instalações em cidades como Bogotá, Bruxelas, Brasília, São Paulo, Londres, México, Paris, Montes Claros e Shashamane. Expôs em coletivas em Brasília, São Paulo, Lisboa, Brighton e Londres. Interessa-se pelas palavras situadas, pelas escritas desenhadas e pelas insolências públicas

35 Laura Fraiz-Grijalba nasceu em São Paulo, em 1996, e vive em Brasília há seis anos. Trabalha principalmente com gravura e vídeo, utilizando da apropriação de elementos da internet e do uso da própria imagem para falar sobre memória, violência e intimidade



Figura 59: Perspectiva da sala cujo fundo foi completamente ocupado pelo vídeo. Fotografia: Joana França

Certamente, o maior elemento condutor a essa sala é a enorme projeção de Bensusan, que ocupa toda a parede paralela ao grande vão da galeria. A imagem em movimento convida o visitante a entrar e se sentar em frente para observar a obra.

O asfalto, presente nas imagens da grande projeção de Bensusan, se conecta visualmente com as projeções de Gu da Cei, em um teto de concreto, e Bona, numa escadaria também de concreto. Os tons de cinza são postos em diálogo e a cidade é personagem nos vídeos. Embora os vídeos não estejam na mesma sala, o visitante que percorre a exposição pode conectá-los tanto pelo seu suporte quanto pela presença de material tão marcadamente urbano. Esses cinzas condutores de possíveis percursos encontram ressonância nos tons adotados em toda a galeria, do piso às paredes. Sutilmente, a expografia faz conexões.

Nesse espaço, perpendicular ao vão central, estavam ainda os trabalhos de Laura Fraiz-Grijalba<sup>36</sup>. A criação de uma sala restrita foi necessária em função da exibição do trabalho *Mordente*, que continha conteúdo sexual impróprio para menores de 18 anos. Em *Mordente* (Figura 60), a artista aparece em vídeo trajando um vestido vermelho longo e percorrendo espaços urbanos de Brasília, e faz uma montagem com vídeos extraídos da internet. Pelas pequenas dimensões da sala, não foi possível afastar o projetor o suficiente para se obter uma imagem que abarcasse toda a parede, restaram, então, molduras de parede em torno do frame. A pesquisa de Laura se apropria de elementos da internet e do uso de sua própria imagem para falar sobre memória, violência e intimidade.

O fechamento dessa sala foi feito por uma cortina de veludo cinza, num tom próximo ao das paredes da galeria, e a entrada sinalizada com a classificação indicativa. O vídeo *Mordente* foi projetado na lateral direita da sala, e não imediatamente à frente do visitante que lá entrasse. Essa escolha se deu para reforçar a restrição do vídeo, impedindo que fosse visto por uma eventual abertura involuntária da cortina. O visitante precisava entrar na sala para ver.

Na parede em frente à entrada, montamos o trabalho *Inside my baby*, onde a artista desfaz um boneco de plástico e registra seu conteúdo. O vídeo emula imagens em VHS e faz parte de uma composição de objetos. Ele é transmitido numa TV antiga e de imagem pouco nítida colocada sobre um criado-mudo de madeira com prateleiras e gavetas (Figura 61). Preso à parede, acima dessa composição, está fixado um pequeno prato de louça branca com detalhes florais amarelos, remetendo à decoração de uma casa tradicional. A visão dessa composição era, portanto, a primeira ao adentrar a sala. À direita, ocupando grande parte da parede perpendicular, estava a projeção de *Mordente*. A criação de uma sala restrita acabou por isolar, de certa forma, o trabalho de Fraiz-Grijalba.

<sup>36</sup> Laura Fraiz-Grijalba nasceu em São Paulo, em 1996, e vive em Brasília há seis anos. Trabalha principalmente com gravura e vídeo, utilizando da apropriação de elementos da internet e do uso da própria imagem para falar sobre memória, violência e intimidade.



Figura 60: Frame do vídeo *Mordente* de Laura Fraiz Grijalba projetado na parede. Fotografia: Joana França



Figura 61: Composição do trabalho *Inside my baby* de Laura Fraiz-Grijalba. Fotografia: Joana França





Figura 62: vão central da galeria. Fotografia: Joana França



Figura 63: perspectiva esquerda da galeria. Fotografia: Joana França

O espaço central, disponível para maior aglomeração de público durante as *performances*, foi o ponto de partida do projeto expográfico. A incômoda porta vermelha da saída de emergência, outro ponto de atenção. A solução apresentada — reunir a série de lambes com detalhes também vermelhos — tornou o vão harmônico sem negar a existência da porta. As perspectivas direita, com o trabalho de Alice Lara, e esquerda, com a escadaria de Cecília Bona, sugeriam os encaminhamentos para as salas das extremidades mostrando uma unidade formal mínima para um conjunto diverso. Os tons de marrom presentes tanto na pintura de Lara quanto na escadaria projetada se conectaram e se complementaram, ligando visualmente uma ponta à outra da galeria. Ao centro, a vertiginosa projeção de Bensusan fazia o mesmo papel condutor. O movimento, materiais, texturas e a cidade como personagem conectaram as projeções dispostas de modo cuidadoso a fim de preservar a autonomia técnica necessária a cada uma.

Não foi estabelecido nenhum percurso ao qual o visitante devesse seguir. No entanto, como vimos, alguns elementos serviram como marcos, algumas pistas do que a exposição reservava ao público. As extremidades da galeria foram ocupadas por trabalhos condutores dos diferentes percursos possíveis, respeitando a individualidade de cada caminhante.

Uma vez satisfeitas as exigências primárias, o ato de andar se converteu na primeira ação simbólica que permitiu que o homem habitasse o mundo. Ao modificar os significados do espaço atravessado, o percorrido se converteu na primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo uma nova ordem sobre cujas bases se desenvolveu a arquitetura dos objetos colocados ali. Andar é uma arte que contém em sua essência o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir desse simples ato se desenvolveram as mais importantes relações do homem com o território. (CARERI, 2007, p. 20)

Careri (2007) faz prováveis associações do ato primitivo de caminhar com a prática religiosa, com as peregrinações, procissões e a dança. Jean Davallon (1999) aproxima o ato dos peregrinos às visitas aos museus e aponta que a condução do caminho de forte significação, experimentando uma participação sensível de um mundo, que até então poderia lhe ser estranho, é marcada por objetos simbólicos como cruzes, imagens e oratórios. Nas exposições, essas marcações (ou desvios) seriam feitas pelas obras, objetos de informação, cenografia e a própria arquitetura do lugar.

Cabe ao arquiteto a concepção e estímulo a um passeio, o caminho que por fim é particular de cada observador. Esse caminho é pontuado com surpresas, marcações simbólicas, perspectivas e conceitos curatoriais que conduzem o olhar.

### 3.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Jaques Rancière, aquilo que ele mesmo nomeou como *Partilha do Sensível* envolve um comum e suas partes respectivas, fixando “ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (Rancière, 2005). Se, portanto, as exposições de arte são espaços de debate e partilha, compostas por partes até então autônomas — as obras de cada artista ou coletivo —, a relação que se estabelece entre as obras é o próprio discurso e diálogo entre essas partes, que configura um novo significado, uma nova forma discursiva.

Complementarmente, para Nicolas Bourriaud (2009), a exposição de arte é “um lugar onde surgem essas coletividades instantâneas”, e é nesse sentido que a exposição se dá. Dentro da coletividade definida dos trabalhos escolhidos, ela busca exibir o “comum partilhado e partes exclusivas”, permitindo que as obras sejam vistas individualmente e ao mesmo tempo de maneira coletiva. Nesse último caso, imbuída de uma nova discursividade e com certa autonomia como obra, propondo um novo “mundo”.

A exposição é o local privilegiado onde surgem essas coletividades instantâneas, regidas por outros princípios: uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos ou representados, um domínio de trocas particulares. E esse “domínio de trocas” deve ser julgado de acordo com critérios estéticos, isto é, analisando-se primeiro a coerência de sua forma e depois o valor simbólico do “mundo” que ele nos propõe, da imagem das relações humanas que ele reflete. (BOURRIAUD, 2009, p. 24).

Se tratamos aqui a linha curatorial adotada no Transborda Brasília, em que as obras são lidas umas em relação às outras, podemos ainda tomar outras palavras de Bourriaud, para quem “a arte deve produzir relações com o mundo”, e aqui ir além, afirmando que ela deve produzir relações entre suas partes, obras em diálogo com outras obras criando, assim, um novo sentido para a própria exposição, transbordando, portanto, outros sentidos.

A relação entre as obras e pesquisas dos artistas da cidade é o que destacamos antes nas palavras da curadora Marília Panitz como sendo a base da linha curatorial da mostra. Essa relação foi sutilmente norteando encontros e aproximações de obras, a criação de salas e as escolhas expositivas. Cores, texturas e personagens foram se dispondo de modo a evidenciar suas relações. Por se tratar de um prêmio que não tem uma temática pré-definida ou um direcionamento sobre as obras a serem apresentadas, a expografia se tornou, como vimos, um grande desafio.

É importante dizer que os trabalhos finalistas só são indicados depois da exposição inteiramente montada, de forma que nenhum destaque especial é dado a eles. O que norteia a escolha de suas posições, iluminação, maneira de expor, além da indissociável espacialidade presente no trabalho de arquitetura, é o diálogo com

seus vizinhos, é a relação entre as obras. Seja essa relação estabelecida pela pesquisa, pela textura, pelas paletas de cores ou qualquer outro elemento de ligação que intuitivamente vai se revelando conforme as obras vão sendo selecionadas.

Por não se tratar de uma linha curatorial predefinida na chamada da seleção, escolhemos dispor as obras no espaço de modo a respeitar as intenções da curadoria relatadas anteriormente. Aqui retomaremos as falas de alguns dos curadores que participaram ao longo do projeto. São falas congruentes que procuramos respeitar no projeto expográfico que ora oferecemos ao público.

Como vimos, para Marília Panitz (2021) em entrevista concedida a mim, a intenção é “criar uma experiência para o visitante de forma que as obras sejam lidas em relação às outras e no contexto das questões contemporâneas que orientam a produção artística”.

Fernanda Lopes destaca, como vimos, o desejo de “selecionar diferentes linguagens artísticas de modo a apresentar um contexto da produção local”. Como Lopes, Agnaldo Farias destaca a ausência de tendências e vertentes dentre os trabalhos apresentados. Esses critérios, sempre presentes durante os processos de seleção, acabam por elaborar uma exposição múltipla, na qual outro desafio expográfico se apresenta: o desafio de conectar linguagens e inseri-las no espaço físico a fim de respeitar sua individualidade ao mesmo tempo que as coloca em relação. É também premissa apontada pela curadora que essa diversidade e pluralidade seja percebida pelo visitante.

Já para Guga Carvalho, é importante que fique clara a relação que se estabelece entre artistas de Brasília e curadores de diferentes partes do Brasil, uma relação local-nacional. Carvalho esteve na seleção da terceira edição que aqui detalhamos. Especialmente sobre essa seleção, destaca a forte presença do urbanismo como persona em muitos dos trabalhos apresentados. De fato, o concreto, as ruas e espaços de Brasília se entrelaçam sobretudo nos trabalhos de Hilan Bensusan, Cecília Bona, Diego Bresani, Gu da Cei, Ju Lama e Laura Franz-Grijalba. Esse entrelaçamento foi ponto de partida para aproximações e conduções do olhar do visitante.

A política curatorial que aqui se apresenta é “capaz de desafiar os consensos em torno dos quais a vida se organiza e se reproduz, esteja ou não a tratar explicitamente de temas relacionados a embates e conflitos” (ANJOS, 2017, p. 158). Desse modo, entendo a estruturação de um prêmio local, posto em diálogo com grandes nomes referenciados no mundo da arte nacional, como uma forma de democratização em duas vias. Se, por um lado, conhecer as obras coloca os artistas de Brasília no rol de possibilidades desses curadores para sua inserção em projetos de projeção nacional, por outro brinda os curadores com a potente criação local, apresentando o que de melhor se produz aqui sem dever nada à produção artística advinda de outros estados.

O diálogo que se estabelece entre esses curadores escolhidos e a produção artística que ora se apresenta, sobretudo durante o processo seletivo e não somente na exposição pronta, termina por criar a cumplicidade de que falamos, então somente um mecanismo de difusão, de uma arte "regionalizada". Curadores e instituições se alimentam daquilo que "descobrem", e os artistas, por sua vez, alimentam-se desse (re)descobrimento e, porque não dizer, do reconhecimento que avaliza suas obras como pertencentes a um circuito estabelecido.

A força de um prêmio local pode e deve afirmar-se como um contexto próprio, uma nova institucionalidade, e não se estabelecer pela necessidade hegemônica de (re)retificar aquilo que já está retificado no mercado nacionalizado da arte. Dessa forma, para além da premissa da curadoria, em que as obras pretendem ser "lidas em relação às outras", há que se destacar outro desejo curatorial de leitura no "contexto de questões contemporâneas que orientam a produção artística", quando se estabelece o diálogo entre curadores e artistas, reafirmando questões afeitas ao mercado de arte e os papéis de cada ator nessa relação de afirmação/subalternidade, que certamente surge na relação entre o local profícuo e pungente e o nacional vigente.

## Conclusão

Neste estudo, pudemos percorrer alguns conceitos da curadoria que servem de suporte para a prática arquitetônica do projeto de expografias. A partir de conceitos sobretudo estruturados por Artur Danto (2013), Sonia Salcedo Del Castillo (2008, 2014) e Luiz Camillo Osório (2020), apontamos o caráter criativo da prática curatorial e arquitetônica. Com isso, conseguimos tematizar tais práticas desde novos sentidos, sobretudo desde sua aproximação com definições de obras de arte. Todo o percurso teórico estudado manteve a intenção de fundamentar a prática da arquitetura ou *design* de exposições, inclusive tentando vincular de modo menos engessado sua base discursiva relativa à experiência. Sob a ótica da ocupação atenta dos espaços, a inerente espacialidade de cada obra demanda, portanto, aproximações teóricas, investigação da importância percursos expositivos e capacidade de instigar o visitante a descobrir novos sentidos, elementos que foram preponderantes.

Como estudo de caso, foi possível trazer uma vivência profissional à frente do projeto expográfico do *Transborda Brasília* (2018), que pôde ilustrar, mas, ao mesmo tempo, servir de ponto de partida para uma investigação sobre o processo criativo presente dentro da curadoria desse prêmio. O contexto de sua criação frente a experiências próximas realizadas no Distrito Federal ao longo da história da cidade levanta o questionamento sobre que tipo de projeto o *Transborda* representa. Não se encaixando nos moldes de uma exposição panorâmica, mas no recorte de um processo seletivo que intenciona uma narrativa própria, cria aproximações em princípio inusitadas para pesquisas de artistas de trajetórias distintas.

Esse é, sem dúvida, o maior desafio de se desenhar essa exposição e se pensar sobre ela. Qual seria a “temática” dessa exposição, senão uma experiência de conexão de partes da produção local e a transformação de “afetos opacos em possibilidade de sentido” (Osório 2019). O conceito do projeto é o amálgama que aproxima essas inusitadas partes agora colocadas em diálogo. Se a heterogeneidade das escolhas é um desafio à expografia, é ela que torna relevante o projeto e seu processo de concepção renovado a cada edição.

A seleção dos trabalhos se dá a partir do olhar nacionalizado de cinco grandes curadores de diferentes partes do Brasil. A cada ano, renovado o júri, o acervo se altera reafirmando o caráter de mapeamento da produção artística do Distrito Federal e região do entorno, uma vez que o salão vai expandindo as fronteiras do Plano Piloto e da Universidade de Brasília. O projeto vai criando, então, uma espécie de nova institucionalidade quando se firma no calendário da cidade. O caráter de uma nova institucionalidade é um dos discursos que a exposição apresenta quando aproxima obras cuja vizinhança possa parecer bastante improvável. A partir das aproximações, buscando aspectos congruentes entre as obras, uma nova unidade se cria e apresenta o desejo curatorial, que é sobretudo de exibir a diversidade da produção local, posta em diálogo entre obras e em sua relação com a produção nacional que o próprio júri múltiplo representa.

Para além das discursividades favorecidas pelo avizinhamo de obras independentes, há que se considerar a discursividade global da exposição que explicita o contexto da produção local e reafirma a potência das conexões que estabelece. Conexões entre artistas, entre artistas e curadores, entre esses atores e a instituição que os recebe, entre atores e a institucionalidade que o prêmio representa e que é explicitada na exposição montada, desenhando certa “identidade coletiva” do “aqui dentro” posto em diálogo com o “lá fora”.

Como forma de apresentação do fazer artístico da curadoria, a arquitetura da exposição coloca-se então em busca de múltiplos percursos, permitindo a livre circulação do visitante que deve mover-se segundo seus desejos e interesses. O estímulo intencionado pela arquitetura de exposições, na maneira como atuei no *Transborda*, pretende dar pistas, possibilidades de encaminhamentos na busca por aguçar no visitante o impulso de seguir adiante, demorar-se um pouco mais, dedicar atenção às partes, às pequenas relações e às grandes, que buscam retratar um contexto mais abrangente do todo exposto.

A exposição do *Transborda Brasília* em 2018 recebeu de agosto a outubro mais de 40.000 visitantes. Se as obras expostas eram bastante diversas, a ampliação do alcance do número de visitantes também me faz acreditar na expansão do alcance do projeto quanto à visitaçã e à validaçã das obras ali expostas, muitas pela primeira vez. A ampliação da visitaçã, o constante encontro com novos e habituais públicos também expande as fronteiras do projeto à medida que ele se redesenha a cada edição. Os discursos que conceituam o projeto, de mapeamento, relaçaõ nacional-regional, expansã de fronteiras, liberdade na materialidade das obras, tudo isso esteve explicitado na exposiçaõ montada.

Sua afirmaçaõ visual enquanto identitãria de sua “marca”, na aplicaçaõ de cores, no respeito à coerência entre todos os materiais produzidos para o projeto, sejam grãficos ou espaciais, foi central para muitas das escolhas formais do projeto. Em certa medida, é o projeto em si também personagem da exposiçaõ quando reafirma sua identidade visual, quando retrata em textos de apresentaçaõ e curatoriais características do processo seletivo e do alcance cada vez maior das fronteiras territoriais de nossa regiãõ. As formas de expor, sempre discutidas entre arquiteta e artistas, buscou o que Tejo (2017) chamou de “cumplicidade” e Osório (2020) de uma forma de “pensar junto”.

Como arquiteta, destaco como central para esta conclusãõ a indissociãvel espacialidade e materialidade das obras aproximadas, presentes no projeto expográfico. Muitas vezes sãõ pontos de partida, menires, como pontuou Careri (2013). Sãõ obras com necessidades prãprias que encontram na vocaçãõ do espaço seu lugar na exposiçaõ. A partir desses marcos, as relaçaõs vãõ se costurando, por vezes por questões formais, mas também intencionando a aproximaçaõ das pesquisas e produções de cada artista. Histórias individuais que se tornam parte de um projeto múltiplo e plural em uma narrativa prãpria transpondo fronteiras/limites. Esse foi o *Transborda Brasília*, sobretudo na sua terceira e mais madura ediçaõ.

## Referências

ANJOS, Moacir dos. **As ruas e as bobagens:** anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica. São Paulo: ARS, 2012.

**ARCHDAILY.** Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-14551/classicos-da-arquitetura-pavilhao-ciccillo-matarazzo-oscar-niemeyer>. Acesso em: 05 jul. 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BELL, C. (1914) **Arte. A Hipótese Estética.** Trad. R. C. Mendes. Lisboa, Texto & Grafia, 2009.

BERENSTEIN, Paola Jacques. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. **Estética da ginga:** a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Editora Casa da Palavra, 2011. ISBN 857734231X, 9788577342310.

\_\_\_\_\_. **Apologia da Deriva:** Escritos Situacionistas Sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BHASKAR, Michael. **Curadoria:** o poder da seleção no mundo do excesso. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020. ISBN 978-85-9493-217-4.

BISHOP, Claire. "Antagonismo e Estética Relacional". Tradução Milena Durante | Revisão Clarissa Diniz. In: **October**. n. 110 (2004).

\_\_\_\_\_. **What is a curator?** In: IDEA, issue #26, 2007. Disponível em: <http://idea.ro/revista>. Radical Museology. London: Koenig Books, 2013.

\_\_\_\_\_. **Radical Museology.** London: Koenig Books, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** 1ª edição. Martins Fontes, 9 de abril de 2009. ISBN-10 : 8599102974; ISBN-13 : 978-8599102978.

\_\_\_\_\_. **Pós-produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. 1 ed. São Paulo: Martins Editora, 2009. 112 pp. ISBN 978-85-6163-511-4.

CARERI, Francesco. Walkscapes. **O caminhar como prática estética.** São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da Arquitetura da Arte.** Rio de Janeiro. Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Arte de expor:** Curadoria como *expoesis*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.

CURY, Marília Xavier. **Exposição:** análise metodológica do processo de concepção, montagem e avaliação. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA, 1999.

\_\_\_\_\_. **Exposição, concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. [After the end of art: contemporary art and the pale of history]. Trad. de Saulo Krieger, Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Descredenciamento filosófico da arte.** Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014

\_\_\_\_\_. **Da filosofia à crítica de arte.** Tradução: Daniela Kern revista porto arte: porto alegre, v. 16, nº 27, novembro/2009

\_\_\_\_\_. **Crítica de arte após o fim da arte.** Tradução de Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. VII, n. 14, p. 1-17, 2013.

\_\_\_\_\_. **O abuso da beleza:** A estética e o conceito de arte. São Paulo. Editora Martins Fontes tradução: Pedro Sússekind [s.l.]: Mundo da Arte, 2015.

DAVALLON, Jean. **L'Exposition à l'oeuvre.** Paris/Montreal, L'Harmattan, 1999, p. 145-155.

\_\_\_\_\_. **L'exposition a l'oeuvre:** stratégies de communication et médiationsymbolique. Paris: L'Harmattan, 2000.

DEBORD, Guy. **La Société du Spectacle.** Folio, 23 de janeiro de 1996. ISBN-10:2070394433; ISBN-13 : 978-2070394432.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos.** 1ª Edição. São Paulo. N-1 Edições, 2015. ISBN 978-85-66943-18-4.

\_\_\_\_\_. "Journal d'un éducateur" (1966). In: \_\_\_\_\_. **Œuvres.** Édition établie e présentée par Sandra Alvarez de Toledo. Paris: L'Arachnéen, 2007.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Manuel de Museographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée.** Seguir, Option Culture, Biarritz, 1998.

EXPÓSITO, Marcelo. **Conversación com Manuel Borja-Villel.** Madrid: Ediciones Turpial, 2015.

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. **29ª Bienal de São Paulo:** Há sempre um copo de mar para um homem navegar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, [s.d.].

FARIAS, Agnaldo et al. **Prêmio Transborda Brasília 2015.** Brasília

GALLY, Miguel. **A comunicação espacial e sua materialização nas artes visuais brasileira.** Revista Internacional de Cultura Visual, Volume 3, Número 2.

\_\_\_\_\_. **A (des)importância do espaço para pensar as artes visuais:** entre Heidegger e o ambiente da arte. Revista ideação, n. 31, jan./jun. 2015.

\_\_\_\_\_. CAMARGO Maurício; PANELLA Mariana Fidelis **Arte como conhecimento do**

**mundo na metodologia criativa e pedagógica do projeto “de fora adentro - cartografia dos sentidos”**. Revista estética e semiótica | Brasília | volume 5 | número 1 | p.051-060 | jan/jun 2015.

GRAY, Christopher. **Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International**. Rebel Press. 20 de Abril de 1998. ISBN-10: 0946061157; ISBN-13: 978-0946061150.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. **Thinking about exhibition**. Routledge, 1966

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias. O Museu e a Exposição de Arte No Século XX**. EDUSP, 2004

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HALL, Stuart. “Museums of Modern Art and the End of History”. In: HALL, Stuart; MAHARAJ, Sarat. **Modernity and Difference**. London: INIVA, 2001.

HEIN, Hilde. “O que é arte pública”. Trad. Tiago Mendes e Miguel Gally. In: **Cadernos de Estética Aplicada – VISO**, n. 22, Jan-Jun, 2018.

HELLER, Eva. **Psicologia del color**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

HUGHES, Philip. **Exhibition design**. London: Laurence King Publishing, 2010.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. **Oeuvre Complète** Volume 1, 1910-1929. Basel: Birkhäuser, 2006a.

LOPES, Fernanda et al. **Prêmio Transborda Brasília 2016**. Brasília

HENRIQUES, Júlio. **Internacional Situacionista: Antologia**. Portugal. Antígona, dezembro de 1997. ISBN 972-608-088-6.

ICÓ, Lucas. **Uma caminhada com Denise**. Porto Alegre: Revista Fotocronografias, 2020.

INGOLD, Tim. “O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção”. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, 2015.

KRAUSS, Rosalind. “The cultural logic of late capitalism museum”. In: **October**. Vol 54, MIT Press, pp. 3-17, 1990.

KRATZ, Corinne A. **The Ones That Are Wanted: Communication and the Politics of Representation in a Photographic Exhibition**. University of California Press, 2001. ISBN 10: 0520222822; ISBN 13: 9780520222823.

LATORRACA, Giancarlo. **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: MCG, 2014.

LYOTARD, Jean-François. “A conversation with Jean François Lyotard by Bernard Blistène”. In: **Flash Art**. nº 121, pp. 32-29, March 1985.

MARTINEZ, Elisa de Souza. “Paradigmas expográficos: contextos e fissuras”. In: **Fórum Permanente de Museus**. Disponível em: [www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br](http://www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br). Acesso em: 10 jan. 2010.

Material educativo para a 33ª Bienal de São Paulo. **Afinidades afetivas – cartas 2: dedicar atenção**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://exercicio33.org.br/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. **Afinidades afetivas – cartas 1: encontrar uma obra**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://exercicio33.org.br/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

MENDES, Mariana Louver. **Esquivas, criação e planos de existência: ressonâncias éticas, estéticas e clínicas na trajetória de Fernand Deligny**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MIGUEL, Marlon. **Guerrilha e resistência em Cévennes: A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas**. 1ª edição. Rio de Janeiro. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência. 1º quadrimestre de 2015.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. 1ª edição em português. São Paulo. Martins Fontes, 2015.

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

O'DOHERTHY Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. Trad. Carlos S. Mendes Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Luana; CORRÊA, Amélia. (2016). **A arte relacional e a participação do público: aproximações poéticas do período de 1960-70 com a 27ª Bienal de São Paulo**. Mediações - Revista de Ciências Sociais. 21. 254. 10.5433/2176-6665.2016v21n2p254.

O'ROURKE, Karen. **Walking and Mapping: Artists as Cartographers**. Cambridge, MA. MIT Press, 2013. ISBN-10: 0262528959; ISBN-13: 978-0262528955.

OSORIO, Luiz Camillo. “Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional”. In: **Revista Poiésis**. n 26, p. 65-80, dezembro de 2015.

\_\_\_\_\_. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2005.

\_\_\_\_\_. **Querelas que interessam: Forensic Architecture e os paradoxos da arte e da política**. VISO cadernos de estética aplicada N°27 volume 14. 2020

PAMUK, Orhan. **Meu nome é vermelho**. Companhia das Letras, 2004.

PELBART, Peter Pal. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. 2ª edição. São Paulo. N-1 Edições, 1 janeiro 2017.

PÉTONNET, C. **A observação flutuante**: exemplo de um cemitério parisiense. Traduzido por Soraya Silveira Simões. Antropolítica, n. 25, p. 99-111, 2008.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

PRADELLA, Luiz Gustavo Souza. **Jeguatá**: o caminhar entre os Guarani. Porto Alegre: Revista Espaço Ameríndio, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.

----- **O espectador emancipado**. 1ª edição. WMF Martins Fontes, 4 de setembro de 2012. ISBN-10 : 8578275594; ISBN-13 : 978-8578275594.

----- **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SANTOS, Lia Maria dos. **Enquanto houver muros**. 2019.

SARTORELLI, César Augusto. **Arquitetura de Exposições**: Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.

TEJO, Cristiana Santiago. **GUIA DO ARTISTA VISUAL**. Disponível em: <http://cultura.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Guia-do-Artista-Visual.pdf?fbclid=IwAR1riCqDg-n2qX7rMcHvaEtOHuRYYV2AnEqDI29xKFa9NIAqXCZGUe5XWeTQ>. Acesso em: 07 jul. 2019.

----- **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. Cristiana Santiago Tejo. – 2017.

TIBERGHIENT, Gilles. **Hodológico**. Revista Valise. Tradução: Daniela Kern. Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**. 2012. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VON HANTELMANN, Dorothea. "The Experiential Turn". In: CARPENTER, Elizabeth. **On Performativity**. Minneapolis: Walker Art Center, 2014.

28 DE MAIO, C. **O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)**. Ceará: Revista Vazantes, v. 1, n. 1, 20 out. 2017.

33 Bienal de São Paulo. **Afinidades afetivas**: convite à atenção/ [Fundação Bienal de São Paulo [et al.]; curadoria Gabriel Pérez-Barreiro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. ISBN 978-85-85298-58-6.





# ANEXO A

**Transborda**  
**Brasília**  
2015

**Transborda  
Brasília  
2015**

Prêmio de arte contemporânea  
para artistas do Distrito  
Federal e Entorno.

—  
Julho a setembro  
CAIXA Cultural Brasília  
Galeria Acervo  
Entrada Franca  
[transbordabrasilia.com.br](http://transbordabrasilia.com.br)

DIREÇÃO GERAL  
Virginia Manfrinato

PRODUÇÃO EXECUTIVA  
Bruna Neiva

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO  
Juana Miranda  
Luiza Hesketh  
Thiago Pinho

COMISSÃO DE SELEÇÃO  
Agnaldo Farias  
Cristiana Tejo  
Fernando Cocchiarale  
Marília Panitz  
Ralph Gehre

PROGRAMAÇÃO VISUAL  
Gabriel Menezes

PROJETO EXPOGRÁFICO  
Virginia Manfrinato

PROJETO LUMINOTÉCNICO  
Raquel Rosildete

ASSESSORIA DE IMPRENSA  
Agenda KB

WEBSITE E MÍDIAS SOCIAIS  
Tribo Doze

FOTOGRAFIA  
Joana França  
Amanda Goes  
Rodrigo de Oliveira

GESTÃO FINANCEIRA  
Vê Cultura

GESTÃO ADMINISTRATIVA  
Ivone de Oliveira

CENOGRAFIA  
Elias Polovina

PINTURA  
Lourival Lima

MONTAGEM  
Chico Mozart  
Cícero Bibiano  
Tácito Silva

MONTAGEM DE LUZ  
Jefferson Landim

LAUDOS TÉCNICOS  
José Roberto Furquim

CONCEPÇÃO  
Bruna Neiva  
Flavia Gimenes  
Virginia Manfrinato

Fonte PF Bague Sans  
Papel Couché Matte 170 g/m²  
Impressão Athalaia Gráfica  
Tiragem 1.500 unidades





## TRANSBORDA BRASÍLIA 2015

—  
*Bruna Neiva & Virginia Manfrinato*

O *Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea* realiza sua primeira edição em 2015, com o objetivo de fomentar e acompanhar a produção de Artes Visuais do Distrito Federal e do Entorno. Com proposta selecionada no edital do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, o projeto foi inicialmente idealizado em 2013 conjuntamente por Bruna Neiva, Flavia Gimenes e Virginia Manfrinato. O *Transborda Brasília* busca como desdobramentos o mapeamento dos artistas visuais que atuam no Distrito Federal e Entorno, além de incentivar a efervescência artística da cidade, mantendo o diálogo com a produção contemporânea brasileira e internacional.

Este projeto não seria possível sem o patrocínio do FAC-DF e o apoio da CAIXA Cultural, Correio Brasileiro e Kubitscheck Plaza, que acreditaram no *Transborda Brasília*. Às atentas e generosas presenças da nossa Comissão de Seleção - os curadores Agnaldo Farias, Cristiana Tejo, Fernando Cocchiarale, Marília Panitz e Ralph Gehre - nosso muito obrigada.

A partir de 140 inscrições de artistas que nasceram ou vivem no Distrito Federal e Entorno, foram 20 selecionados cujas obras compõem esta exposição, que segue para as Regiões administrativas de Planaltina e Varjão. Receber inscrições de artistas com trajetórias tão diversas engrandece este projeto e fortalece nosso desejo de que este seja o primeiro de muitos. Testemunhar a profundidade dos trabalhos já produzidos e a potência do que está por vir é para nós um privilégio.

Nossas cidades não cabem em um só espaço, em uma só história. Brasília transborda para além dessa mostra - e que satisfação é estar aqui para ver.



## TRANSBORDAR *Teoria e prática*

—  
*Agnaldo Farias*

Foram dois dias intensos de trabalho, com discussões de manhã à noite, sem interrupção mesmo nos intervalos para almoço, nas pausas para o cafezinho acompanhado de bolos, brevidades e digressões erráticas, com cada membro do júri expressando seus pontos de vista, suas ressalvas, suas dúvidas e certezas, sobre os mais de quatrocentos *dossiers* encaminhados à organização do *Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea*. Unanimidades? A princípio pouquíssimas. Dois ou três artistas, portanto nem 1% do conjunto recebido, embora um bom ponto de partida para o número de vinte estabelecido pelas regras do prêmio. Uma concordância que, fique claro, nada tinha a ver com uma suposta falta de qualidade do material recebido mas, ao contrário, era devida sobretudo a variedade de propostas, a nítida qualidade de trilhas poéticas muito diversas entre si.

Como estabelecer critérios comuns diante de um panorama multifacetado, composto por trabalhos fundados em caminhos particulares? O curioso, especialmente para os jurados visitantes, era constatar que também na região de Brasília dá-se a mesma ausência de tendências e vertentes que em outros tempos notabilizou a produção contemporânea. Também no Planalto Central assiste-se a irrupção de uma miríade de práticas artísticas maduras, a pluralidade consciente de linguagens e questões. A solução foi respeitar a diversidade, entrando no mérito particular de cada proposição, percebendo-lhe a clareza de seus axiomas, a potência de seu acabamento, a contundência da plasmação das ideias que lhes servem de lastro. O resultado está lançado neste espaço expositivo, uma narrativa constituída pelo encadeamento de diferenças, cujo principal e talvez único denominador comum seja o compromisso com a experimentação, com o transbordamento do território da arte, o que é o mesmo que dizer o transbordamento do ser.

## Comissão de seleção



### AGNALDO FARIAS

Curador, crítico de arte e professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi curador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998/2000) e curador de exposições temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990/1992). Também realizou curadorias, entre outras instituições, para Instituto Tomie Ohtake, Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural Dragão do Mar, de Fortaleza, Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS -, e para a Fundação Bienal de São Paulo. Nesta última foi curador da representação brasileira da 25ª Bienal de São Paulo (1992), curador adjunto da 23ª Bienal de São Paulo (1996) e da 1ª Bienal de Johannesburgo (1995). Atualmente é consultor de curadoria do Instituto Tomie Ohtake. Publica regularmente artigos e críticas em alguns dos principais jornais e revistas nacionais e é correspondente da revista de arte espanhola “Artecontexto”.



### CRISTIANA TEJO

Cristiana Tejo é curadora independente, doutoranda em Sociologia (UFPE) e co-fundadora do Espaço Fonte – Centro de Investigação em Arte. Vive e trabalha no Recife. É curadora do Projeto Made in Mirrors, que envolve intercâmbio entre artistas do Brasil, China, Egito e Holanda. Foi coordenadora-geral de Capacitação e Difusão Científico-Cultural da Diretoria de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco e co-curadora do 32º Panorama da Arte Brasileira do MAM – SP. Foi Diretora do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, curadora de Artes Plásticas da Fundação Joaquim Nabuco, Curadora do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural, na X Bienal de Havana (Cuba), co-curadora na Brazilian Summer Show – Art & the City (Holanda) e Art doesn't deliver us from anything at all (Alemanha). Participou de diversas comissões de seleção e de premiação nacionais (Salão de Goiás, Salão Arte Pará e do Programa BNB Cultural) e internacionais (Rumos Artes Visuais da Argentina, Solo Projects – Focus Latin America de Madri).



### FERNANDO COCCHIARALE

Crítico de arte, curador e professor de filosofia da arte do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, é também professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Autor de artigos, textos e resenhas publicados em livros, catálogos, jornais e revistas de arte do Brasil e do exterior. Foi curador e coordenador do programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, Coordenador de Artes Visuais da Funarte, e curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), além de membro de inúmeros júris e comissões de seleção de mostras e salões no Brasil. É curador independente, sendo responsável por exposições no MAM-RJ, Itaú Cultural (SP), Santander Cultural (RS), Oi Futuro, (RJ), Paço Imperial (RJ), Casa França-Brasil (RJ), Museu Nacional do Centro Cultural da República (DF). É doutor em Tecnologias da Comunicação e Estética pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



### MARÍLIA PANITZ

Mestre em Arte Contemporânea: teoria e história da arte, pela Universidade de Brasília. Foi professora nesta universidade até 2011. Dirigiu o Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu de Arte de Brasília. Desde 1994, atua como pesquisadora e coordenadora de programas educativos em exposições e com cursos livres de arte. A partir de 1999, passou a publicar artigos sobre artistas de Brasília em jornais e catálogos. É curadora independente, com projetos como: Felizes para Sempre, BSB, Curitiba e SP, 2000/2001; Gentil Reversão, BSB, RJ 2001/2003; Rumos Visuais Itaú Cultural 2001/2003 e em 2008/2010; Lúdico, Lírico, Berlim, 2002; Bolsa Produção para Artes Visuais, Curitiba, 2008/2010; Brasília: Síntese das Artes, CCB- BsB, 2010; Mostra Tripé Brasília| Linhas de Chamada, SESC Pompéia-SP, 2011 – 2012; Mostra Rumor, Coletivo Irmãos Guimarães, Oi Futuro – RJ, CCB-DF e SESC Belenzinho -SP, 2012-2013; Azulejos em Lisboa Azulejos em Brasília: Athos Bulcão e a azulejaria barroca, Lisboa, 2013; Projeto Triangulações 2013 – Salvador, Brasília e Recife – e 2014 – Salvador, Belém e Maceió; Prêmio Marcantônio Vilaça-Sesi/CNI 2014-2015, entre outros.



### RALPH GEHRE

Ralph Tadeu Gehre é curador e artista plástico. Nasceu em Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, em 1952. Vive e trabalha em Brasília. Tem por formação Desenho e Plástica e Arquitetura e Urbanismo, na UnB. Trabalhou como curador em mostras coletivas e individuais para galerias particulares e instituições como Caixa Cultural, Museu dos Correios e Funarte. Foi membro da Comissão de Seleção Nacional do edital Bolsa Funarte de estímulo à produção em artes visuais (2012) e membro do comitê de seleção do edital Atos Visuais Funarte Brasília (2013). Expôs seu trabalho em inúmeras mostras coletivas e individuais em espaços como CCB, Museu dos Correios, Caixa Cultural, Museu da República, além de mostras em países como Portugal e Espanha. Utiliza diversas mídias gráficas, além da pintura e da fotografia, mas considera o desenho base de seu trabalho. Trata de questões relativas à construção do processo da leitura, situando sua pesquisa entre a palavra e a imagem.



## ANDRÉ SANTANGELO

BRASÍLIA-DF

André Santangelo nasceu no Rio de Janeiro em 1977. Licenciou-se em Artes Plásticas pela Faculdade Dulcina de Moraes, Brasília, em 1999. Frequentou a EAV/Parque Lage, Rio de Janeiro, entre 1996 e 1998. Com os olhos voltados para o cotidiano e espaços urbanos, utiliza o vídeo e fotografia como forma de reverberação das imagens que instala. Cria ciclos que se

repetem sob a ação do fruidor, numa circularidade de tempo e espaço. Desenvolve interferências no cotidiano das cidades. Desenvolve séries de fotografias com trama de reflexos, transparências e refrações onde o corpo se dissolve. De 2011 a 2015 atua como educador social. Participou de exposições individuais em Brasília, João Pessoa (PB), Goa e Nova

Délhi (Índia), além de inúmeras mostras coletivas no Brasil, Portugal, Índia e Inglaterra em instituições como Itaú Cultural, Museu do Conjunto Cultural da República, Dragão do Mar, Funarte, TCU, MAM- Recife, entre outros. Foi artista convidado do projeto Itaú Rumos Cultural e foi um dos indicados para o prêmio PIPA 2014.



Série Paisagem desgarrada:  
Alto Profundo I, II, III  
e Desequilíbrio entre corpos flutuantes (à dir.)  
Fotomontagem em impressão *fine-art*  
sobre papel de algodão





## CAMILA SOATO

SOBRADINHO-DF

Nasceu em Brasília e atualmente vive e trabalha em São Paulo. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília e Mestre em Poéticas Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Arte – UnB. Participou de exposições individuais em Santa Catarina, Paraná, Pará, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal, além de inúmeras mostras coletivas em galerias particulares e instituições em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo. Foi vencedora dos prêmios e salões: Unama de Pequenos Formatos (Aquisição), Salão de Arte de Mato Grosso do Sul, 64º Salão Paranaense de Arte Contemporânea, Bolsa Funarte Estímulo à Produção em Artes Visuais 2012, e dos Prêmios Funarte Redes 2012, Prêmio Cultura e Pensamento Petrobrás e Prêmio Funarte Arte Cênicas na Rua com o grupo de pesquisa Corpos Informáticos.

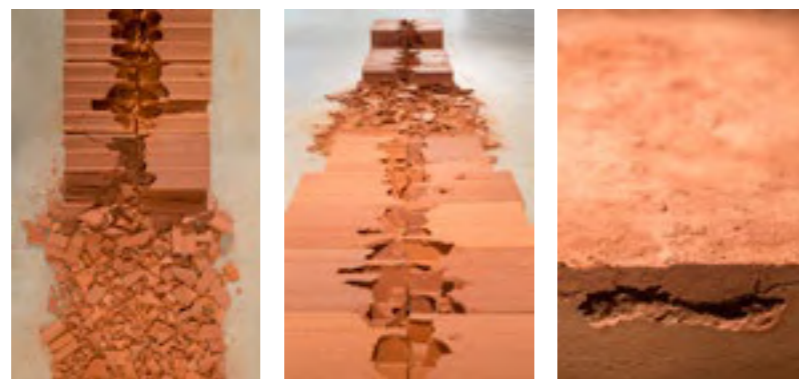


Ian(sã) A dança da Vassourinha  
Óleo sobre tela

## CÉSAR BECKER

### NÚCLEO BANDEIRANTE - DF

César Becker nasceu e vive em Brasília. É formado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Tem desenvolvido sua pesquisa a partir do elemento terra em relação com o espaço, o corpo do espectador, e com sua pertinência no campo das artes visuais, na área de escultura e instalação. Atualmente cursa o mestrado na Universidade de Brasília na linha de Poéticas Contemporâneas pelo Programa de Pós- Graduação em Arte. Participou de exposições coletivas no Salão de Artes Plásticas da Câmara dos Deputados, 2º Salão de Artes Visuais das Regiões Administrativas do Distrito Federal, além de exposições na galeria Espaço Piloto da UnB.



Deriva continental  
Escultura em tijolos

Brasília sedimentada  
Escultura em terra vermelha



## FELIPE CAVALCANTE

BRASÍLIA-DF



Felipe Cavalcante nasceu e vive em Brasília. Mestrando em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília, já teve seu trabalho exposto em mostras nacionais e internacionais, como a Azulejos Em Brasília Azulejos Em Lisboa, Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca no Museu Nacional do Azulejo – Lisboa. Em Brasília participou de coletivas como a Concreto Extraordinário, no Centro Cultural Banco do

Brasil; Impressões Alternativas, na galeria da CAL–UnB; Pela Superfície Da Página, no Espaço Cultural Marcantonio Vilaça; Nenhuma Presença Estranha, na galeria Inverso. Professor temporário do Departamento de Design da UnB, ministrou as disciplinas de tipografia, ilustração e materiais e processos de impressão. Faz parte do Irmãos Colagem, projeto coletivo com Júlio Lapa-gesse e Pedro Ivo Verçosa desenvolvendo

colagens gigantes. Também com Verçosa é criador da revista Sem/Registro, série de álbuns de gravuras em serigrafia. Foi um dos fundadores do Espaço Laje que funcionou em Brasília entre 2011 e 2015 e que reuniu produções em diferentes áreas de atuação como desenho, pintura, colagem, gravura, auto publicação, cinema e música.

1'20" em Jaisalmer  
Carvão e contê sobre papel de arroz  
Manjerição (pág. anterior)  
Impressão fine-art em caixa de madeira  
(Manuseio permitido)

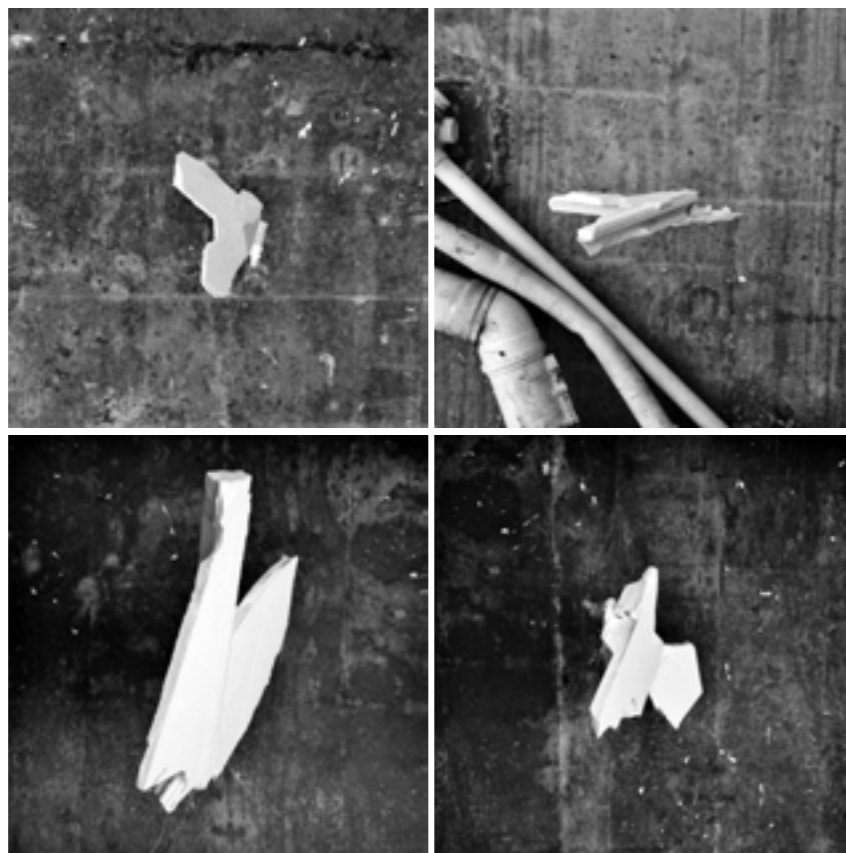


## GREGÓRIO SOARES

BRASÍLIA-DF

Gregório Soares nasceu em Goiânia (GO) em 1988, vive e trabalha em Brasília. Artista e graduado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília, é mestrando em Poéticas Contemporâneas pelo PPG-Arte/UnB. Tem como campo de atuação e pesquisa as linguagens da fotografia, da pintura e suas possibilidades de re-apresentação, dialogando com a arquitetura e o espaço natural.

Participou de exposições coletivas em galerias particulares e espaços de Brasília e São Paulo, tais como Museu Nacional da República, Fundação Athos Bulcão e Memorial Darcy Ribeiro. Foi finalista dos prêmios Belvedere Paraty de Arte Contemporânea, 3º Prêmio EDP nas Artes - Instituto Tomie Ohtake, 17º Salão de Anapolino de Artes Visuais, 1º Salão de Artes Visuais do Park Shopping e recebeu menção honrosa no 2º Salão de Artes Visuais das Regiões Administrativas do Distrito Federal, Sobradinho, DF.



Arquipélagos verticais  
Impressão fine-art sobre papel de algodão  
Runas-rugas  
Impressão fine-art sobre papel-arroz japonês



## HERMANO LUZ

### BRASÍLIA- DF

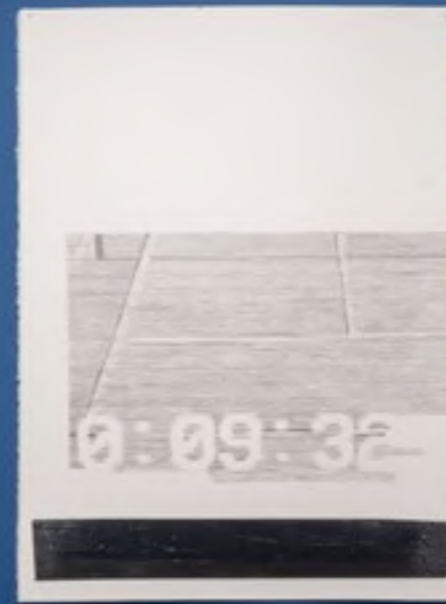
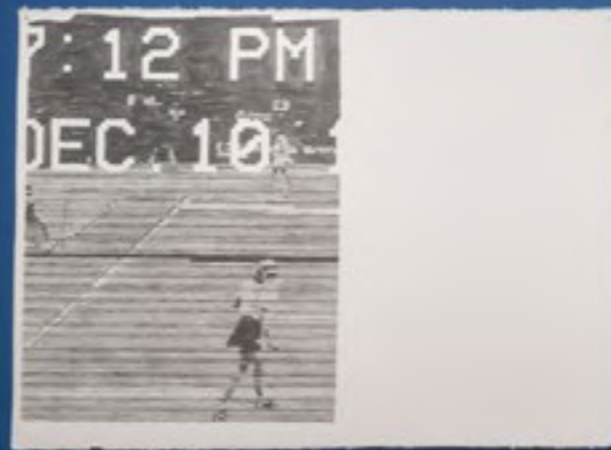
Hermano Luz nasceu em 1991 em Recife (PE) e atualmente trabalha e vive entre Brasília e Rio de Janeiro. É bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (UnB) e participa do Programa de Formação em Práticas Artísticas Contemporâneas do EAV Parque Lage.

Participou de exposições individuais em Campo Grande (MS) e Anapólis (GO). Também expôs em mostras coletivas em Sorocaba (SP), São Paulo (SP), Santos (SP), Londrina (PR) e Brasília. Foi vencedor do Prêmio aquisitivo no Salão de Artes Visuais de Vinhedo (SAV2013) e do Prêmio Cândido Portinari de Pintura, promovido pelo SESC em Brasília

Sem título  
(Stelf Graf vs Natalia Zvereva)  
*Grafite sobre papel*

Sem título  
(Natalia Kournikova vs Martina Hingls)  
*Grafite e película de fita VHS sobre papel*

Sem título  
(Produced by Michael Moody)  
*Grafite, película de fita VHS e tinta sobre papel*



## IRIS HELENA

### BRASÍLIA-DF

Nasceu em 1987 em João Pessoa (PB) e vive e trabalha em Brasília desde 2013. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal da Paraíba e mestranda em Artes Visuais na linha de Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Seu trabalho se dá em diversas linguagens, sendo a fotografia e as foto/instalações as mais recorrentes. Caracteriza-se pela investigação crítica e poética da paisagem urbana a partir de uma abordagem dialógica ente a imagem da cidade e as superfícies/suportes que são retirados de seu consumo cotidiano. A construção da memória atrelada ao risco, à instabilidade dos materiais precários e, sobretudo, ao desejo do apagamento são questões fundamentais em seu trabalho.

Iris produziu duas exposições individuais (2009 e 2013), participou de inúmeras exposições coletivas nacionais e internacionais, como o *61o Salão de Abril*, Fortaleza, CE, *II Prêmio EDP nas Artes*, no Instituto Tomie Ohtake, recebendo menção honrosa em ambas as exposições. Participou da mostra *City as a Process na II Ural industrial Biennial of Contemporary Art*, em Ekaterinburg na Rússia [2012]. Em 2011 participou do programa *Rumos Artes Visuais edição 2011-2013* do Itaú Cultural. Participou de quatro residências artísticas entre 2012 e 2015: na cidade de Sena Madureira (AC), Frankfurt (Alemanha), Brasília (DF), Olhos D'água (GO).

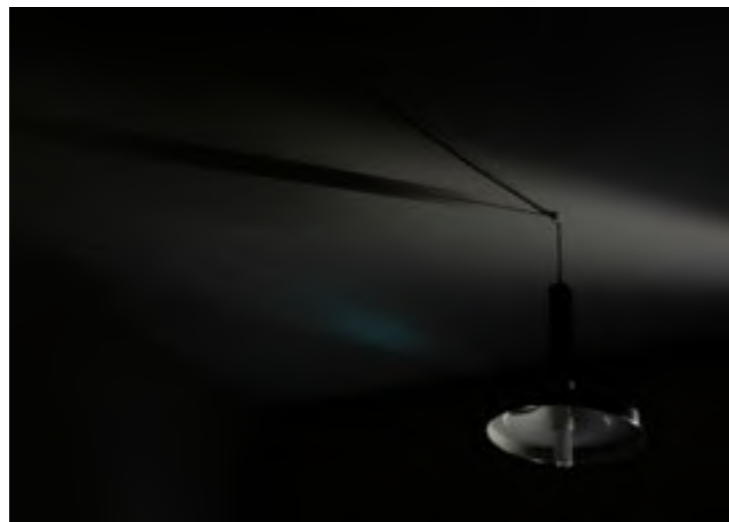
Quinhão – da série Ruínas  
Impressão jato de tinta colorida sobre  
papel higiênico dupla-face



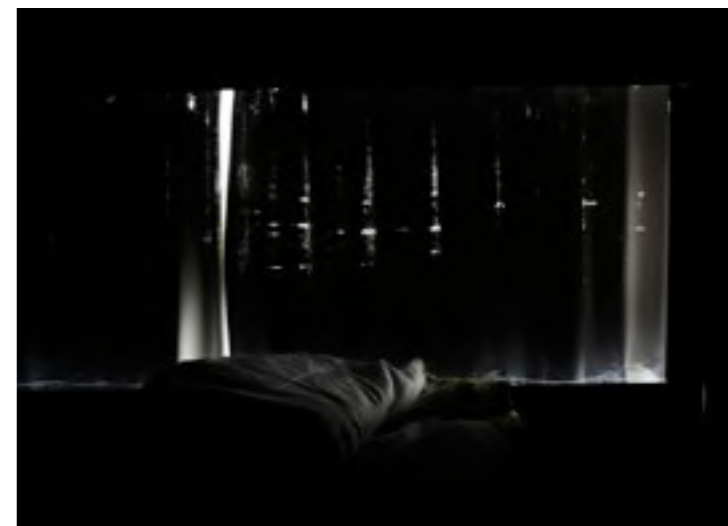
## ISABELLA CARNEIRO

**BRÁSÍLIA-DF**

Isabella Carneiro vive e trabalha em Brasília. É arquiteta, graduada pela Universidade de Brasília. Em sua produção artística, trabalha com um processo intuitivo e espontâneo, desenvolvendo trabalhos com colagem, desenho e fotografia. Tem participado de feiras e exposições coletivas de fotografia como Mercado ArteFoto e Casa Artefoto desde 2012.



Desintoxicação  
*Impressão fine-art sobre papel de algodão*



## JANAÍNA MIRANDA

BRASÍLIA-DF

Nasceu em Brasília e vive atualmente no Rio de Janeiro. Artista visual e pesquisadora, mestranda da linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, integrante do Programa de Formação em Práticas Artísticas Contemporâneas, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília. Trabalha principalmente com fotografia e está interessada nos pequenos acontecimentos e relações que se dão no espaço que a cerca.



3º PRÊMIO



## JULIA MILWARD

### BRASÍLIA-DF

Julia Milward nasceu no Rio de Janeiro, cresceu em Juiz de Fora (MG) e vive em Brasília. Diplomada pela École Nationale Supérieure de la Photographie, Arles (França), graduada em Artes Plásticas pela Université Paris 8 (França) e Mestre em Poéticas Contemporâneas pela

Universidade de Brasília. Participou de exposições individuais em Brasília e Juiz de Fora (MG), além de mostras coletivas no Brasil, China, Canadá e França. Foi selecionada para o VI prêmio do Diário Contemporâneo em Belém (PA) e para o Prix Arca-Swiss, Arles (França). Realizou

projetos de exposições coletivas no Brasil e na França e é idealizadora da livreria de fotolivros NoizÉBook, em parceria com a fotógrafa Suélie Andrade.

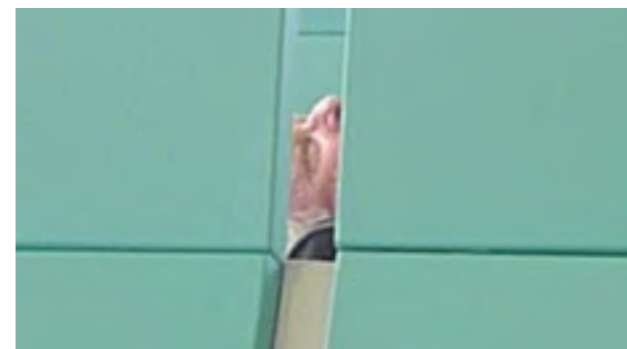
2º PRÊMIO

Minuta [2010-2011]

Vídeo

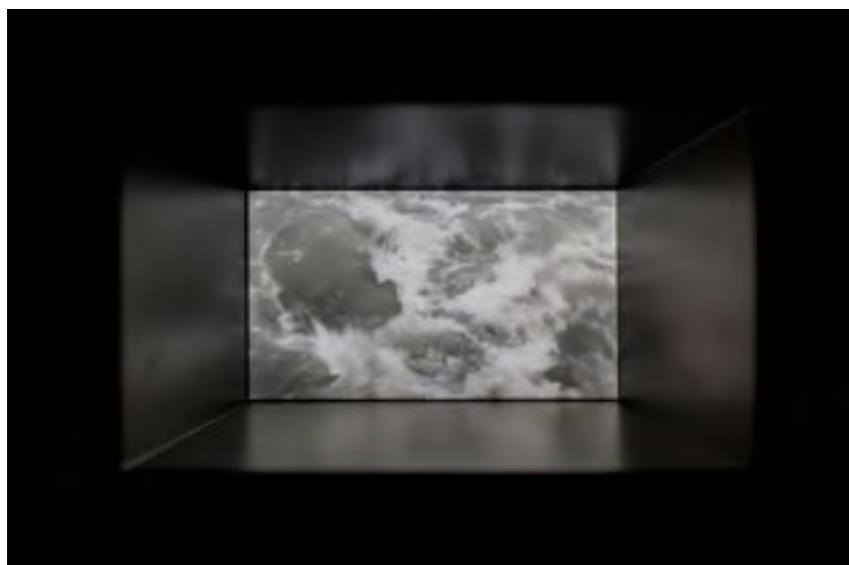
Em algum lugar dos Atlas

Foto-intervenção em impressão fine-art  
sobre papel Arches Aquarelle



## KARINA DIAS

BRASÍLIA-DF



Ao largo  
Vídeo-instalação

Nasceu em Brasília em 1970, cidade onde vive e trabalha. Professora da Universidade de Brasília, possui Pós-doutorado em Poéticas Contemporâneas (UnB), Doutorado em Artes e Master em Artes Plásticas e Aplicadas, ambos pela Université Paris I – Panthéon Sorbonne. É Mestre em Poéticas Contemporâneas e Graduada em Licenciatura – Artes Plásticas ambos pela Universidade de Brasília. Trabalha com vídeo e intervenção urbana, expondo no Brasil e

no exterior. É autora do livro: Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano) lançado pela editora do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília. Coordena o grupo de pesquisa Vaga-mundo: poéticas nômades. Já teve exposições individuais em galerias particulares e instituições públicas em Brasília, Porto Alegre, Barcelona (Espanha) e Paris (França), além de participar em

mostras coletivas em instituições no Brasil, França e Alemanha, tais como MAMAM, Fundação Iberê Camargo, CCBB, Museu Nacional da República, FUNARTE, entre outros. Recebeu indicação para o Prêmio PIPA de 2011 e foi uma das vencedoras do Prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea Atos Visuais 2012.

1º PRÊMIO



## LEOPOLDO WOLF

### BRASÍLIA-DF

Leopoldo Wolf, nascido em 1979, artista brasiliense, é formado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Continua seus estudos em Barcelona (Espanha), onde realiza uma pós-graduação em Ilustração Aplicada na IDEP e um mestrado em Estudos Interdisciplinares entre Literatura, Artes e Pensamento pela Universidade Pompeu Fabra, instituição pela qual inicia um doutorado em Humanidades. Wolf conjuga a produção artística com os estudos acadêmicos. Desde 1994, Leopoldo Wolf participa em várias exposições em galerias e

instituições no Brasil, Portugal e Espanha, em espaços como a Galeria Alfinete, Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Funarte, entre outros. Recebeu o prêmio 1º lugar no Salão do Iate Clube de Brasília em 2011, participou do projeto Redemercia da FUNARTE de Brasília; recebeu o prêmio de aquisição no X Salão de Pequenos Formatos, UNAMA, na Galeria de Arte Graça Landeira, Belém – PA em 2004. Parte de sua obra se encontra nos acervos de SAELPA, UNAMA, MAB e Museu Bispo do Rosário.



Patas  
Desenho sobre papel

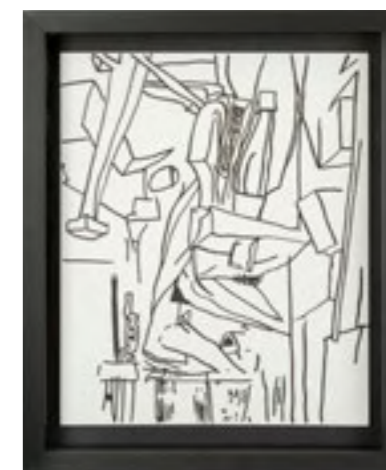
Resistência  
Desenho sobre papel



Merz  
Desenho sobre papel



Série Jeito Maneira  
Desenho sobre papel

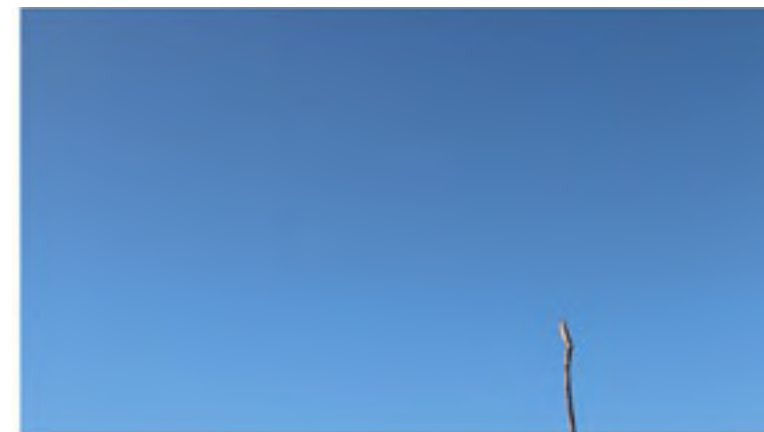
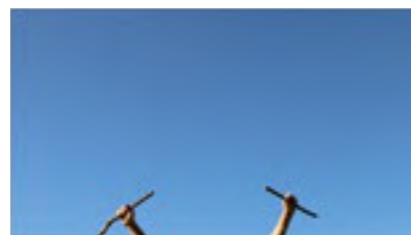
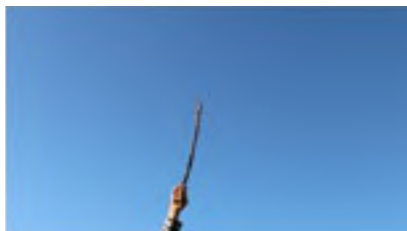


## NINA ORTHOF

BRASÍLIA-DF

Nina Orthof nasceu no Rio de Janeiro em 1987. Vive e trabalha em Brasília. Mestranda em Artes Visuais na Universidade de Brasília (UnB), na linha de Poéticas Contemporâneas. Integra o grupo de pesquisa Vaga-mundo – Poéticas Nômades. Articula seus projetos a partir de conceitos sobre medidas impossíveis, distâncias imaginárias e navegações patafísicas. Habita Brasília. Atualmente, navega em um lago que não existia, em uma cidade que foi inventada.

Participou de exposições coletivas em galerias particulares e espaços como Espaço Piloto da UnB e Museu Nacional do Conjunto da República. Foi selecionada para o 20º Salão Anapolino de Arte em 2014.



## OSVALDO

### RECANTO DAS EMAS-DF

Nasceu em Minas Gerais e vive e trabalha no Recanto das Emas (DF). Osvaldo é seralheiro e não possui trajetória profissional em Artes Plásticas, ainda que a arte o acompanhe desde criança. Participou de concursos de desenhos, tendo ganhado o primeiro lugar no Concurso de Desenhos do Park Shopping em 1985. Além de desenhar, faz esculturas de ferro utilizando vergalhões, chapas e parafusos.



Cidade do século XXIV  
Lápis de cor e caneta sobre cartolina  
A praça do ginásio  
Lápis de cor e caneta sobre cartolina  
Cidade da cachoeira (à dir.)  
Lápis de cor e caneta sobre cartolina



## PEDRO IVO VERÇOSA

BRASÍLIA-DF

Pedro Ivo Verçosa nasceu em 1985, vive e trabalha entre Brasília e São Paulo. É artista plástico formado pela UnB. Seu principal trabalho é de pintura e fotografia, onde pesquisa a percepção do tempo e seu registro. Foi integrante do espaço Laje em Brasília de 2011 a 2015. É ao lado de Felipe Cavalcante editor da Sem/Registro, uma revista que explora a serigrafia como linguagem.

Participou de uma exposição individual em Brasília (DF) e inúmeras mostras coletivas em espaços no Brasil, Portugal e Inglaterra em instituições como Espaço Piloto- UnB, Museu Nacional do Conjunto da República, Espaço ECCO, MAMAM-Recife, entre outros. Foi selecionado para o Salão de Artes do Iate Clube e recebeu o primeiro lugar no I Salão Universitário Prêmio Espaço Piloto em Brasília.



## RAQUEL NAVA

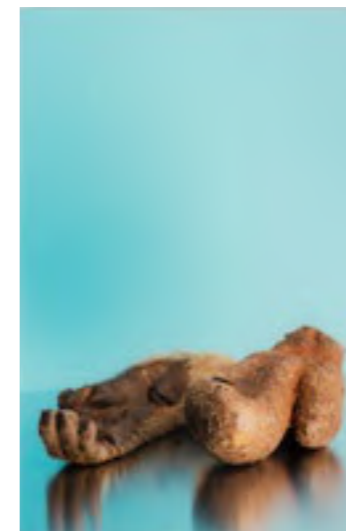
BRASÍLIA-DF

Raquel Nava nasceu em Brasília em 1981, onde vive e trabalha. Formou-se em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, obteve título de mestre em Poéticas Contemporâneas pela mesma instituição e foi aluna da Faculdade de Filosofia e Letras na Universidade de Buenos Aires/UBA. Em seu trabalho recente, Raquel investiga o ciclo da matéria orgânica e inorgânica em relação aos desejos e hábitos culturais. Expõe com regularidade desde 2006, tendo realizado mostras individuais em galerias em Brasília e Paris. Participou de mostras coletivas no Brasil, França, Argentina e Alemanha, em espaços como Espaço Piloto - UnB, Museu Nacional do Conjunto da República, Espaço ECCO, MAMAM -Recife, entre outros. Recebeu prêmio



A medida de todas as coisas  
Impressão fotográfica sobre papel de algodão

no 19º Salão Anapolino de Arte, além de participar de residências artísticas em Buenos Aires (Argentina) e Berlim (Alemanha). Possui obras no acervo do Museu Nacional da República de Brasília, no Centro Cultural Universidade Federal de Goiás/UFG e na Fundação Boghossian em Bruxelas (Bélgica).



Natureza ama esconder-se  
Impressão em metacrilato

## RENATO RIOS

### CRUZEIRO-DF

Nasceu em 1989 no Cruzeiro (DF), onde vive e trabalha. Rios é bacharel em Artes Plásticas pela UnB. Desde 2008 dedica-se às linguagens da pintura e do desenho enquanto territórios de pensamento e pesquisa plástica. Participa de exposições coletivas desde 2010, em espaços como o Museu Nacional do Conjunto da República, Espaço Piloto – UnB, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, MAMAM- Recife. Teve sua primeira exposição individual em 2015 na galeria Alfinete em Brasília.



Ensaio – Retrato do poeta, Pairar, Torres e O Buscador  
Papel manteiga, nanquim, guache, galhos e vasos de barro



Eras  
Óleo e nanquim sobre linho

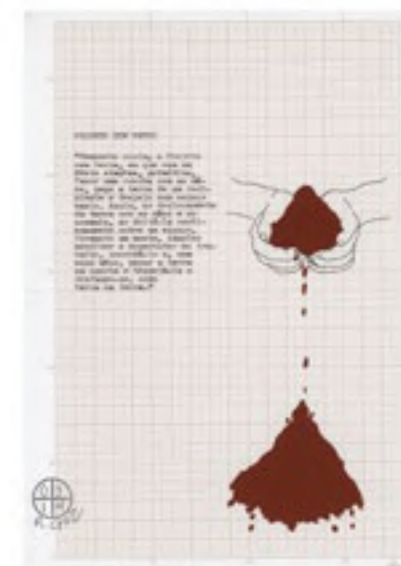
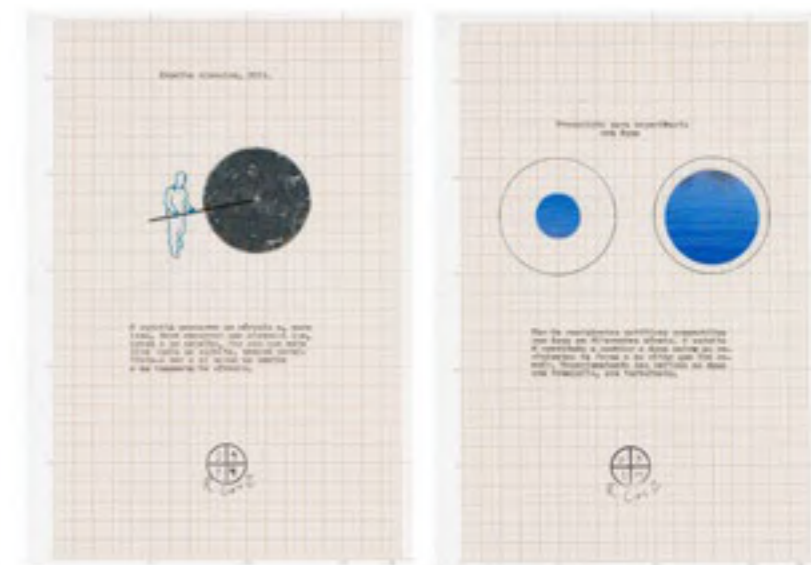


## RODRIGO CRUZ

### BRASÍLIA-DF

Rodrigo Cruz nasceu em 1989, vive e trabalha em Brasília. Mestre em Poéticas Contemporâneas pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília, com orientação do artista-pesquisador Vicente Martínez. Desenvolve pesquisa em pintura, escultura, instalação, fotografia e desenho. Participa de exposições coletivas desde 2010, em galerias particulares e instituições como o Espaço Piloto – UnB, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, Casa de Cultura da América Latina, Museu Nacional do Conjunto da República. Foi selecionado para 17º Salão Anapolino de Arte, 2º Salão de Artes Visuais das Regiões Administrativas do Distrito Federal, II Salão Universitário - Prêmio Espaço Piloto de Arte Contemporânea 2010, Espaço Piloto e para o 1º salão universitário da Câmara dos Deputados.

Três projetos para esculturas com pó  
Nanquim, guache, colagem e texto  
datilografado sobre papel milimetrado



Três propostas  
Nanquim, guache, colagem e  
texto datilografado sobre papel  
milimetrado

## TRESPE

### VALPARAÍSO-GO

O grupo TresPe é um coletivo formado pelas artistas Marcela Campos e Ana Mi. O coletivo busca através da produção poética, a pesquisa e aprofundamento das questões que surgem da relação corpo X objeto, partindo – ou chegando – da ação e da performance. Inicialmente formado por professores e estudantes da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes do DF, tem suas atividades iniciadas no segundo semestre de 2011. Atualmente agrega artistas de outros estados e formações, ampliando sua variedade de soluções estéticas,

provocações poéticas e conceituais. Desde os inícios de suas atividades vem participando regularmente de exposições em espaços como Espaço Piloto- UnB, Museu Nacional do Conjunto da República, Espaço ECCO. Foi selecionado para o 18º Salão Anapolino de Arte – Anápolis, Tubo de Ensaios – UnB e 11º Salão de Arte de Jataí – onde foi premiado.



Cala a boca já morreu  
Vídeo



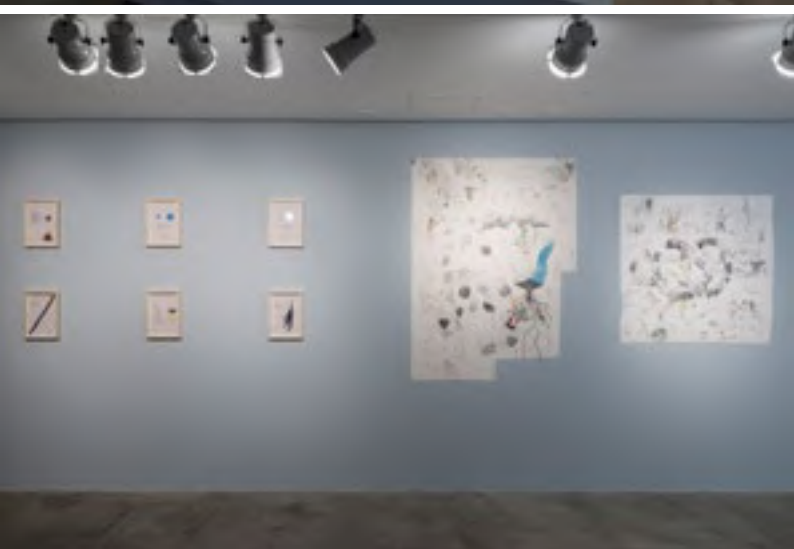
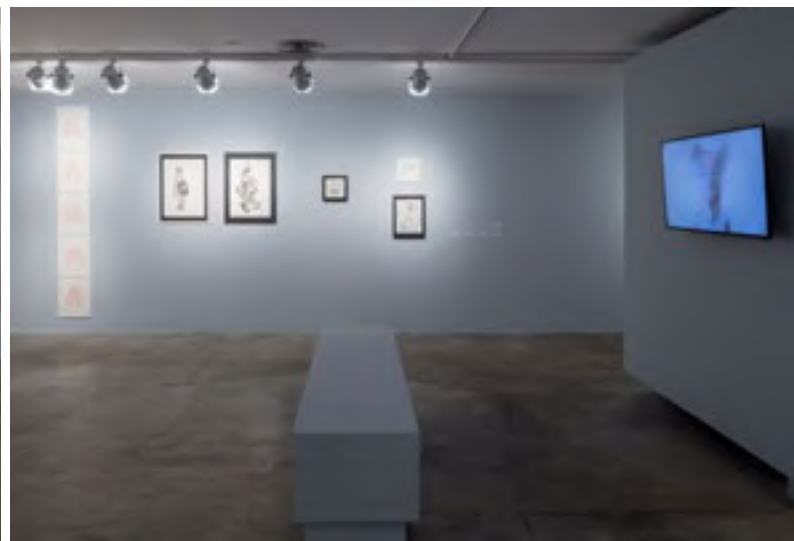
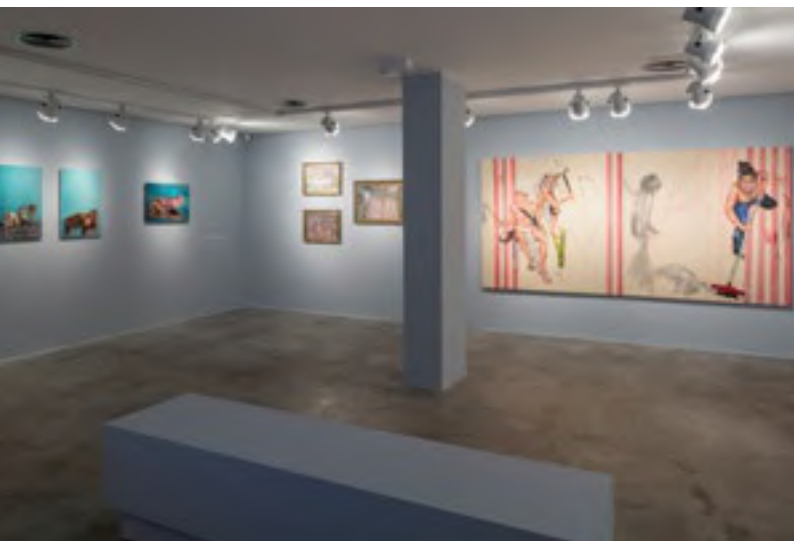
## VIRGILIO NETO

BRASÍLIA-DF

Virgílio Neto nasceu em 1986 em Anápolis (GO). Vive e trabalha em Brasília. Formado em Design Gráfico e mestrando em Poéticas Contemporâneas na Universidade de Brasília – UnB. Trabalha principalmente com desenho e desde 2008 vem participando de exposições em várias cidades do Brasil. Em 2011 foi selecionado para participar do projeto Rumos do Itaú Cultural. Em 2012 ficou em primeiro lugar no Prêmio EDP nas Artes do Instituto Tomie Ohtake, também no mesmo ano teve seu livro Talvez o Mundo Não Seja Pequeno publicado pela Bolha Editora. Em 2013 realizou duas exposições individuais, uma em Banff Centre no Canadá e outra na sede da Funarte em Brasília. Em 2014 foi indicado pela segunda vez ao Prêmio Pipa Investidor de Arte. Foi um dos sócios fundadores do Espaço Laje, em Brasília.

Sem título  
Grafite, guache, pastel e  
lápiz de cor sobre papel





# ANEXO B



**Transborda  
Brasília  
2016**



CAIXA  
CULTURAL apresenta



# Transborda Brasília 2016

13 de julho a 21 de agosto  
CAIXA Cultural Brasília

**Transborda  
Brasília  
2016**

Prêmio de arte contemporânea  
para artistas do Distrito  
Federal e Entorno.

—  
13 de julho a 21 de agosto  
CAIXA Cultural Brasília  
Galeria Vitrine

Entrada Franca  
[transbordabrasilia.com.br](http://transbordabrasilia.com.br)

COORDENAÇÃO  
E PRODUÇÃO EXECUTIVA  
Bruna Neiva  
Virginia Manfrinato

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO  
Chang Produções

COMISSÃO DE SELEÇÃO  
Agnaldo Farias  
Dívino Sobral  
Fernanda Lopes  
Marília Panitz  
Moacir dos Anjos

PROGRAMAÇÃO VISUAL  
Gabriel Menezes  
Pablo Julio

PROJETO EXPOGRÁFICO  
Virginia Manfrinato

PROJETO LUMINOTÉCNICO  
Raquel Rosildete

ASSESSORIA DE IMPRENSA  
Agenda KB

WEBSITE E MÍDIAS SOCIAIS  
Tribo Doze

FOTOGRAFIA  
Joana França  
Vinicius Fernandes

GESTÃO ADMINISTRATIVA  
Ivone Oliveira – Enzima  
Cultural

CENOGRAFIA  
Polovina'S

PINTURA  
Lourival Lima

MONTAGEM  
C<sup>2</sup>

MONTAGEM DE LUZ  
Jefferson Landim

LAUDOS TÉCNICOS  
José Roberto Furquim  
Vinicius Ferreira

Fonte PF Bague Sans  
Papel Offset 150 g/m<sup>2</sup>  
Impressão Athalaia Gráfica  
Tiragem 2.000 unidades







## TRANSBORDA BRASÍLIA 2016

—  
Bruna Neiva & Virginia Manfrinato

Chegamos à segunda edição do **Transborda Brasília — Prêmio de Arte Contemporânea**, iniciativa que completa um ano da primeira exposição e agora retoma seu fôlego. Em 2016, convidamos os artistas que vivem ou nasceram no Distrito Federal e Entorno a enviarem seus trabalhos à comissão, que se debruçou sobre a produção da região, disposta a conhecer o que temos a apresentar. De todos esses, vinte selecionados. Dos vinte, surge dos coletivos multiplicada a presença: 32 artistas se fazem caber nesses nomes.

A missão de trazer renovado panorama se faz possível com as novas produções aqui vistas, tão particulares quanto nossas cidades prometem. Também se renova nossa generosa Comissão de Seleção, e com ela, um novo sopro. À presença de Agnaldo Farias e Marília Panitz — que nos acompanharam na primeira edição — se unem Divino Sobral, Fernanda Lopes e Moacir dos Anjos, que nos brindam com a atenção minuciosa e olhar sempre respeitoso.

Nosso enfático agradecimento à nossa patrocinadora, CAIXA Cultural, em especial à equipe de Brasília, por sua decidida e notável acolhida ao projeto. Contar com o empenho e a parceria da instituição que nos recebe — em uma montagem de ocupações inaugurais para o próprio espaço — nos chega como demonstração de real interesse e respeito pelos artistas e suas obras. Agradecemos também aos apoiadores Correio Braziliense, rede Plaza Brasília, Tribo Doze e Carpe Diem: sem vocês o Transborda não seria possível.

Ao traço que delimita as bordas do Distrito Federal e Entorno, pedimos passagem. Não cabemos em uma galeria: queremos transbordar, pedindo janelas, ultrapassando as clarabóias, convocando diálogos e convidando olhares. Sejam bem-vindos ao **Transborda 2016** — e que venham muitos mais!

We have arrived to the second edition of the **Transborda Brasília — Contemporary Art Prize**, initiative that completes one year from its first exhibition and now takes a new breath. In 2016, we invited the artists that live or were born in Distrito Federal and its surroundings to send their artwork to a committee, who looked into the region's production, willing to get to know what we have to present. Of all of those artworks 20 were selected. Of these twenty, because of the collective groups, we came to a multiplied number: 32 artists were selected.

The mission of bringing a renewed panorama makes itself possible with the new productions seen here, as particular as our cities promise. Our generous committee is also renewed, and with it, comes a new take. Agnaldo Farias and Marília Panitz — who accompanied us in the first edition — are joined by Divino Sobral, Fernanda Lopes and Moacir dos Anjos, who enlighten us with their thorough remarks and always respectful gaze.

Our acknowledgment goes to our sponsor, CAIXA Cultural, specially to the Brasília team, for its decisiveness and notable welcome to the project. Counting on the commitment and partnership of the institution that receives us — in an inaugural occupation for the space itself — comes to us as a demonstration of genuine interest and respect for artists and their work. We also thank the supporters Correio Braziliense, Plaza Brasília, Tribo Doze and Carpe Diem: without you Transborda would not have been possible.

To the trait that defines the edges of the Distrito Federal and surrounding areas, we ask to come through. We do not fit in a gallery: we want to overflow, we call out for windows, surpassing skylights, claiming for dialogues and inviting observing glances. Welcome to **Transborda Brasília 2016** — and may many more come!



## O ATO DE TRANSBORDAR

Fernanda Lopes

O que vemos nessa exposição é resultado do projeto **Transborda Brasília — Prêmio de Arte Contemporânea**. A jovem iniciativa, que chega aqui à sua segunda edição, nasceu com o objetivo de fomentar e acompanhar a produção de artes visuais do Distrito Federal e do seu entorno. Ao mapear, estimular e dar visibilidade à essa produção local a partir de artistas que nasceram ou residem nessa região, o prêmio acaba contribuindo também para ampliar os pontos de observação da arte brasileira.

O resultado final que se apresenta aqui é representativo da diversidade encontrada no conjunto de 500 obras inscritas e também entre os integrantes do júri. Adriana Vignoli, André Vechi, Bárbara Mangueira, Cecília Bona, Coletivo Desculpinha, Coletivo Duetto duplaPLUS, David Almeida, Diego Bresani, Ferreira Maia, Humberto Araujo, Julio Lapagesse, Lucas Las-Casas, Luciana Paiva, Luiz Olivieri, Matias Mesquita, Obá, Paul Setúbal, Taigo Meireles, Thales Noor e Virgílio Neto foram os 20 selecionados — 11 deles residentes em Brasília e os outros nove oriundos de outras cidades da região. As instalações, pinturas, fotografias, desenhos, performances, vídeos e objetos em exposição revelam ao público de Brasília um panorama tão diverso, tão plural e tão rico quanto o que se chama de arte brasileira, composto por artistas de uma mesma região, mas com diferentes formações e atuações no campo da arte.

Transbordar é fazer sair ou sair fora das bordas, dos limites; manifestar(-se) com intensidade, impetuosamente; lançar-se em muitas direções; derramar-se, espalhar-se. Provavelmente não por acaso, todas essas também são definições possíveis para a ideia de arte. **Transborda Brasília — Prêmio de Arte Contemporânea** contribui para o pensamento da produção artística atual no país ao estimular a produção artística, gerar discussão e reflexão por parte da crítica de arte, e tornar todo esse processo público em uma exposição. Que venham as próximas edições e que o projeto continue transbordando seus próprios limites, firmando-se no cenário artístico, construindo identidade, credibilidade e prestígio próprios.

What we see in this exhibition is a result of the project **Transborda Brasília — Contemporary Art Prize**. The young initiative, that now comes to its second edition, was born with the desire of fomenting and observing the visual arts production of the Distrito Federal and its surroundings. By mapping, stimulating and providing visibility to this local production from artists born or living in this region, the prize also contributes to the amplifying of observation points in Brazilian art.

The final result that is presented here is representative of the diversity found within the collection of 500 works submitted and also within the jury members. Adriana Vignoli, André Vechi, Bárbara Mangueira, Cecília Bona, Coletivo Desculpinha, Coletivo Duetto duplaPLUS, David Almeida, Diego Bresani, Ferreira Maia, Humberto Araujo, Julio Lapagesse, Lucas Las-Casas, Luciana Paiva, Luiz Olivieri, Matias Mesquita, Obá, Paul Setúbal, Taigo Meireles, Thales Noor and Virgílio Neto were the 20 selected artists — eleven of them residing in Brasília and the other nine from other cities in Distrito Federal. Installations, paintings, photographs, drawings, performance art pieces, videos and objects on display reveal to the public in Brasília a scenery so diverse, so plural and so rich as what is called Brazilian art, composed by artists from the same region, but with different backgrounds and procedures in the art field.

Overflowing (transbordar) is to push out or to go out of the borders, of the boundaries; express (yourself) with intensity, fiercely; to be cast in many directions; to spill, to spread. Probably not coincidentally, all of these definitions are possible settings for the idea of art. **Transborda Brasília — Contemporary Art Prize** contributes to the thinking of the current artistic production in the country by stimulating artistic production, generating discussion and reflection in the field of art criticism, and by turning all this public process in an exhibition. May the next editions of the project continue to overflow its own limits, establishing itself in the art scene, building its identity, credibility and prestige.



### AGNALDO FARIAS

Curador, crítico de arte e professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi curador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998/2000) e curador de exposições temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990/1992). Também realizou curadorias, entre outras instituições, para Instituto Tomie Ohtake, Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural Dragão do Mar (Fortaleza), Museu Oscar Niemeyer (Curitiba), Museu de Arte do Rio Grande do Sul e para a Fundação Bienal de São Paulo. Nesta última foi curador da representação brasileira da 25a. Bienal de São Paulo (1992), curador adjunto da 23a. Bienal de São Paulo (1996) e da 1a. Bienal de Johannesburgo (1995). Atualmente é consultor de curadoria do Instituto Tomie Ohtake. Publica regularmente artigos e críticas em alguns dos principais jornais e revistas nacionais e é correspondente da revista de arte espanhola "Artecontexto". Esteve presente na Comissão de Seleção do Transborda Brasília - Prêmio de Arte Contemporânea na edição de 2015.



### DIVINO SOBRAL

Curador, artista e crítico de arte. Produziu textos para diversos catálogos de exposições; em 1997, produziu para o Museu de Arte Moderna de São Paulo-SP o Catálogo "Panorama da Arte Brasileira"; Individual de Santiago Cañizares, Brasília/1997; Siron Franco/1995; Ritter/1995 e outros. Foi curador do I Circuito Nacional de Art-Door em Goiânia; da Sala Especial Henning Gustav Ritter no IA da UFG; do Quadrado de Palestras do MAG, Goiânia, também foi professor do Curso de Arte Moderna e Contemporânea do MAC, em Goiânia-GO. Foi ganhador do prêmio para curadores CNI SESI SENAI Marcantônio Vilaça de 2015/2016.



### FERNANDA LOPES

Crítica de arte e pesquisadora. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, atua como curadora assistente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e é professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio. Em 2012 foi ganhadora da Bolsa de Estímulo à Produção Crítica (Minc/Funarte) com pesquisa publicada sobre a Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Funarte/Figo Editora.). Foi curadora associada de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo — CCSP (2010–2012) e editora dos sites ARTINFO Brasil (2012–2013) e Obraprima.net (2000–2004). Desde 2010 é colaboradora com publicações brasileiras e internacionais como a revista Select, o jornal O Globo, o site Art Agenda e a revista DARDO. Entre as curadorias que realizou está a Sala Especial do Grupo Rex na 29a Bienal de São Paulo (2010). Mestre em História e Crítica de Arte pela Escola de Belas Artes — UFRJ (2006), sua tese de mestrado, Éramos o time do Rei, ganhou o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, da FUNARTE, em 2006, e em 2009 foi publicada pela Alameda Editorial (SP). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.



### MARÍLIA PANITZ

Mestre em Arte Contemporânea: teoria e história da arte, pela Universidade de Brasília. Foi professora nesta Universidade até 2011. Dirigiu o Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu de Arte de Brasília. Desde 1994, atua como pesquisadora, coordenadora e orientadora de programas educativos em exposições e em cursos livres de arte. É curadora independente, com projetos como: Felizes para Sempre, BsB, Curitiba e SP, 2000/2003; Gentil Reversão, BsB, RJ 2001/2003; Rumos Visuais Itaú Cultural 2001/2003 e 2008/2010; Lúdico, Lírico, Berlim, 2002; Centro|EX|cêntrico, CCBB, 2003; Situações Brasília, Caixa e CCBE, 2005; Bolsa Produção|Artes Visuais, Curitiba, 2008/2010; Brasília: Síntese das Artes, CCBB-BsB, 2010; Mostra Tripé Brasília| Linhas de Chamada, SESC Pompéia-SP, 2011–2012; Mostra Rumor, Coletivo Irmãos Guimarães, Oi Futuro — RJ, CCBB-DF e SESC Belenzinho-SP, 2012- 2013; Azulejos em Lisboa Azulejos em Brasília: Athos Bulcão e a azulejaria barroca, Lisboa, 2013; Projeto Triangulações 2013 (Salvador, Brasília e Recife); 2014 (Salvador, Belém e Maceió); 2015 (Salvador, Goiânia, Fortaleza); Mostras de Carlos Lin, Polyanna Morgana, Andrea Sá, de Gê Orthof, Renato Rios e Luciana Paiva, Gal. Alfinete, BsB 2013-2015; Christus Nóbrega e Gê Orthof na AmareloNegro, RJ e na Referência Galeria de Arte, BsB, em 2014; Prêmio Marcantônio Vilaça-Sesi/CNI 2014–2015, Mostra Vértice: Coleção Sérgio Carvalho, BsB, RJ e SP, 2015–2016.



### MOACIR DOS ANJOS

Foi diretor geral do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) de Recife, entre 2001 e 2006, e membro da equipe de coordenação curatorial do programa Itaú Cultural Artes Visuais, de 2001 a 2003. Em 2015, foi co-curador da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, e curador da bienal Panorama da Arte Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Entre outros projetos de curadoria realizados destacam-se individuais de Rosângela Rennó e Cildo Meireles e coletiva de Ernesto Neto e Rivane Neuenschwander. Seus ensaios e textos críticos já foram publicados em livros, catálogos e revistas. É autor de "Local/Global: arte em trânsito" (2005). Desde 1989, atua como pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, órgão vinculado ao Ministério da Educação brasileiro.



ARTISTAS SELECCIONADOS

## ADRIANA VIGNOLI

Brasília-DF

Possui mestrado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, DF. Entre 2013 e 2014, trabalhou em ateliê e expôs em Wiesbaden e Berlim, Alemanha. Em 2016 foi contemplada com o prêmio do Salão Mestre D'Armas (3º lugar), no Museu Histórico de Planaltina, Brasília, DF; e em 2015 com o Prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea. Em seus objetos ela utiliza materiais como o vidro, a terra, a pedra e o metal e vem elaborando uma poética de coisas "autônomas e utópicas", que conectam o arcaico ao presente, ou mesmo, confabulam um futuro. Suas obras se envolvem por temáticas do tempo, do espaço, da paisagem e da arquitetura.

Vãos



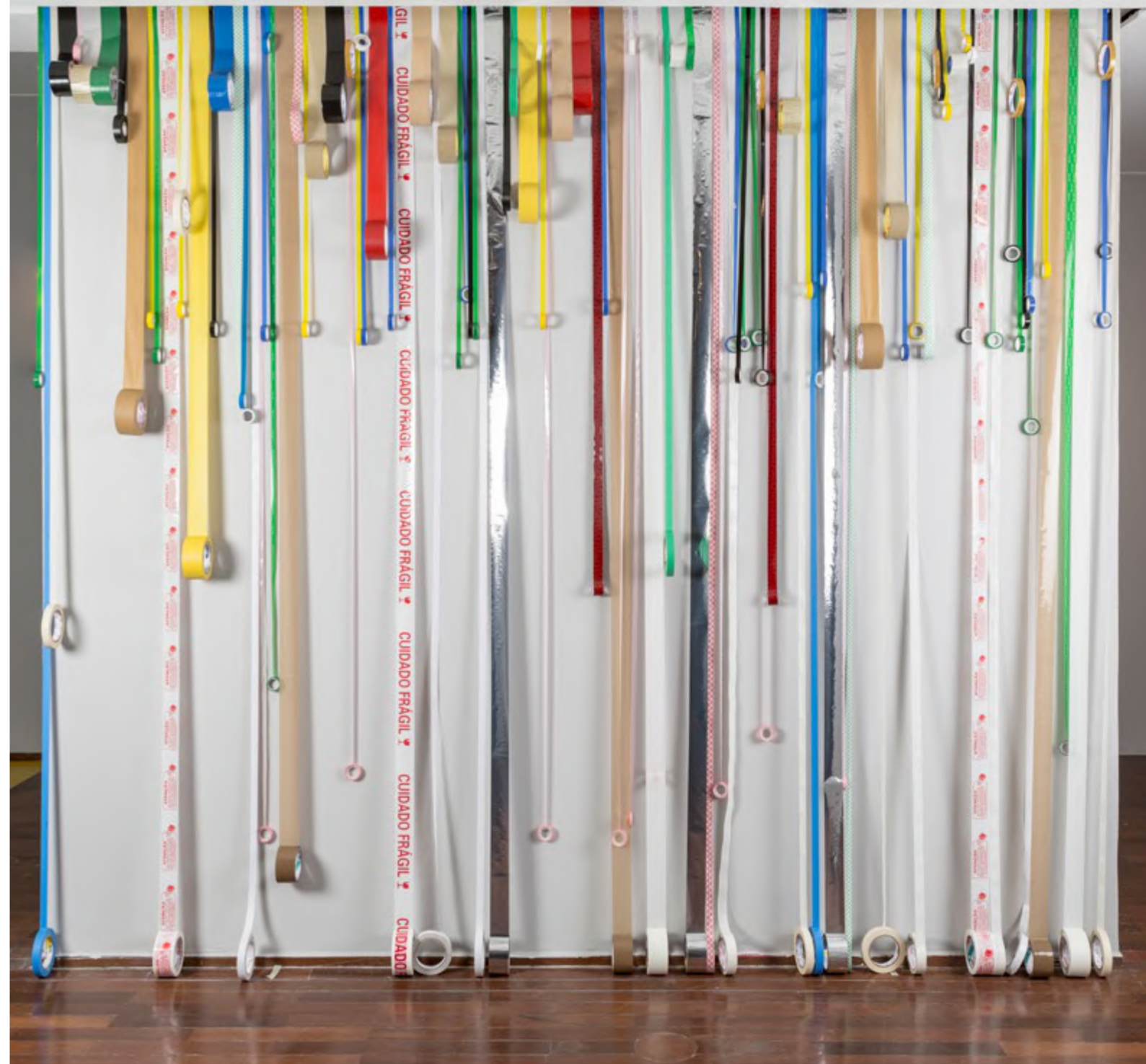
## ANDRÉ VECHI

Brasília-DF

Quando criança, sonhava ser escritor. Tornou-se artista visual. Sua pesquisa se faz errante com predisposição às linguagens centradas no espaço e tridimensionais, tais como instalação, intervenção, escultura, performance, e também fotografia, tratando de temas distintos como memória, esquecimento, afeto, patrimônio, a partir da dialética entre matéria precária e forma arquitetônica, valendo-se de temas-imagens do cotidiano e da literatura. Tendo transitado entre Brasília, Natal e Rio de Janeiro, a experiência do lugar e da paisagem tem um efeito direto no trabalho que tenta refundar, afetivamente um espaço, seja ele íntimo ou compartilhado.

Bacharel em Artes Plásticas pela UnB em 2013, atualmente finaliza o mestrado em Linguagens Visuais no PPGAV-EBA-UFRJ, sob orientação de Glória Ferreira. Participou de Mostras coletivas no Rio de Janeiro, entre elas: *Escutas, silêncios e intervalos*, 2015, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica e *Incidentes — Mostra em comemoração aos 30 anos do PPGAV*, 2015, Galpão de Linguagens Visuais. Tendo também participado dos principais salões do Centro Oeste em Jataí (GO), no *13º Salão de Arte de Jataí*, 2014, Museu de Arte Contemporânea (MAC); Campo Grande (MS) no *Salão de Arte de Mato Grosso do Sul*, 2013, Museu de Arte Contemporânea (MARCO) e Anápolis (GO) no *19º Salão Anapolino de Arte*, 2013, Galeria Antônio Sibasolly. Em Brasília integrou as coletivas *DES tudo*, Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2014, 2015, Galeria Fayga Ostrower, em que também atuou como curador em parceria com Luciana Paiva, e *(Re)ver Brasília*, 2012, Galeria Espaço Piloto. Em 2014 teve sua primeira individual, *Verbete #1*, na Galeria de Bolso da Casa da Cultura da América Latina, em Brasília.

Anotações sobre a espera



## BÁRBARA MANGUEIRA

Brasília-DF

*Prestdigitador*

Bárbara Manguiera nasceu em Brasília em 1990, onde vive e trabalha. É formada em História e em Artes Plásticas, ambos bacharelados pela Universidade de Brasília. Foi aprovada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde cursará o mestrado em Linguagens Visuais a partir de agosto de 2016. Desenvolve pesquisa em pintura na

qual busca pensar a temporalidade das imagens — dos rastros do passado e da concreção de um corpo pictórico — como desdobramentos de uma relação entre visibilidade e invisibilidade, propondo uma tessitura tanto da pintura quanto da história a partir das noções de vulto, presença estrangeira e fantasmagoria, como exercícios de uma desterritorialização genealógica.

Participou de exposições e ações coletivas em Brasília como Coordenadas vagabundas (ações coletivas na cidade — 2015), Suspensões (Galeria Espaço Piloto, UnB — 2015), Ocupação 2.0 (Elefante Centro Cultural — 2015) e Quero que você me aqueça nesse inverno (Elefante Centro Cultural — 2016). Foi selecionada em 2016 para os Salões Nacionais Luiz Sacilotto (Santo André/SP) e Jataí (Jataí/GO).

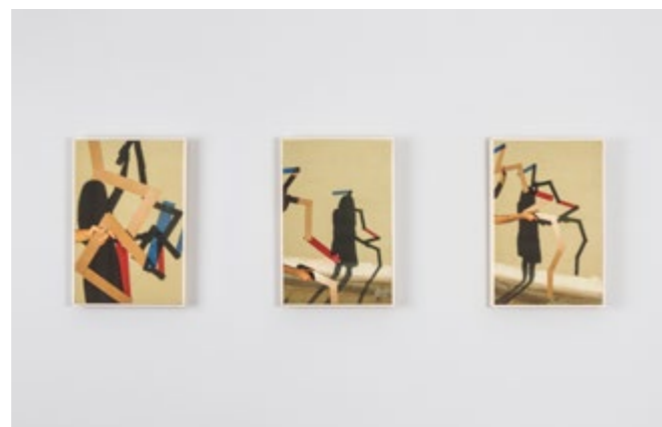
*Desvairança*

## CECÍLIA BONA

Brasília-DF

É artista visual, designer de produtos e professora. Bacharel em Desenho Industrial e mestre em Artes Visuais pela UnB. Realiza trabalhos livres na área de arte e design em ateliê próprio há 10 anos. Como artista já participou de inúmeras exposições pelo país. Tem o foco principal dos seus trabalhos e de sua pesquisa nos fenômenos intangíveis e perceptivos, como a luz, o espaço e o tempo. Foi contemplada com o prêmio Funarte de Arte contemporânea 2013 para a ocupação da Marquise em Brasília. Em 2014 participou de diversos salões pelo Brasil, entre eles o Salão Elke Hering, em Blumenau, e o Salão de Arte Contemporânea de João Pessoa. Em 2015 participou da exposição Abre-alas na galeria Gentil Carioca no Rio de Janeiro e esteve em residência artística na Islândia.

*Aferidor de sombras*



*Fogos de artifício*





## COLETIVO DESCULPINHA

Jardim Botânico-DF

Em 2014, 12 indivíduos inventaram uma desculpa para produzir juntos: Cainan Rodrigues, Danna Lua Irigaray, Diego Torres, Heron Prado, Jan Araújo, Kabe Rodríguez, Livia Viganó, Nana Bittencourt, Rodrigo Koshino, Taís Koshino, Thalita Perfeito e Yuri Thevenard. A Rede (Oportunidades incríveis para se perder a cabeça) é pesca suspensa por ganchos próxima ao teto, um corpo de conexões de afetos caóticos, aproximações, contato e trocas. A liberdade de produzir, intervir, participar da pesca e mergulho. Uma solução onde todas as partículas são agregadas no processo de extração de organismos aquopoéticos, para diversos fins, tais como alimentação, sem que nada fique de canto, lado ou fora. A rede materializa um conjunto interligado e interdependente, fazendo de toda vivência uma colaboração — um corpo único, Frankenstein. Aqui a autoria torna-se coletiva, é formado um cardume de traseuntessomadesserrantes ligados pelo processo (anti)gravitacional.

*Rede (oportunidades incríveis para se perder a cabeça)*



## COLETIVO DUETO DUPLAPLUS

Brasília-DF

O coletivo duplaPLUS surge da intenção de evidenciar a participação de outros propositores junto às ações de Ary Coelho e Luisa Günther. Enquanto dupla, correspondem ao coletivo DUETO que realiza poéticas a partir de pesquisas corporais em que contaminam as artes visuais, a performance e a dança desde 2009. Entretanto, a partir do momento em que a dupla expande suas ações a outras presenças (sejam imaginadas ou imediatas; seja na ideação, na concepção ou na práxis) este novo contorno adquire um *plus*. As séries apresentadas ao público “CORPOsições para danças pálidas com pancadas de chuva” compõem um projeto mais amplo intitulado “Performalteridades: vídeo-danças para ninguém” cuja intenção é promover um questionamento do significado do outro ao dançar para lugares escolhidos na

paisagem, de modo que esta passa a ser cúmplice. A própria paisagem é o enquadramento para as escolhas afetivas do lugar; para narrativas deslineares; para o cotidiano incomum; para a cumplicidade da contracena; para o corpo transitório/temporário. Além de disponibilizar vídeo-danças compiladas canal no YOUTube duplaPLUS e no perfil homônimo no Instagram, Ary Coelho e Luisa Günther têm participação em Festivais de Dança e Performance com ações poéticas e práticas formativas. Contemplados pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC/DF) em 2010, realizaram o projeto “Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo” em colaboração com Aline Contti, Maíra Zenun, Márcio Mota e Raquel Nava. Atuam junto ao Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos de Bia Medeiros.



*Sabia que dentro do meu ouvido moram três pessoas?*



## DAVID ALMEIDA

Guará-DF

Nascido em Brasília, formou-se em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília em 2012. A série de trabalhos *'ele estava de pé em um quarto vazio'*, uma análise do espaço íntimo por meio de pinturas-instalações e *'Sobre Habitar o Invisível'*, trabalhos produzidos após as residências que realizou em 2014/2015, estiveram presentes em importantes exposições nos últimos dois anos. Premiado em 2013 no 12º Salão de Arte de Jataí e em 2014 pelo 20º Salão Anapolino de Arte, participou de coletivas como BRAZIL: ARBEIT UND FREUNDSCHAFT no Espaço Pivô, em São Paulo, Retrato Brasília no CCBB Brasília e 20 — Pintura e Pictorialidade em Brasília de 2000/2014 também participou da *Residência Artística — FAAP* no segundo semestre de 2014. No final de 2015, realizou a importante exposição coletiva *Turvas Narrativas* na Orlando Lemos Galeria, em Belo Horizonte.



Série Teodolito:  
inversão de  
paisagem



## DIEGO BRESANI

Brasília-DF

Diego Bresani é fotógrafo e diretor de Teatro, graduado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília em 2006. Trabalha com fotografia profissionalmente desde 2001. Estudou retrato em Grande Formato no ICP – International Center of Photography em Nova York. Há anos vem se especializando e fazendo retratos. Recentemente sua série “Ao Lado” foi a vencedora do V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Sua pesquisa atual constitui uma experimentação com as fronteiras entre a fotografia documental e a encenação. Seu trabalho ganhou reconhecimento no Brasil com a circulação de retratos de alguns artistas importantes de Brasília, sobre os quais diversas matérias de jornais foram publicadas. Já teve diversas publicações nos maiores meios de comunicação do Brasil, dos Estados Unidos, Inglaterra e França entre eles, The New York Times, Time Out, The Guardian, Paris Match, Vogue Brasil, Revista Cult, Revista QG, Rolling Stones, entre outras.

*Estrangeiros*

## HUMBERTO ARAUJO

Águas Claras-DF

Humberto Araujo nasceu em Uberaba-MG (1975). Reside e trabalha em Brasília desde 1995. Iniciou sua formação em administração de empresas, mas foi nas artes visuais — em especial na fotografia — que encontrou realização pessoal e profissional. Especialista na fotografia de cena/palco e na documentação fotográfica de eventos culturais, atualmente se dedica à fotografia de espetáculos, tendo fotografado dois dos mais importantes

festivais de teatro do Brasil: Festival de Curitiba e o Cena Contemporânea (Brasília-DF). Na fotografia autoral trabalha com a memória, o vazio e o silêncio, utilizando-se de narrativas poéticas e da ressignificação dos lugares. Tem participado de feiras e exposições coletivas de fotografia, tais como: Núcleo de Produção em Fotografia Contemporânea (Galeria Ponto); 508 horas (Espaço f/508 de Fotografia); e Casa Artefoto.

*Memórias da construção de Brasília*



## FERREIRA MAIA

Brasília-DF

Natural do Oeiras (PI), Ferreira Maia é graduado em jornalismo pela Universidade Federal do Piauí. Residente em Brasília há oito anos, se divide entre o serviço público e a carreira de fotógrafo, tendo participado de exposições coletivas e colaborado para cadernos especiais no jornal Correio Braziliense. Atualmente está voltado para o desenvolvimento de séries contemporâneas.



## JULIO LAPAGESSE

Brasília-DF

Formado em Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília, Julio Lapagesse tem como principal pesquisa poética a colagem. Junta-se a isso, a nostalgia, a saudade memória infantil.

Imagens que estavam no passado do artista voltam a assombrar durante sua produção. A utilização de objetos afetivos como velhas enciclopédias, em suas colagens, é uma marca na sua produção. O artista acaba por se tornar um arqueólogo de imagens antigas, pois nela, ele

redescobre o seu próprio passado, e o transforma em material para um produção atual. "Desde pequeno, eu me encantava com imagens antigas. Passava a maior parte do tempo folheando fotografias de família, enciclopédias empoeiradas, revistas em quadrinho dos anos 60, revistas e jornais velhos. Já existia uma vontade, uma pulsão de compor algo com aquelas imagens, de criar novos mundos. No momento em que tomo aqueles signos e os transformo, redefinindo-os, pareço costurar o passado e o presente."

O artista busca ser atuante dentro do cenário artístico de sua cidade, participando de publicações independentes e exposições. Compõe, junto com os amigos Pedro Ivo Verçosa e Felipe Cavalcante, o coletivo Irmãos Colagem, projeto no qual os artistas pensam e produzem murais na forma de colagens gigantes.

Woodsword — série germânico



## LUCAS LAS-CASAS

Brasília-DF



Lucas Las-Casas é estudante de Ciências Biológicas pela Universidade de Brasília e experimenta com fotografia desde 2010. Deste ano até 2012 fez diversos cursos de fotografia e em 2011 participou da exposição coletiva “Histórias, memórias e outros registros fotográficos” na Sala de Exposições Zumbi dos Palmares, em Brasília-DF. Em 2013, enquanto morava nos Estados Unidos, recebeu medalha de prata no prêmio nacional “Scholastic Art and Writing Awards” na Carolina do Norte-EUA.

Após voltar ao Brasil, em 2015, recebeu 1º lugar no “Prêmio SESC de Fotografia Marc Ferrez” onde expôs no SESC Garagem 903 Sul, Brasília-DF. Neste mesmo ano, participou do Núcleo de Produção em Fotografia Contemporânea, em que expôs a série *Anaeróbio* na Galeria Ponto, após 4 meses de estudos e experimentações. Com esta mesma série, participou do “Casa ArteFoto” 3ª edição no Cine Brasília. No ano de 2016 foi selecionado no “1º Salão Mestre D’Armas” no Museu Histórico e Artístico de Planaltina-DF.

Lugar nenhum



## LUCIANA PAIVA

Brasília-DF

Luciana Paiva nasceu em Brasília em 1982. Atualmente cursa Doutorado em Artes na linha de Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília e integra o grupo de pesquisa 'vaga-mundo: poéticas nômades'. Possui mestrado em Arte na linha de Poéticas Contemporâneas (2010) e bacharelado em Artes Plásticas (2006), ambos pela Universidade de Brasília. Cursou o Programa Aprofundamento da Escola

de Artes Visuais do Parque Lage-RJ (2011) e participou do Programa Rumos Itaú Cultural de Artes Visuais 2011—2013. Em 2015, foi curadora da exposição DEStudo pelo Prêmio Funarte de Arte Contemporânea/2014 e realizou a individual "Entre o vértice e a margem" com curadoria de Marília Panitz na Galeria Alfinete em Brasília. Realiza exposições regulares e participa de eventos na área desde 2004.



L-ia

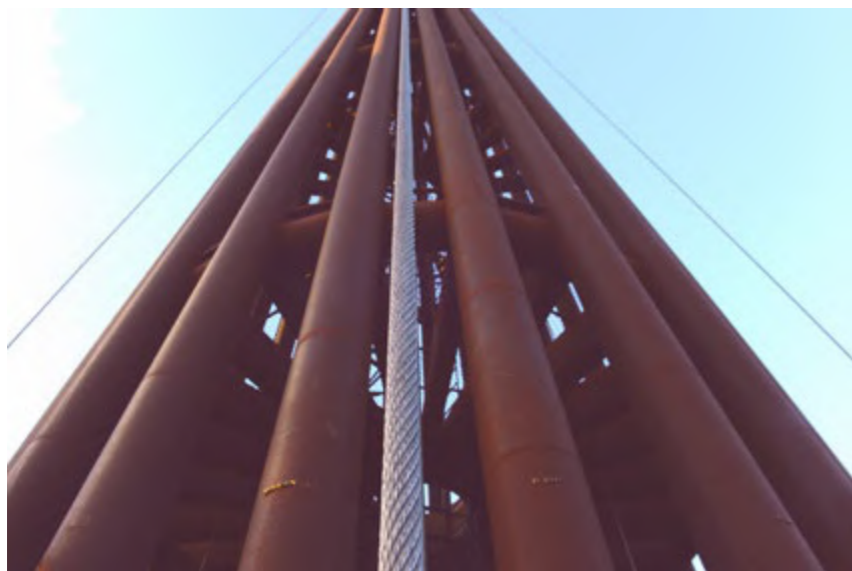
Rasura luza

Desmesuras



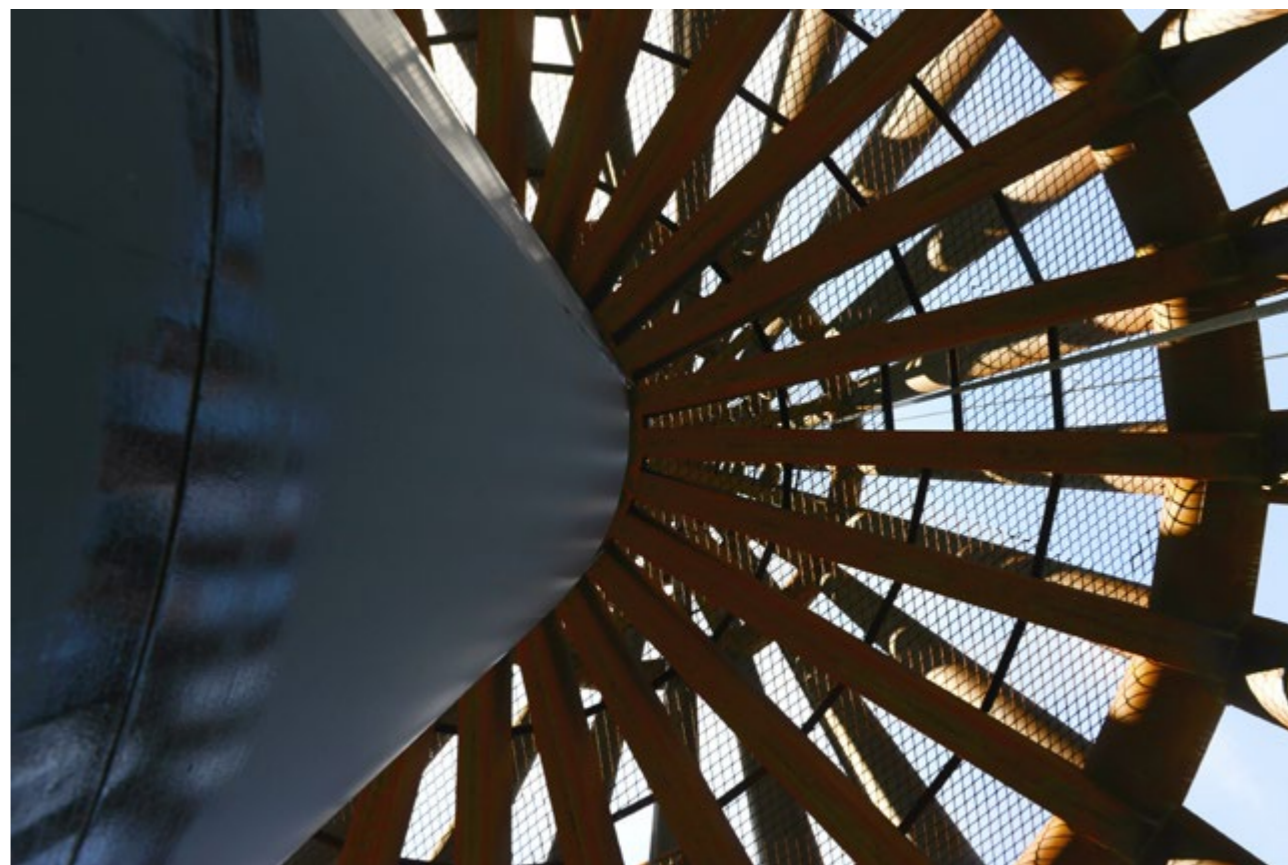
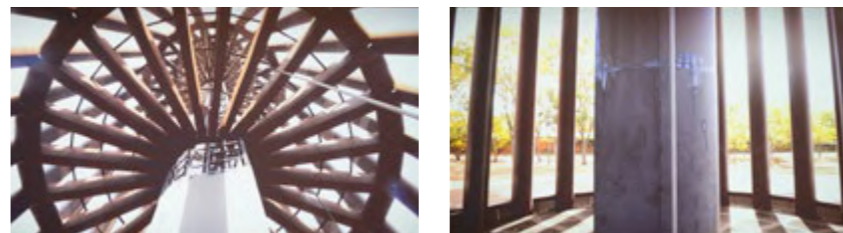
## LUIZ OLIVIERI

Brasília-DF

*Antena de altitudes*

Nasceu em Brasília. Bacharel em Artes Visuais e mestrando em poéticas contemporâneas pela Universidade de Brasília e integrante do grupo de pesquisa vaga-mundo: poéticas nômades. Trabalha com videoarte e arte sonora. Realizou exposições coletivas em Brasília em espaços como Alfinete Galeria, Espaço Cultural Elefante,

Museu da República, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça e Espaço Piloto da UnB. No exterior, participou da exposição Obranome no Mosteiro de Alcobaça, em Portugal. Foi premiado com o Kikito de melhor trilha sonora em Gramado e recebeu o segundo lugar no Salão de Arte Contemporânea do late Clube de Brasília.



## MATIAS MESQUITA

Brasília-DF



Beco da SCLRN 706 12h57—23h18

Matias Mesquita graduou-se em Desenho Industrial /Comunicação Visual pela PUC-Rio. Participou na produção de vários video-clipes de animação, muitos deles premiados pela MTV Video Music Awards Brasil, e por oito anos trabalhou na produção dos cenários das animações do Estúdio 2D Lab. Em 2009 começa a frequentar o curso "ARTE HOJE: Atitudes contemporâneas", na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e inicia sua carreira como artista plástico. Participa de exposições coletivas no Rio de Janeiro, nas galerias A Gentil Carioca,

Luciana Caravello e AmareloNegro; em São Paulo, nas galerias Emma Thomas e Oscar Cruz; e em Phoenix na PHICA. Em 2011, é agraciado com o terceiro lugar no Prêmio 20º Encontro de Artes de Atibaia/ São Paulo e com o Prêmio IBRAM Feira Art RIO. A partir de então decide dedicar-se exclusivamente às artes plásticas. No ano seguinte, em 2012, faz sua primeira exposição individual: *INCONTÁVEIS*, na Gentil Carioca, do Rio de Janeiro e passa a ser representado pela galeria. Em 2013 realiza : *O QUE PESA MAIS*, também na Gentil

Carioca e em 2014, *IMPERMANÊNCIA*, no Elefante Centro Cultural em Brasília. Em 2015, abre a individual "*Traços de Impermanência*", na Zipper Galeria. Atualmente mora e trabalha em Brasília, onde fundou junto com a gestora cultural Flavia Gimenes, o Elefante Centro Cultural (Brasília), espaço autônomo de estímulo a práticas de experimentação em arte contemporânea, por meio de exposições, cursos e residências artísticas, buscando sempre a interlocução e troca entre o público, os artistas e os curadores.

Fila única



## OBÁ

Vicente Pires-DF

Obá é graduado em Artes Visuais / licenciatura pela FADM — Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Há dez anos trabalha na área de Arte-educação e atua como professor de Artes pela Secretaria de Educação do Distrito Federal desde 2012.

Artista visual, participa de exposições coletivas e individuais desde 2001, tendo obras em coleções particulares e expostas em salões locais e internacionais. Artista-membro do Centro Cultural Elefante, centro este que promove a experimentação poético-artística, bem como o fomento de projetos relacionados à prática e reflexão da arte por meio de residências, oficinas, exposições, cursos, etc.

*Atos da transfiguração:  
Desaparição ou receita de como fazer um santo*



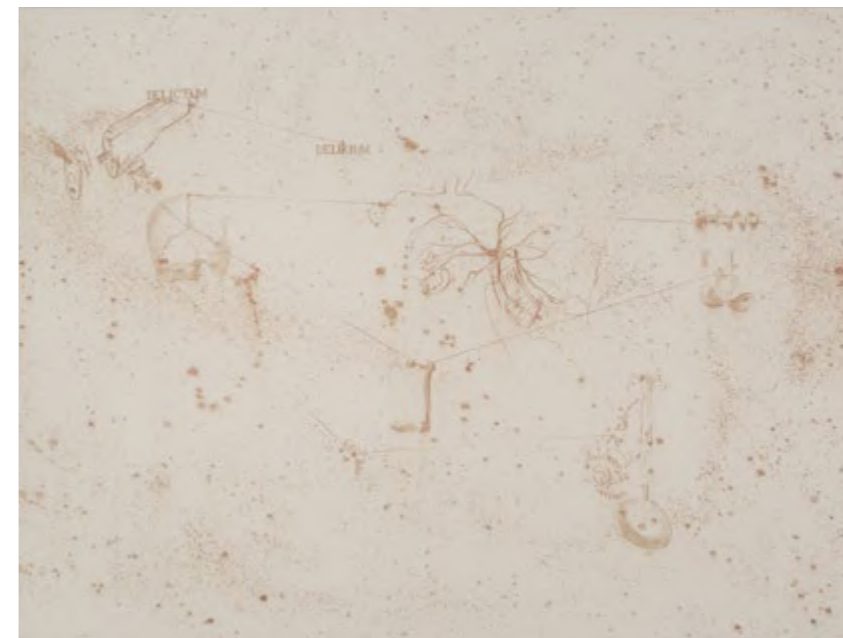
## PAUL SETÚBAL

Águas Claras-DF

Paul Setúbal, nascido em 1987, vive e trabalha em Brasília e Goiânia. Artista visual e pesquisador, é membro do Grupo EmpreZa. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Mestre em Arte e Cultura Visual e Licenciado em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Goiás. Desenvolve pesquisas adensadas com desenho, a performance arte, vídeo e fotografia, com investigações sobre a poética do corpo e seus derivados em formatos multimídia. Participa de exposições, festivais, salões e residências artísticas, além de desenvolver projetos em parcerias com outros artistas. Foi selecionado e premiado em vários salões de arte pelo Brasil, tais como o 20º Salão Anapolino de Arte, Anápolis, GO, 33º Arte Pará, Belém, PA, Salão Nacional de Arte de Jataí, GO, 7º Salão de Artes Visuais de Suzano, SP, I Salão Mestre D'Armas – Museu Histórico de Planaltina-DF, e o 30º Arte Pará, Belém, PA.

Participou de exposições coletivas em cidades do Brasil e Colômbia, tais como V Bienal Internacional de Performance – Nest Art Center – Colômbia; Aviso de Incêndio, Elefante Centro Cultural, Brasília, DF; Ondeandaaonda, Museu Nacional, Brasília, DF; Triangulações, Centro Cultural UFG, Goiânia, GO; Terra Comunal: Marina Abramović + MAI, Sesc Pompéia, São Paulo, SP; Eu Como Você, MAR, Rio de Janeiro, RJ; Novíssimos, Galeria Ibeu, Rio de Janeiro, RJ; MAB Diálogos de Resistência, Museu Nacional, Brasília, DF; Caos e Efeito, Itaú Cultural, São Paulo, SP.

*Synapsis III*



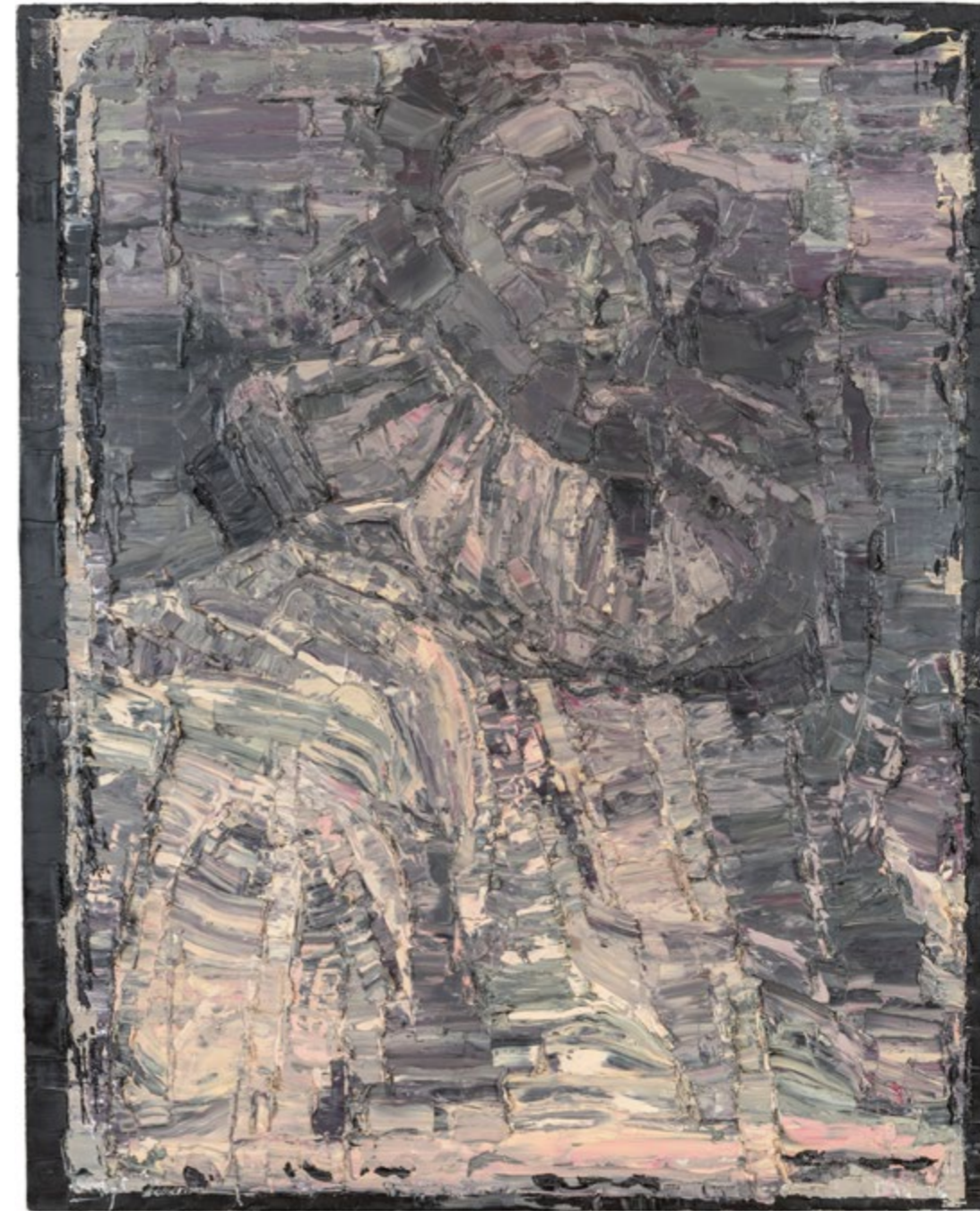
*Synapsis II*



## TAIGO MEIRELES

Brazlândia-DF

Pintor nascido no Distrito Federal, é mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília – UnB. Foi professor de Pintura na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Tem desenvolvido trabalhos em pintura, com interesse em figuração e que exploram o choque entre os meios tradicionais da pintura e a estética das imagens nas mídias contemporâneas. As pinturas recentes flertam com a tradição onde a atmosfera pictórica é confrontada pelos excessos das imagens de mídias digitais.



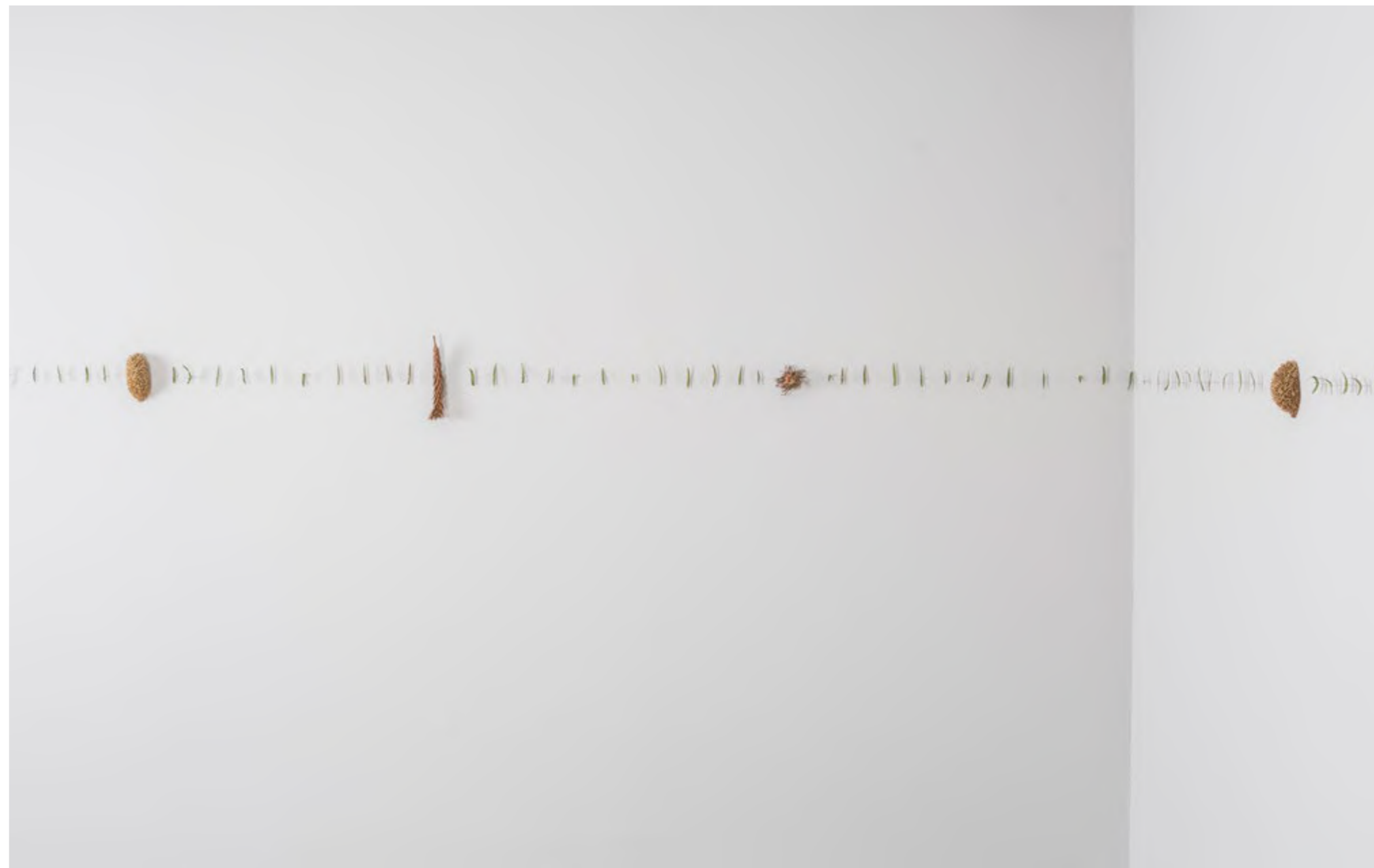
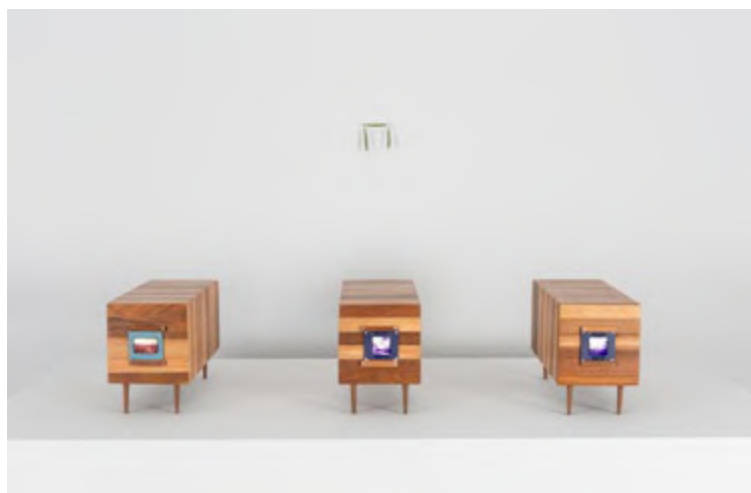
Lazarus 2 (à esq.) e Lazarus 3 (à dir.)

## THALES NOOR

Brasília-DF

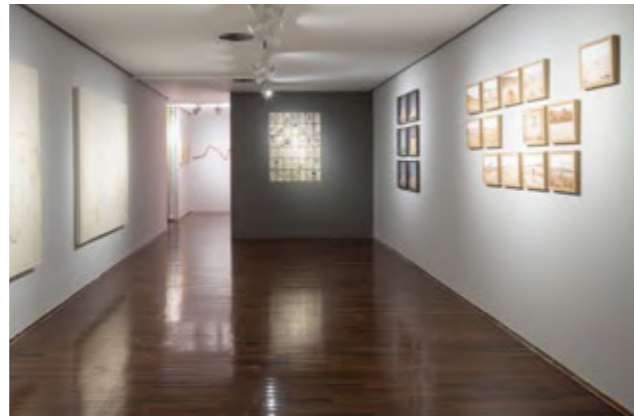
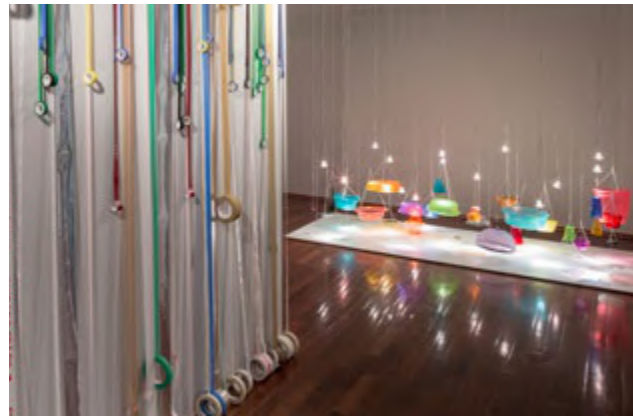
Thales Noor, 26 anos, vive e trabalha em Brasília. Diplomado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília, atualmente cursa Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição, e segue sendo um entusiasta do estudo da Geografia e suas possibilidades de subversão poéticas. Participa de exposições coletivas desde 2010, tendo sido selecionado também para prêmios e salões em cidades como Brasília, São Paulo e Salvador.

*Cordillera — La fuerza de tus recuerdos*









Realização

**B.N,** PRODUÇÃO CULTURAL



VIRGINIA  
MANFRINATO  
arquitetura & produção

Apoio

**CORREIO  
BRAZILIENSE**



KUBITSCHKEK  
PLAZA  
HOTEL

do  
ze  
**tribo12**



Patrocínio

**CAIXA**



DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. COMERCIALIZAÇÃO PROIBIDA.

# ANEXO C

**CAIXA**  
**CULTURAL** apresenta

**Transborda**  
**Brasília**  
2018



# Transborda Brasília

## 2018

8 de agosto a 7 de outubro  
CAIXA Cultural Brasília

# Transborda Brasília 2018

Prêmio de arte contemporânea  
para artistas do Distrito  
Federal e Entorno.

—  
8 de agosto a 7 de outubro  
CAIXA Cultural Brasília  
Galeria Acervo

Entrada franca  
[transbordabrasilia.com.br](http://transbordabrasilia.com.br)

COORDENAÇÃO  
Brotô Arte e Projeto  
Virginia Manfrinato  
Paulo Oliveira

PRODUÇÃO EXECUTIVA  
Mira Produção e Arte  
Bruna Neiva  
Virginia Manfrinato

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO  
Nina Ricardo  
Gisele Lima

COMISSÃO DE SELEÇÃO  
Agnaldo Farias  
Clarissa Diniz  
Guga Carvalho  
Lisette Lagnado  
Marília Panitz

PROGRAMAÇÃO VISUAL  
Gabriel Menezes  
Felipe Cavalcante  
Luã Leão

PROJETO EXPOGRÁFICO  
Brotô Arte e Projeto  
Virginia Manfrinato

PROJETO LUMINOTÉCNICO  
Caco Tomazzolli

ASSESSORIA DE IMPRENSA  
Agenda KB

WEBSITE E MÍDIAS SOCIAIS  
Loosa – Marketing Digital

FOTOGRAFIA  
Joana França  
Thais Valença

GESTÃO ADMINISTRATIVA  
Paulo Oliveira

GESTÃO FINANCEIRA  
Elisa Mattos

CENOGRAFIA  
Marcenaria Polovina

PINTURA  
LM Cenários

MONTAGEM  
C<sup>2</sup>

MONTAGEM DE LUZ  
Jó Capitólio

SINALIZAÇÃO E PLOTAGEM  
WL Comunicação





## TRANSBORDA BRASÍLIA 2018

—  
Virginia Manfrinato

O **Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea** chega à sua terceira edição com 12 artistas selecionados pelo júri composto por Agnaldo Farias (SP), Clarissa Diniz (PE-RJ), Guga Carvalho (PI), Lisette Lagnado (RJ) e Marília Panitz (DF), em exposição acolhida pela Caixa Cultural Brasília, cujos espaços já são parte da identidade do projeto.

Em 2018 fizemos mudanças importantes no prêmio que agora, apresentando 12 artistas, é capaz de exibir mais trabalhos de cada um, ampliando o entendimento de cada pesquisa. Percebemos que as inscrições, hoje inteiramente digitais, ampliaram o alcance do prêmio, que recebeu cerca de 40% mais propostas do que na última edição. Os três artistas finalistas desenvolverão ainda trabalhos a partir do acompanhamento crítico da curadora Clarissa Diniz. Das interferências entre a curadoria e artistas surgirão ainda outros desdobramentos.

É fantástico ver a exposição montada ao final dessa jornada, mas sabemos que a parte mais importante do projeto é a seleção das propostas. A cada edição, renovado o júri, novos recortes surgem. A diversidade de curadores amplia a circulação da produção local, transpondo fronteiras. É um olhar fundamental para uma maior projeção dos artistas das cidades do Distrito Federal e entorno. Simultaneamente, é também uma oportunidade para os curadores conhecerem nossa produção em artes visuais.

A realização do Transborda não seria possível sem o generoso apoio de nossos parceiros Caixa Cultural Brasília, Correio Braziliense, Agenda KB, A Pilastra, Restaurante Carpe Diem, Rede Plaza Brasília e, sobretudo, o patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal e Caixa.

A potência dos trabalhos aqui apresentados são uma pequena, mas muito representativa, mostra da produção dos artistas das XX cidades do entorno e do Distrito Federal que não mais se contém pelas fronteiras geográficas formais e que agora já faz parte do cenário das artes visuais do país. Bem-vindos ao Transborda Brasília 2018.

The **Transborda Brasília - Contemporary Art Award** is in its third edition, with 12 artists selected by a jury composed of Agnaldo Farias (SP), Clarissa Diniz (PE-RJ), Guga Carvalho (PI), Lisette Lagnado (RJ) and Marília Panitz (DF) in an exhibition hosted by Caixa Cultural Brasília, whose spaces are already part of the project's identity.

In 2018 we made important changes to the prize so that now, featuring 12 artists, we are able to display more works from each one, broadening the understanding of each inquiry. We realized that the digital entry format expanded the scope of the Prize, and we received about 40% more proposals than in the last edition. The three finalist artists will also create work accompanied by the curator Clarissa Diniz. From the curatorship's involvement with the artists, other discoveries will emerge.

It is fantastic to see the exhibition mounted at the end of this journey, but we know that the most important part of the project is the selection of proposals. By renewing the jury with each edition, new scenes emerge. The diversity of the curators widens the circulation of this city's local production across borders. It is a way to put a spotlight on the artists of the Federal District and its surrounding areas. At the same time, it is an opportunity for curators to get to know our production in the visual arts field.

Transborda would not be possible without the generous support of our partners Caixa Cultural Brasília, Correio Braziliense, Agenda KB, The Pilastra, Carpe Diem Restaurant, Plaza Brasília network and above all the sponsorship of the Fund for Support of Culture of the Federal District and Caixa

The power of the works presented here is a small but very representative sample of the production of artists from the XX cities of the Federal District and its surrounding areas, which are no longer contained by formal geographical borders and are now part of the visual arts scene of the country. Welcome to Transborda Brasília 2018.

## TRANSBORDAR ADENTRO: OCUPAR

—  
Clarissa Diniz

Quase 40 anos separam duas quebradas da arte brasileira: o projeto *Da Quebrada* (2018), de Gustavo da Cei, e o *PN28 Nas Quebradas* (1979), de Hélio Oiticica. Junto com o tempo, se distanciam também algumas das escolhas de linguagem de cada obra – como as preposições, os pronomes e a singularidade/pluralidade que indicam a quebrada como o lugar ao qual se pertence (*Da Quebrada*) ou como lugares por onde se passa (*Nas Quebradas*) –, evidências da heterogeneidade dos contextos sociais da produção das duas obras.

Nos anos 1970, embalado pela crítica à modernidade burguesa, o penetrável de Oiticica propunha uma pedregulhosa, estreita e enviesada espacialidade, informada pela arquitetura das favelas ("arquitetura de favela que é sem limite/os tiozinho, os Niemeyer dos madeirite", como atualiza o rapper Inquérito). Por sua vez, não é o espaço, mas o sujeito o protagonista de *Da Quebrada*. Enquanto o *PN28* implicava um corpo inespecífico, ainda que em estado de atenção dada a experiência física e simbolicamente vertiginosa do penetrável, o projeto de Gustavo da Cei ampara-se na espacialidade planar da fotografia para escapar da dimensão adjetivante da periferia e, noutra direção, apontar para seu caráter substantivo. Retratos e posteriormente revelados em cianotipia, são indivíduos autodeterminados, com nomes, corpos, rostos e performatividades singulares (como MC Debrete ou Pietra Sousa), que, por meio de lambe-lambes, impregnam as ruas: em especial, aquelas da Ceilândia, a maior cidade do Distrito Federal, a quebrada de onde vêm ou a partir da qual agem nesse mundo.

O projeto de da Cei politiza as expressões daquele lugar, ocupando-o de acordo com seus próprios interesses e estratégias. Aponta, assim, para a importância de reagir à apropriação, à exploração e à estetização do outro e da periferia, risco constante da arte em sua urgência de engajamento nas lutas contra a desigualdade e a violência social. Tal precisão ética e estética encontra reverberação nos outros artistas

que, nesta edição do TRANSBORDA, estão também atentos aos desafios e às contradições da "adversidade [da qual ainda] vivemos" (H.O.): Alice Lara, Cecília Bona, Cléo Alves Pinto, Diego Bresani, Hilan Bensusan, José de Deus, Kabe Rodrigues, Laura Fraiz-Grijalba, Raquel Nava e Rodrigo de Almeida.

Seus trabalhos não duplicam, contudo, a agenda dos movimentos sociais ou mesmo as estratégias de luta do ativismo. Por isso, fazem aportar à arte não apenas as questões ligadas aos corpos racializados e sexualizados que são pauta desses movimentos, mas sobremaneira subjetividades, sensibilidades e experiências perceptivas não normativas que são igualmente violentadas pelo capitalismo e que, por vezes, sobrevivem de seus restos. Saltam aos olhos a infixidez entre o humano e o animal, a ordinariedade ou o vestígio do consumo que é reinventado como subjetividade e ornamento, os exercícios de deambulação crítica, a dimensão a um só tempo analítica e ficcional do universo digital e das redes sociais, o pensamento editorial que recorta e reencena a história e as narrativas íntimas: aspectos que tensionam e elucidam a experiência social desde perspectivas não adestradas.

Assim é que, nesse entrecruzamento de artistas da região do Distrito Federal, algo parece estar se movendo sagaz e lentamente de lugar, forçando transformações nas tradições e centralidades históricas – como alguém que, da quebrada, irrompe e redesenha bordas: transbordar pra dentro não é expandir, mas ocupar. Como nos adverte Hilan Bensusan, em *O andarilho no plano* (2013), "o andarilho chega, ele tá chegando. Ele tá abrindo caminho, ele tá tendo lugar. Tudo o que acontece tem lugar. (...) O plano é uma encruzilhada, uma encruzilhada imensa. Como uma encruzilhada de tudo o que acontece. Uma encruzilhada de tudo o que tem lugar, a enorme encruzilhada dos existentes. (...) Todos existem de alguma maneira nessa encruzilhada. Todos. Todos. Todos! Todos os andarilhos! Tudo o que há".





## OVERFLOWING WITHIN: OCCUPATION

—  
Clarissa Diniz

Nearly 40 years separate two ghettos of Brazilian art: Gustavo da Ceí's "Da Quebrada" (2018) project and Hélio Oiticica's PN28 "Nas Quebradas" (1979). Distance is created not only by time but also by some linguist choices in the titles of the work, like their prepositions, pronouns and the singular/plural difference, all which serve to signal the ghetto as a place to which one belongs "Da Quebrada" (From the Ghetto), or places through which one passes "Nas Quebradas" (In the Ghettos). These all point to the heterogeneity of the social contexts of the production of the two works.

In the 1970s, crushed by criticism of bourgeois modernity, the penetrating Oiticica proposed a boulder, narrow and skewed in space, informed by architecture of the favelas ("favela architecture is unlimited / the hoodlums, the Niemeyers of MDF", as the rapper Inquerito puts it). In turn, it is not the space, but the subject that is the protagonist of *Da Quebrada*. PN28 did not involve any specific person; the state of attention was given to the physically and symbolically vertiginous experience of the penetrable, while in contrast, Gustavo da Ceí's project relies on the planar spatiality of photography to escape the ordinary descriptions of the ghetto and, at the same time, point to its more substantive character. Self-determined individuals are portrayed and later revealed in cyanotype: their names, bodies, faces and individual personas (such as MC Debrete or Pietra Sousa), who, through wheat-paste posters, permeate the streets: in particular, those of Ceilandia, the largest city in the Federal District, the ghetto from which the either come or operate.

Da Ceí's project politicizes expressions of that place, occupying it according to its own interests and strategies. In this way, he indicates the importance of reacting to appropriation, to the exploitation and aestheticization of the "other" and of the ghetto: a constant line that art tows in its urgency to engage in struggles against inequality and social violence. Such ethical and aesthetic precision

finds reverberation in the other artists who, in this issue of *TRANSBORDA*, are also attentive to the challenges and contradictions of "the adversity [of which we still live]" (H.O.): Alice Lara, Cecilia Bona, Cleo Alves Pinto, Diego Bresani, Hilan Bensusan, Jose de Deus, Kabe Rodrigues, Laura Fraiz-Grijalba, Raquel Nava and Rodrigo de Almeida.

Their work does not, however, duplicate the agenda of social movements or even the strategies of the activist struggle. They bring to their art not only issues related to the racialized and sexualized bodies that are the basis of these movements, but above all to non-normative subjectivities, sensitivities and perceptive experiences that are equally violated by capitalism and which sometimes are left to survive on its remains. The unfixed nature between human and animal; the ordinariness or the vestiges of consumption reinvented as subjective and ornamental; exercises in critical ambulation; the at-once analytical and fictional dimensions of the digital universe and of social networks; editorial thinking that cuts and re-enacts history and intimate narratives: all aspects that stress and elucidate our social experience from untamed perspectives.

Thus, in this criss-crossing of artists from the Federal District, something seems to be moving sagaciously and slowly, forcing transformations in traditions and historical centralities – much like someone who breaks out from the ghetto and redraws its borders: overflowing from within is not to expand, but to occupy. As Hilan Bensusan warns us in *The Wanderer in the Plane* (2013), "The wanderer comes, he is coming. He's making a path, he's taking place. Everything that happens takes place. (...) The plane is a crossroads, an immense crossroads. Like a crossroads of everything that happens. A crossroads of everything that takes place, the enormous crossroads of the existing ones. (...) Everyone exists in some way at this crossroads. Everyone. Everyone. Everyone! Every single wanderer! Everything there is."





SADA





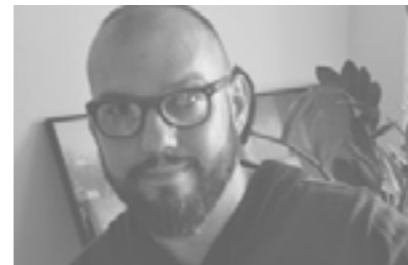
### AGNALDO FARIAS

Curador, crítico de Arte e Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi Curador Geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998–2000) e Curador de Exposições Temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990–1992). Também realizou curadorias, entre outras instituições, para Instituto Tomie Ohtake, Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural Dragão do Mar, de Fortaleza, Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba, Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS e para a Fundação Bienal de São Paulo. Nesta última foi Curador da Representação Brasileira da 25ª Bienal de São Paulo (1992), Curador Adjunto da 23ª Bienal de São Paulo (1996) e da 1ª Bienal de Johannesburgo (1995). Atualmente é consultor de curadoria do Instituto Tomie Ohtake. Publica regularmente artigos e críticas em alguns dos principais jornais e revistas nacionais e é correspondente da revista de arte espanhola “Artecontexto”.



### CLARISSA DINIZ

Crítica de arte e curadora. Gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio – MAR desde 2013. Graduada em Lic. Ed. Artística/ Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Entre 2006 e 2015, foi editora da Tatuí, revista de crítica de arte. De curadorias desenvolvidas destacam-se Refrações – arte contemporânea em Alagoas (cocuradoria com Bitu Cassundé. Pinacoteca da UFAL, 2010), Zona tórrida – certa pintura do Nordeste (cocuradoria com Paulo Herkenhoff. Santander Cultural, Recife), O abrigo e o terreno (cocuradoria com Paulo Herkenhoff. Museu de Arte do Rio – MAR, 2013), Ambigüações (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2013), Pernambuco Experimental (Museu de Arte do Rio – MAR, Rio de Janeiro, 2013), Do Valongo à Favela: imaginário e periferia (cocuradoria com Rafael Cardoso, Museu de Arte do Rio – MAR, 2014) e Museu do Homem do Nordeste (Museu de Arte do Rio – MAR, 2014). Atualmente, desenvolve o projeto da exposição A Guanabara antes dos Cariocas (cocuradoria com José Ribamar Bessa, Sandra Benites e Pablo Lafuente), que tem como foco a história indígena do Rio de Janeiro, realizada no Museu de Arte do Rio – MAR em 2017.



### GUGA CARVALHO

Mestre em Estética e História da Arte, USP – Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre processo de criação (2008–10). É especialista em Gestão dos Processos Comunicacionais, pela Escola de Comunicação e Artes da USP, com pesquisa sobre crítica de arte e audiovisual (2005–06). Foi professor-orientador convidado pela ECA-USP, Núcleo EDuCom, na especialização *lato sensu* Mídias e Educação, linha Arte e Mídia (2011–2013). Tem mais de 15 anos de experiência em projetos culturais, gestão pública da cultura, comissões de seleção de editais e salões, entre essas a comissão do Prêmio de Artes Visuais – Fundação Monsenhor Chaves (2016); Edital Redes Funarte (2014); Salão de Artes Plásticas de Teresina (2013); Edital Funarte Publicação de Artistas de Referência (2011). Entre as exposições que organizou, vale notar: Urbanidade (2012), Poéticas do Coletivo (2012–13), Das Promissões e Outros Percursos (2013), Exposição em Montagem (2013), Passeio Completo (2014), O Filme Perdido (2014), Torquato, escrita da incompletude (2014), Arnaldo Albuquerque, narrativas da contravenção (2015), Catandub(v)a (2015) e Arame (2016). Foi curador-mediador local no Projeto Sesc Confluências (2015) e curador de processo na Residência de Criação da Prefeitura de Teresina (2016).



### MARÍLIA PANITZ

Mestre em Arte Contemporânea: teoria e história da arte, pela Universidade de Brasília. Foi professora nesta universidade até 2011. Dirigiu o Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu de Arte de Brasília. Desde 1994 atua como pesquisadora e coordenadora de programas educativos em exposições e com cursos livres de arte. A partir de 1999 passou a publicar artigos sobre artistas de Brasília em jornais e catálogos. É curadora independente, com projetos como: Felizes para sempre (BSB, Curitiba e SP, 2000–2001), Gentil Reversão (BSB, RJ, 2001–2003), Rumos Visuais Itaú Cultural (2001–2003 e em 2008–2010), Lúdico, Lírico (Berlim, 2002), CentrolEX|cêntrico (CCBB, 2003), Situações Brasília (Caixa Cultural e CCBB, 2005), Bolsa Produção para Artes Visuais (Curitiba, 2008–2010), Brasília: Síntese das Artes (CCBB/DF, 2010), Mostra Tripé Brasília | Linhas de Chamada (SESC Pompeia, 2011–2012), Mostra Rumor, Coletivo Irmãos Guimarães (Oi Futuro/RJ, CCBB/DF e SESC Belenzinho, 2012–2013), Azulejos em Brasília, Azulejos em Lisboa: Athos Bulcão e a azulejaria barroca (Lisboa, 2013), Projeto Triangulações (Salvador, Brasília e Recife, 2013, e Salvador, Belém e Maceió, 2014), Mostras de Carlos Lin e Polyanna Morgana, Andrea Campos de Sá e de Gê Orthof (Galeria Alfinete, 2013–2014), Christus Nóbrega, na AmareloNegro, Rio, e Gê Orthof (Referência Galeria de Arte, 2014), Prêmio Marcantônio Vilaça – Sesi/CNI (2014–2015).



### LISETTE LAGNADO

Radicada em São Paulo desde a adolescência, Lisette é bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde também obteve o título de mestre. É PhD em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Foi curadora-geral da 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (2006) e curou também a exposição de Iberê Camargo (1914–1994) na Bienal do Mercosul de 1999. O mais recente trabalho notório foi a curadoria da exposição Drifts and Derivations: Experiences, Journeys and Morphologies, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid), em 2010. Iniciou sua carreira como contribuinte e coeditora da revista Arte em São Paulo, fundada pelo pintor Luiz Paulo Baravelli, e catalogou a obra do artista Leonilson (1957–1993). Foi redatora e crítica de arte do jornal Folha de S. Paulo nos anos 80. Foi coeditora da revista cultural eletrônica Trópico, publicada pelo UOL, e leciona na Faculdade Santa Marcelina. Dirigiu a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, até março de 2017.



ARTISTAS SELECCIONADOS

## ALICE LARA

Brasília-DF

Graduou-se em Artes Visuais em licenciatura e bacharelado pela UnB. Mestranda em Poéticas Visuais na ECA-USP. Sua pesquisa, na pintura, investiga a representação de animais, suas relações com os seres humanos e como essas relações afetam ambos. Já participou de diversos salões no país, como o Salão de Abril, em Fortaleza, em 2010 e o Salão de Anápolis, em 2011 e 2014. Foi premiada em 2012, no Arte Pará, e em 2016, no Salão de Anápolis. Vive e trabalha em São Paulo.



*Búfalos e os Siouxi*  
Série Resistência  
2017

*Jumentos de Jeriquaquara*  
Série Resistência  
2017





*Cachorros e veado*  
*Série Resistência*  
 2017



*Jumentos de Jeriquaquara*  
*Série Resistência*  
 2017

## CECÍLIA BONA

Brasília-DF

Nascida e criada na amplitude brasiliense, Cecília é bacharel em Desenho Industrial e mestre em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Em seu trabalho propõe objetos e instalações que promovem a experiência de fenômenos perceptivos e imensuráveis. Sua pesquisa é direcionada pelo interesse na luz, no tempo e no espaço. Explora a materialidade como potencial para dialogar com dimensões incertas. Foi contemplada individualmente com o prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013 e coletivamente em 2016 e já esteve em residências artísticas na Islândia e no Canadá.

Travessia  
2017



Avalanche  
2017







## CLÉO ALVES PINTO

Brasília-DF

Cléo Alves Pinto nasceu em Curitiba (1979), viveu por muitos anos em Minas Gerais e mora em Brasília desde 2009. É arquiteta e urbanista e também formada em Pedagogia, ambos pela UFMG. Começou a fotografar profissionalmente em 2015. Antes de ser selecionada para o Transborda Brasília 2018, participou de três exposições coletivas, sendo a mais recente a "Transoeste", uma das mostras do Festival Foto em Pauta 2018. Por meio de projetos autorais, tem investigado questões como relações entre espaços públicos e privados, privacidade, modos de viver e de morar. Com a série Vitrinas de La Habana, procurou registrar esses espaços que geram estranhamento e curiosidade, nos quais produtos com características distintas são dispostos lado a lado, de um modo peculiar que lembra uma instalação artística.



VdLH 10  
2017



VdLH 03  
2017



VdLH 09  
2017



VdLH 01  
2017

DIEGO BRESANI

Brasília-DF

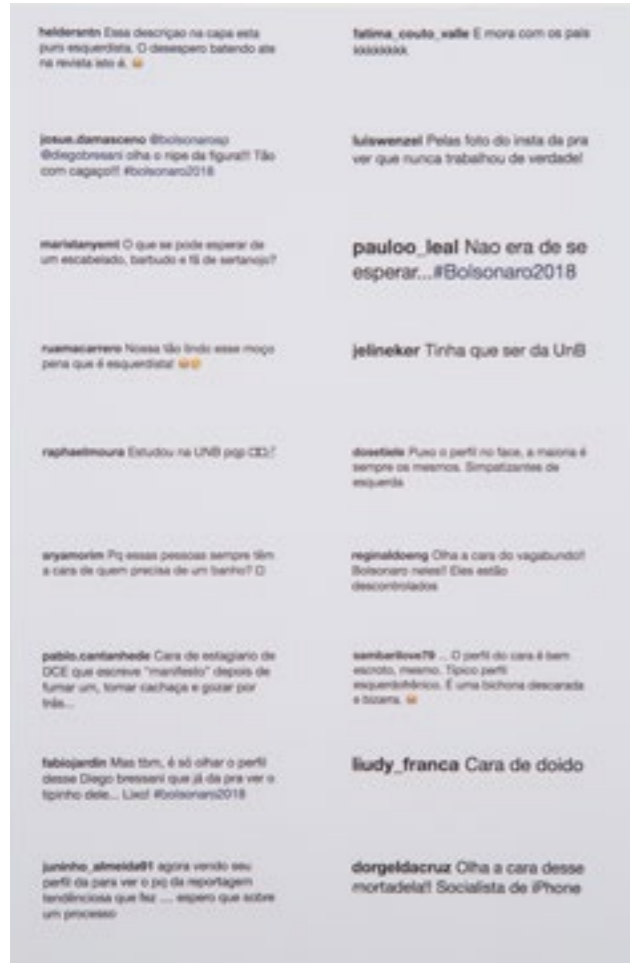


Diego Bresani é fotógrafo e diretor de teatro, graduado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília em 2006. Trabalha com fotografia profissionalmente desde 2001. Já teve retratos publicados no New York Times, The Guardian, Paris Match, Revista Cult, Revista QG, Rolling Stone, entre outras. Estudou Retrato em Grande Formato no ICP – International Center of Photography, em Nova York. Em 2014, sua série *Ao Lado* foi a vencedora

do V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Fez duas exposições individuais em Brasília: *Tuer/Matar*, em 2014, seguida de uma grande mostra na Galeria Athos Bulcão, intitulada *Respiro: retratos 01*, com curadoria de Matias Monteiro. A exposição reunia cerca de 180 retratos realizados ao longo de mais de 10 anos de sua carreira. Atualmente, trabalha em Brasília, São Paulo e Paris e pesquisa as fronteiras entre a fotografia documental e a encenação.

Nova Brasília  
2018





## GU DA CEI

Ceilândia-DF

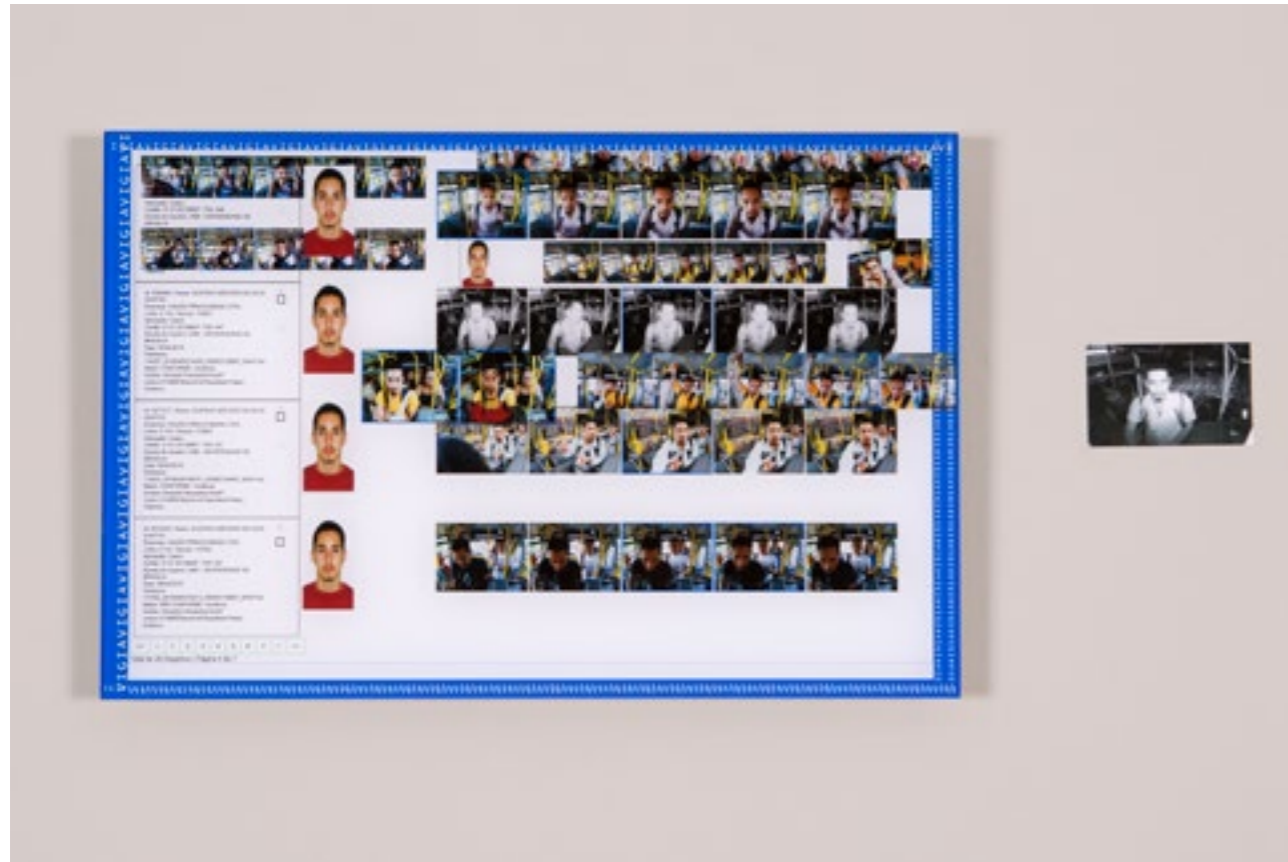


GU DA CEI, ou Gustavo da Cei, é ceilândense e pesquisador da Faculdade de Comunicação-UnB. Atualmente desenvolve o seu trabalho no âmbito da intervenção urbana, performance e vídeo, além de buscar compreender as possibilidades dialógicas entre processos históricos e contemporâneos da fotografia, bem como seus espaços de exibição e circulação. Alguns de seus lambe-lambes também podem ser conferidos no volume 8 do livro "O Direito Achado na Rua". Gu da Cei yes. Gu da Cei nada com nada. Gu da Cei tudo.

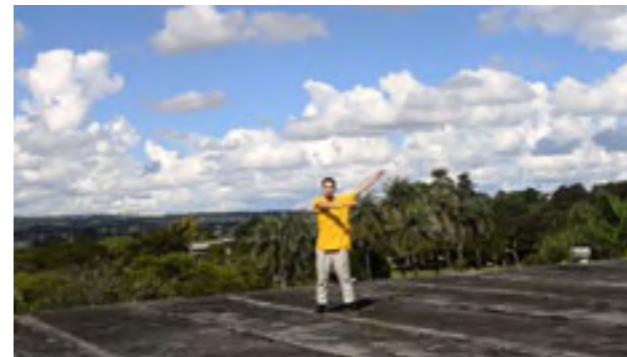
PREMIADO

Da quebrada  
2018





Face recognition  
2018

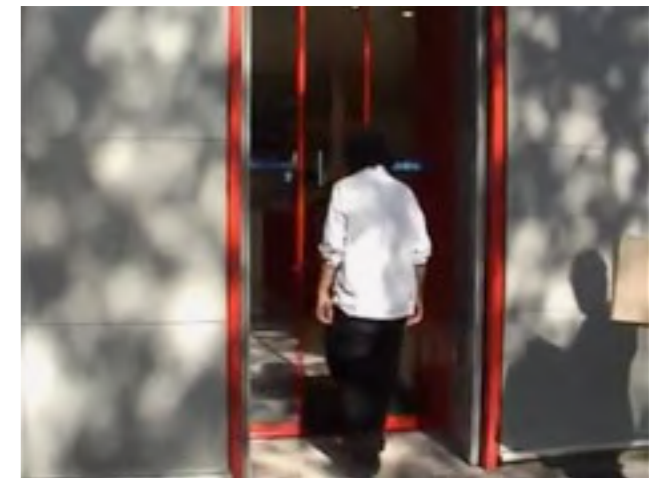


Universidade livre e autônoma  
2018

## HILAN BENSUSAN

Brasília-DF

Hilan Bensusan faz performance, filosofia e instalação. Habita a República Burguesa. Ensina e investiga na Universidade de Brasília temas como animismo, hospitalidade, futuros inorgânicos e interrupções. Fez performances e instalações em cidades como Bogotá, Bruxelas, Brasília, São Paulo, Londres, México, Paris, Montes Claros e Shashamane. Expôs em coletivas em Brasília, São Paulo, Lisboa, Brighton e Londres. Interessa-se pelas palavras situadas, pelas escritas desenhadas e pelas insolências públicas.





Andarilho no plano  
2013



## JOSÉ DE DEUS

Arniqueira-DF

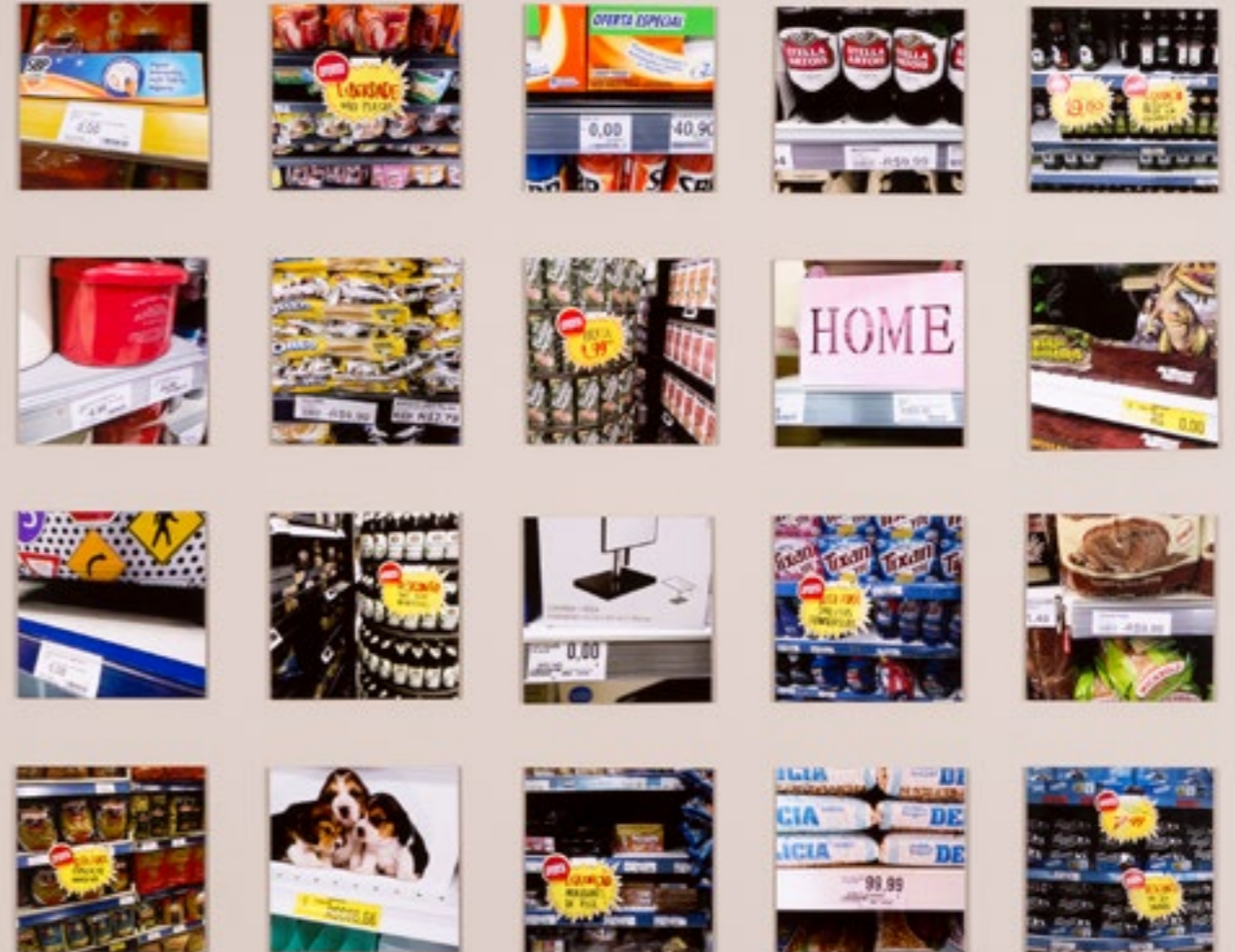
José de Deus nasceu no Distrito Federal em 1993. Formou-se em Artes Visuais na UnB e cursa mestrado na linha Métodos e Processos em Arte Contemporânea na mesma instituição. Em seu trabalho, tem interesse em investigar manifestações culturais massivas e populares brasileiras e sua relação com questões políticas a partir de diálogos criados entre imagens produzidas por diversas mídias de comunicação a suportes precários, que são retirados do cotidiano e conversam com a linguagem midiática.



Sorria!  
2017



O gerente ficou maluco  
2018



## JU LAMA

Águas Claras-DF

Ju Lama tem um pé na capoeira angola, outro no anarquismo, uma mão na música, outra nos desenhos, colagens, quadrinhos, cartazes, lambes. Do hardcore ao samba, com o coração arteiro, surgiu a vontade de contar histórias incríveis e, ao mesmo tempo, cotidianas de mulheres pela cidade. “Enquanto houver muros” é uma série de lambe-lambe, um experimento com misturas de linguagens para juntar e fortalecer afetos diversos, mulheres várias. Juliana nasceu no DF e é graduada em Desenho Industrial na UnB.



*Todo dia*  
2017



*Descoberta*  
2017



*Autonomia emocional*  
2017



## KABE RODRÍGUEZ

Recanto das Emas-DF

Kabe Rodríguez é travesti, trabalha como babá-curadora-artista-pesquisadora. Bacharela em Artes Visuais pelo Departamento de Artes Visuais – VIS da Universidade de Brasília, atualmente integra o corpo discente do programa de pós-graduação cursando mestrado na linha de Métodos e Processos em Arte Contemporânea. Participa do Coletivo Desculpinha e do grupo Curadoria Curadoria. Interessa-se em práticas transdisciplinares em diálogos diretos com táticas cotidianas de sobrevivência e resistência.

*(X86) ou Criando Vírus que Abre  
Infinitas Abas =) ou DJ ABREABAS  
2018*

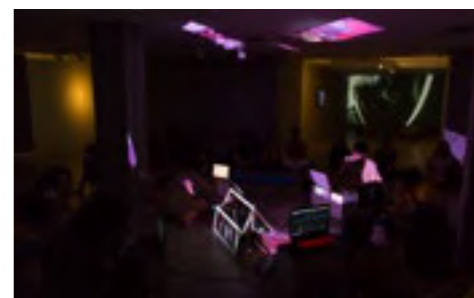




(X86) ou Criando Vírus que Abre Infinitas Abas =) ou DJ ABREABAS  
2018



(X86) ou Criando Vírus que Abre Infinitas Abas =) ou DJ ABREABAS  
2018



AVAST EXPERIENCE: antidoll  
2018



Confronto de Banda:  
300(MHz)  
2018



## LAURA FRAIZ-GRIJALBA

Brasília-DF

Laura Fraiz-Grijalba nasceu em São Paulo em 1996 e vive em Brasília há seis anos. Trabalha principalmente com gravura e vídeo, utilizando da apropriação de elementos da internet e do uso da própria imagem para falar sobre memória, violência e intimidade.

PREMIADA

*Inside my baby*  
2006



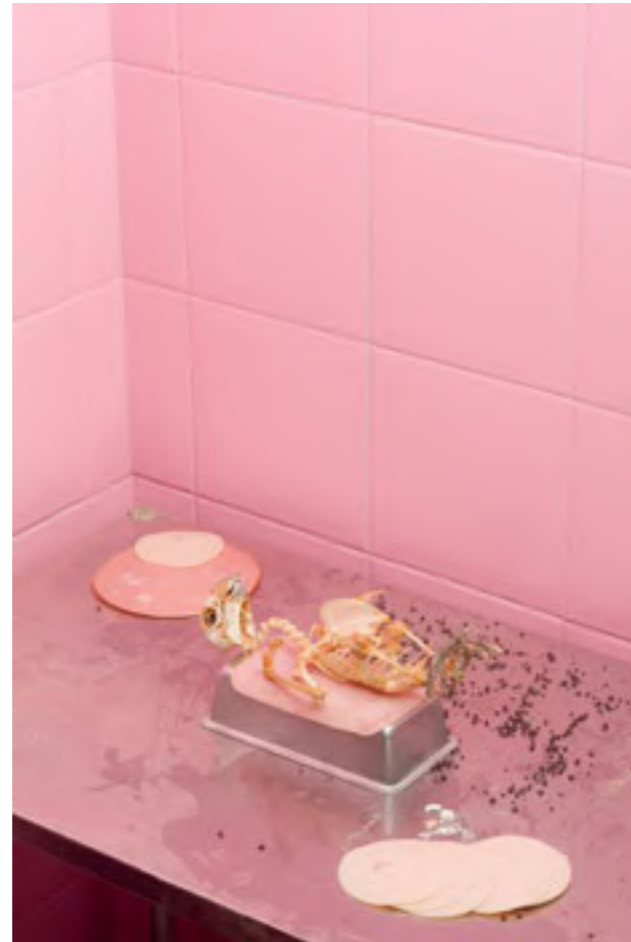




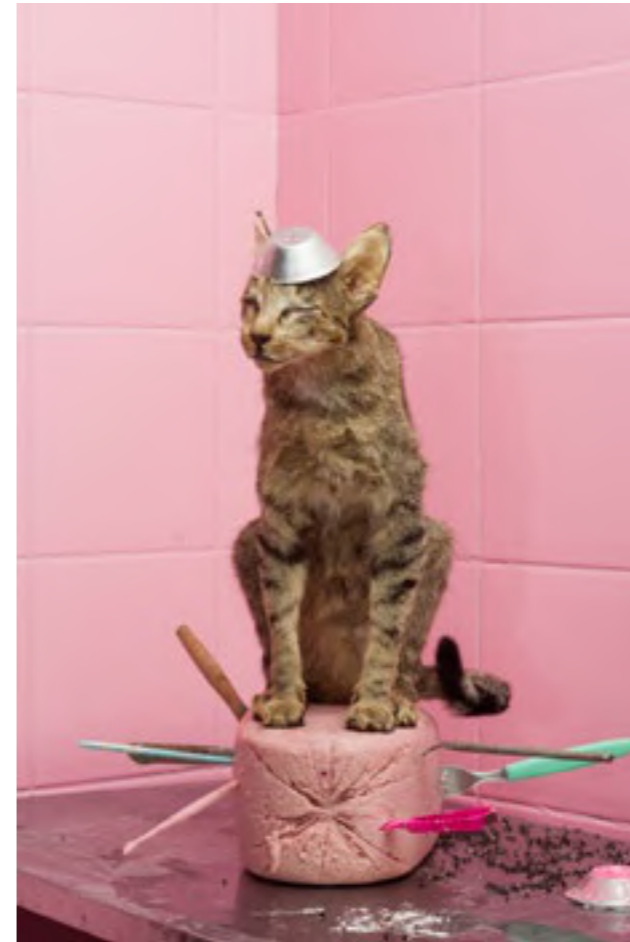
## RAQUEL NAVA

Brasília-DF

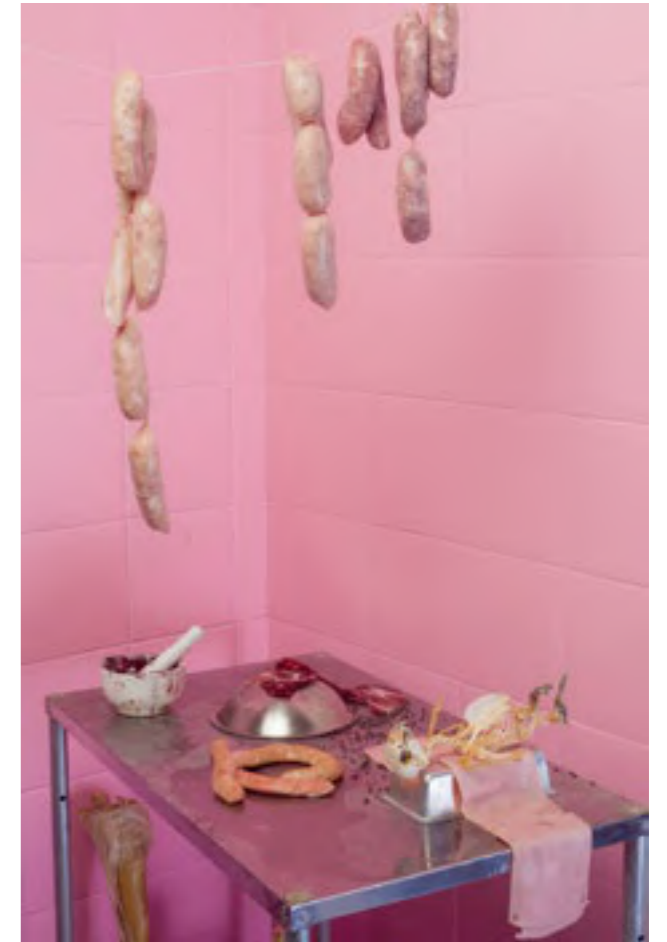
Raquel Nava investiga o ciclo da matéria orgânica e inorgânica em relação aos desejos e hábitos culturais, usando taxidermia e restos biológicos de animais justapostos a materiais industrializados em suas instalações, objetos e fotografias. A variação cromática com a qual trabalha nos objetos e fotografias se aproxima da paleta utilizada na sua produção de pintura. A diversidade de sua produção está nos experimentos com técnicas e materiais, mas sempre surge uma referência aos órgãos ou aos organismos.



Série "Paleta" obra #5  
2018



Série "Paleta" obra #4  
2018



Série "Paleta" obra #3  
2018



Série "Paleta" obra #2  
Série "Paleta" obra #1  
2018

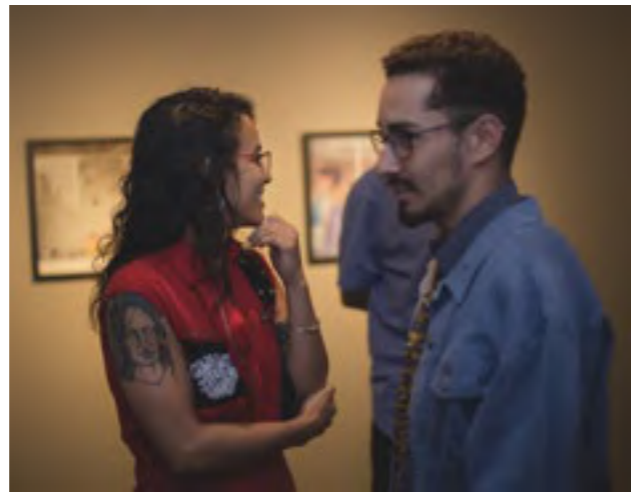
## RODRIGO CRUZ

Brasília-DF

Rodrigo de Almeida Cruz nasceu em Taguatinga-DF, em 1989. Viveu sua infância e adolescência em Cidade Ocidental-GO, no entorno de Brasília, para onde se mudou somente aos 18 anos de idade, após iniciar seus estudos universitários. Começou a pintar em 2009, durante a graduação em Artes Plásticas na UnB, onde atualmente realiza uma pesquisa de doutorado. Em maio de 2017 realizou sua primeira mostra individual, intitulada Constrangimento do Tempo, na Alfinete Galeria, em Brasília.







DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. COMERCIALIZAÇÃO PROIBIDA.

*Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal*

**FAC**  
FUNDO DE APOIO À  
CULTURA  
DO DISTRITO FEDERAL

Realização

**Mira Brotô**  
Produção e arte ARTE E PROJETO

Apoio

**CORREIO  
BRAZILIENSE**

Secretaria de  
Cultura

**GOVERNO DO  
DISTRITO FEDERAL**

Patrocínio

**CAIXA**

**GOVERNO  
FEDERAL**