

160

Entrevista

V. 1

N. 1

2020

---

Mariana Slerca <sup>1</sup>  
Gustavo Ruiz da Silva <sup>2</sup>**Ecos de 60: Impossibilidade macroestrutural,  
possibilidades microestruturais. Com Júlia M.  
Rebouças****60's echoes: Macro-structural impossibility,  
microstructural possibilities. With Júlia M.  
Rebouças**

<sup>1</sup> Graduanda em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

<sup>2</sup> Graduando em Filosofia pela Universidade São Paulo e em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Também é membro do Grupo de Estudos Michel Foucault da PUC-SP/CNPq.

Júlia Rebouças é curadora, pesquisadora e crítica de arte. Integrou a curadoria (2007 - 2015) no Instituto Inhotim. Foi membro do comitê curatorial do 18º e 19º Festival Internacional Sesc\_Videobrasil (2012-2015). Foi curadora associada da 9ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2013). É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi curadora da exposição Entrevendo no SESC Pompéia (2019), maior antologia já exposta na América Latina sobre a obra de Cildo Meireles.

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade de São Paulo

Avesso

Mariana Slerca  
Gustavo Ruiz da Silva

Ecos de 60: Impossibilidade macroestrutural, possibilidades microestruturais. Com Júlia M. Rebouças

---

**Revista Avesso:** Júlia como você começou a se interessar por arte e como foi a sua entrada no mundo da arte?

**Júlia Rebouças:** Eu sou de Aracaju e estava estudando em Recife fazendo faculdade de Jornalismo e não tinha tido contato com artes plásticas ou visuais... Não tinha tido contato de modo geral, porque em Sergipe, até aquele momento, não tinha museu funcionando... Hoje tem um museu de cultura sergipana, museu histórico, enfim... Então, eu não tinha contato com artes plásticas e foi no Recife que fui pela primeira vez para uma exposição de arte contemporânea: foi uma exposição no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, no começo de 2002. Era uma exposição da Rivane Neuenschwander<sup>3</sup>, curada pelo Moacir dos Anjos<sup>4</sup>, para mim, muito reveladora, forte, instigante... Eu não entendi exatamente o que eu estava vendo a princípio: *"Por que isso está aqui?"*, *"Por que isso é dessa forma?"*. A despeito de não conhecer artistas, de nunca ter tido essa experiência, eu fiquei muito tocada pelo que eu vivi ali. Então acho que foi a partir daí que eu comecei a me interessar mesmo: comecei a voltar várias vezes naquele museu, ia a todas as exposições, fui bater na porta do curador do Moacir perguntar: *"O que você faz exatamente?"*. Depois comecei a colaborar com um jornal escrevendo sobre arte contemporânea como estagiária ainda... Mas, naquela altura a Cristiana Tejo<sup>5</sup> estava no Recife e trabalhava na Fundação Joaquim Nabuco e eu comecei a estagiar lá com assistência curatorial. Nesse sentido, o Moacir e a Cristiana foram pessoas maravilhosas, foram de alguma maneira me recebendo, desde me emprestar catálogos à conversar horas comigo... Eu começo aí, muito por esse afeto da experiência com exposição e do desejo de me relacionar com isso. Depois eu fiquei escrevendo muito tempo, na faculdade, junto a outras pessoas: Ana Maria Maia<sup>6</sup> e eu éramos colegas de turma, então a gente montou um portal sobre arte contemporânea. O Jonathas de Andrade<sup>7</sup>, que é artista, fazia as fotos; a gente escrevia; um outro amigo Alberto Minhos fazia o design... Ali um grupo de amigos se reuniu para escrever. Na época era

<sup>3</sup> Rivane Neuenschwander é uma artista plástica brasileira. Desde 1990, mantém regularidade em eventos de grande repercussão. Em 2004, foi a vencedora do prêmio Hugo Boss, da Fundação Guggenheim de Nova York.

<sup>4</sup> Moacir dos Anjos é curador da Fundação Joaquim Nabuco. Foi curador do pavilhão brasileiro (Artur Barrio) na 54ª Bienal de Veneza, curador da 29ª Bienal de São Paulo, curador do 30º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna e co-curador da 6ª Bienal do Mercosul.

<sup>5</sup> Cristiana Santiago Tejo é um dos nomes mais atuantes na cena curatorial do Nordeste. Dentre seus projetos, destacou-se a curadoria da Sala Paulo Bruscky na X Bienal de Havana e a curadoria do 32º Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Atualmente é pesquisadora do Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa.

<sup>6</sup> Ana Maria Maia é curadora adjunta do Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo e faz parte do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake.

<sup>7</sup> Jonathas de Andrade expôs em mais de 12 países, como:

França, Coréia, Jordânia, Estados Unidos, Reino Unido etc. Foi ganhador dos Prix de la Francophonie, da 12ª Bienal de Lyon e do Future Generation Art Prize - Special Prize Winner, da Ucrânia.

<sup>8</sup>O Instituto Inhotim (Brumadinho, MG) é a sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil e considerado o maior museu a céu aberto do mundo.

<sup>9</sup>Suely Rolnik fundou o Núcleo de Estudos da Subjetividade no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP em 1979. Foi professora convidada (2007 - 2015) do Programa de Estudos Independentes do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Com Félix Guattari, é co-autora de *Micropolítica: Cartografias do desejo*.

<sup>10</sup>Jochen Volz é Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo.

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade de São Paulo

o máximo fazer um portal, um site. [risos] E, me formando, eu já fui convidada para fazer residência em Inhotim<sup>8</sup> como curadora. Me formei no final de 2006 e no começo de 2007 eu já estava me mudando para Belo Horizonte. A princípio eu ia ficar seis meses e acabei ficando oito anos [risos]. A residência virou um convite para entrar na equipe permanente.

**RA:** E, a partir de Inhotim, você pode contar um pouco sobre o seu percurso acadêmico e profissional?

**JR:** Eu fiz mestrado e doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e nesse momento eu já tinha começado uma pesquisa relacionada à atuação dos artistas durante os períodos de repressão política: eu estava pesquisando os anos 60 e 70 no Brasil, durante a ditadura. Meu mestrado é sobre a prática do Artur Barrio nesse período, nessas duas décadas; um artista muito atuante e importante nesse momento, com uma prática muito experimental e política. Eu também, desde 2007, me aproximei da Suely Rolnik<sup>9</sup>, que foi uma espécie de mentora de pesquisa importante para entender um pouco as transformações de ordem poética, política e subjetiva que acontecem no momento em que alguém gera uma produção artística, um acontecimento de ordem poética em um ambiente de repressão política.

Enfim, eu cheguei em Inhotim em um momento em que a instituição tinha acabado de ser aberta ao público. Foi um enorme privilégio poder pensar em um projeto institucional quase do zero, com o Jochen Volz<sup>10</sup>, Rodrigo Moura<sup>11</sup>, Allan Schwartzman<sup>12</sup> e a Inês Grosso<sup>13</sup>. Era um grupo muito pequeno de pessoas e a gente tinha tudo para fazer: pensar coleção, exposições, projeto editorial educativo, captação de recursos, programas públicos e relação com a comunidade. Então foi um local onde eu pude também experimentar todas as facetas do trabalho curatorial, desde gestão até uma coisa de pesquisa profunda, de contato com os artistas... A gente tinha a oportunidade de trabalhar quatro, cinco ou seis anos com um mesmo artista desenvolvendo um único projeto - um tempo alongado que é muito difícil ter em outros contextos e projetos. Geralmente você tem uns seis meses para fazer uma exposição, você trabalha rapidinho com o artista... Então, Inhotim para mim foi a escola de tudo: pensar a arte na instituição em contex-

tos específicos, pensar o trabalho com o material, como ele pode se desenvolver... Tinha muito a ver com erros e acertos: houve experiências que não deram certo, experiências que foram mais bem sucedidas... E a instituição também era muito aberta, muito generosa no sentido de entender que a gente precisava fazer outros circuitos e outros trânsitos. Por exemplo, eu fiz a Bienal do Mercosul de 2013<sup>14</sup> em que eu fui curadora adjunta, fiz a 18ª e 19ª edição do Videobrasil<sup>15</sup>, comecei o mestrado e fiz algumas colaborações com a Suely... Foram projetos formadores: [isso] tem a ver com este percurso acadêmico e com este percurso institucional também que não se restringiu àquela instituição, mas que pôde transitar por outros espaços.

**RA:** A sua tese de doutorado é sobre o Frederico Morais<sup>16</sup> e no final dela você diz que o conjunto de atividades do Frederico são exemplos de um projeto crítico de descolonização do pensamento que tem na prática crítica curatorial e artística seu campo de exercício. Você poderia falar um pouco sobre ele e sua atuação?

**JR:** O Frederico é esse sujeito que nunca estava se sentindo pacificado no papel que estava exercendo. Então, quando ele estava sendo crítico, ele estava de alguma maneira inquieto com sua posição, ele não aceitava o lugar do crítico hierarquicamente superior, a posição de um juiz, que tem que estar distante do meio artístico e não se relaciona com a comunidade... O que era, digamos, um jeito de pensar a crítica naquele momento, muitos dos pares dele atuavam desta maneira. Ele não, ele estava muito interessado no vivo contato, na relação com as pessoas, estar dentro do atelier dos artistas... E isso faz com que ações como "A Nova Crítica" sejam possíveis, quando ele vai pensar em um jeito de fazer crítica de arte não com texto, mas com outras obras: como elas podem ser uma crítica de arte. Isso não faz dele um artista, mas faz dele um crítico que atua a partir de outras linguagens. Ou então quando ele vai propor um trabalho como artista em uma exposição em que ele é curador - a própria prática de curadoria naquele momento não se chamava "curadoria" no Brasil: eram os anos 60, 70, era "organização de exposição." Não tinha essa figura do curador, que só aparece nos anos 80. O Zanini<sup>17</sup> que se auto-intitula pela primeira vez, assina como curador. Mas o Frederico, *a posteriori*, estava atuando como cura-

Mariana Slerca  
Gustavo Ruiz da Silva

Ecos de 60: Impossibilidade macroestrutural, possibilidades microestruturais. Com Júlia M. Rebouças

---

Já foi Diretor de Programação da Serpentine Gallery em Londres e curador do Portikus, em Frankfurt, Alemanha. Foi também Curador-Chefe da 32ª Bienal de São Paulo, co-curador da 53ª Bienal de Veneza e da 1ª Aichi Triennial (Nagoya - Japão).

<sup>11</sup> Rodrigo Moura (-1975) é ex-curador do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e atualmente é curador-chefe do El Museo del Barrio, em Nova Iorque.

<sup>12</sup> Allan Schwartzman é fundador e diretor do *Art Agency Partners* e presidente da Divisão de Belas Artes de Sotheby. Atualmente é Diretor do Instituto Inhotim.

<sup>13</sup> Inês Grosso (Lisboa, 1982) atualmente é curadora no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia de Lisboa.

<sup>14</sup> 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: Se o clima for favorável.

<sup>15</sup> 18º e 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_videobrasil - Panoramas do Sul

<sup>16</sup> "Frederico Morais ... está relacionado a ... exposição Vanguarda brasileira (1966), o projeto Arte no Aterro (1968), a manifestação Do corpo à terra (1970), a exposição da Nova crítica Agnus Dei (1970), o projeto Domingos da criação (1971) são apenas exem-

*plos pontuais da atuação inventiva, crítica e desafiadora [ele] estabeleceu com seus contemporâneos, sobretudo artistas, uma relação de amizade e companheirismo que por vezes o distanciou de seus colegas críticos." (REBOUÇAS, 2017, passim).*

<sup>17</sup> Walter Zanini (1925-2013) foi historiador, crítico de arte e curador. Foi um dos fundadores da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Foi nomeado Professor Titular Emérito do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP.

dor: ele estava organizando exposições, fazendo curadoria de uma maneira muito experimental, muito rica, trazendo uma série de coisas que, se a gente comparar com os contemporâneos dele...

Uma exposição que ele faz em 66, por exemplo, na reitoria da UFMG, que se chamava "Vanguarda Brasileira", estava lidando com um conjunto de conceitos que a gente vai ver ao mesmo tempo, ou um pouco depois, em exposições muito importantes que acontecem na Alemanha e Estados Unidos...Ele estava de fato, de uma maneira pioneira e inédita, criando um ambiente possível para os artistas se desafiarem em termos de linguagem e conceito, para exercitarem outras formas de se manifestar. Até quando ele foi organizar um setor de cursos, imagina: ele fecha as salas e faz um conjunto de ações no Aterro do Flamengo, onde não usa a sala de exposição nem se propõem organizar uma, ele faz um *happening* no lado de fora. Ele convoca os artistas para fazer coisas que não são necessariamente arte, ampliando de uma maneira muito inventiva o que é possível fazer. Ele é um sujeito que vai incorporar a cidade à experiência artística. Pensar que todo mundo deve e pode se relacionar com arte de diversas maneiras, que não é um conteúdo elitizado, que não necessariamente precisa de um lastro; que todo mundo deve estar aberto para ter uma experiência estética, que todo mundo precisa. Então, se a gente pensar nessas coisas que hoje, podem parecer consensos... Imagina ele pensando e exercitando essas coisas em 60, é muito desafiador.

Nos anos 70 ele fez uma viagem longuíssima pela América Latina para identificar quais são os artistas que estão produzindo; os pesquisadores, os críticos, os curadores... Estabelecer redes de um pensamento latino-americano e pensar suas especificidades. Quanto a própria ideia de arte conceitual, como se arte conceitual latino-americana fosse meramente uma versão local de uma coisa que foi criada nos Estados Unidos, ele vai mostrar que os tempos são outros: o que importa é pensar em uma outra rede de pensamento que não é um desdobramento local desta rede hegemônica. Neste sentido, eu acho que é um jeito de descolonizar a forma de entender, a forma de pensar nossas referências: como ele vai introduzir a importância das culturas indígenas e do pensamento afro-ameríndio na constituição de uma identidade brasileira. Até por isso, ficou meio sem lugar no campo, porque não estava reproduzindo o que se esperava...

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade de São Paulo

**RA:** E como foi lidar com a construção de uma narrativa histórica de algo produzido e documentado de maneiras tão variadas e adversas, em um contexto tão brutal de violência? Como foi lidar com essa memória que ainda não estava bem elaborada?<sup>18</sup>

**JR:** Tem uma lacuna de entendimento sobre a história do Brasil de modo geral, poucas coisas que foram de fato estudadas e documentadas e isso está sendo feito um pouco agora. O arquivo da Aracy Amaral<sup>19</sup> está sendo trabalhado agora, tem algumas série de publicações recentes sobre o Roberto Pontual, o Zanini... Isso tudo é um movimento recente, digamos...

Mas eu tive um pouco de sorte, porque o Frederico é um cara que se auto-documentou muito: desde projetos, esboços, atas, cartas, fotos... Ainda que ele ainda não tenha sido documentado, estudado, como crítico, como curador, etc., tem agora um conjunto de trabalhos mais recentes sobre ele. [Apesar de] ele não ter sido documentado em seu tempo, ele escrevia no jornal, então há milhares de textos publicados do Frederico: ele publicou vinte e oito livros. Tem uma produção enorme para ser analisada, decupada, entendida, relida, re-acessada. De fato, contei muito com a memória prodigiosa dele: eu estava precisando de datas, depois fazia checagem de fontes no jornal, perguntava para outras pessoas, e tudo batia. [Por exemplo,] a ata do salão de Brasília: ele tem lá no arquivo o esboço manuscrito desta ata, depois ela passada a limpo, uma cópia mimeografada, a ata final assinada e depois as matérias de jornal derivadas daquele salão - ele recortava tudo e colocava na mesma pastinha. Como pesquisadora, eu encontrei um tesouro: um arquivo que estou digitalizando inteiro, então em breve a gente vai conseguir pesquisar por um banco de dados. Eu o convenci da importância [disso], que ele tem um tesouro mesmo da história da arte brasileira ali.

**RA:** Você hoje é uma “curadora independente”. Ainda assim, possui vínculos com instituições de arte e necessariamente está inserida em um sistema artístico. O que significa o termo “curadora independente” e qual a singularidade desta atuação no mundo da arte?

Mariana Slerca  
Gustavo Ruiz da Silva

Ecos de 60: Impossibilidade macroestrutural, possibilidades microestruturais. Com Júlia M. Rebouças

<sup>18</sup> Como explica Ana Maria Maia (2016): “*Desmanchar a rigidez da estrutura material da obra e concebê-la como algo perecível e passageiro ... apresentava-se como estratégia para driblar a censura ... A “desmaterialização da arte” era tática de guerrilha para artistas dessa geração, como Artur Barrio nas Trouxas Ensangüentadas (1969) ou Cildo Meireles nas Inserções em Circuitos Ideológicos (1970)*”.

<sup>19</sup> Aracy Abreu Amaral, nascida em 1930, é crítica e curadora de arte atualmente professora-titular de História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Também foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É membro do Comitê Internacional de Premiação do Prince Claus Fund (Haia - Holanda).

**JR:** Eu não entendo muito o que é ser uma curadora independente, porque eu não sei que independência é essa [risos]. Este “independente” talvez se refira a não estar ligada a uma instituição. Mas ainda que seja em uma escala super alternativa você vai precisar de uma rede de relações e de apoio de toda ordem sempre... Acho que é um pouco com quem você quer falar e a partir de qual estrutura você quer trabalhar. Dependendo destas escolhas você escolhe quem são seus aliados, mais do que de quem você é dependente. A gente tem muitas escolhas a serem feitas o tempo todo.

**RA:** Como você acha que uma instituição pode lidar com a dicotomia da arte como entretenimento e arte como experimentação política, estética, intelectual? E qual é o papel do curador nessas instituições?

**JR:** São coisas de naturezas muito distintas. A atividade artística faz parte da criação de uma cultura, faz parte de uma prática cultural, mas ela é diferente da experiência do entretenimento. Quando você faz entretenimento, normalmente você visa bilheteria, você visa marketing... Que são coisas importantes para a vida artística cultural também, mas você não necessariamente deve visar somente isso quando você está fazendo uma exposição de arte. Seria também bobo dizer que isso não é importante para a instituição de arte. Agora, há todo um trabalho, porque a arte está agenciando coisas muito mais complexas: muitas vezes o impacto de uma ação artística não pode ser medido por esses indicadores de público, repercussão midiática ou mídia espontânea... O curador precisa entender primeiro o que ele quer com o que está propondo. Nem todo mundo quer fazer experimentação. Tem muito curador que vai fazer só reiteração de cânones, que vai só replicar pesquisas, recontar histórias que já foram muitas vezes contadas mas que nem por isso é mero entretenimento. São conceitos e são coisas que não são necessariamente sinônimos: arte e experimentação, ou não-arte e entretenimento. Acho que são escolhas conceituais, é [questão de com] quais valores você quer se relacionar naquele projeto. É papel central da curadoria fazer, por exemplo, com que seu projeto experimental não seja alienado ou esvaziado por um desejo, às vezes, de um patrocinador, uma instituição, ou de outro curador de transformar aquilo em um evento de entretenimento. Tem muita gente que faz excelentes

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade de São Paulo

curadorias para trazer as pessoas para as instituições e que mudam as dinâmicas. Mas é ruim quando só tem espaço para entretenimento e a gente para de ter espaço para, por exemplo, algumas coisas mais experimentais, porque elas não dão filas na porta. Quando se começa a condicionar as coisas à partir de uma única régua é ruim. Muitas vezes produções mais fáceis, que o público já conhece, coisas que já são consagradas, são muito importantes para atrair investimentos para uma instituição que depois vai usar esses recursos para fazer um projeto mais experimental que por si só não teria como se financiar. Acho que é papel do curador fazer todo esse jogo, que não é necessariamente *"Ah, se vendeu, fez entretenimento barato"*, ou *"Que difícil, que sofisticado"*.

**RA:** Você poderia nos contar uma experiência sua na curadoria que evidencia o cruzamento entre a prática curatorial e uma possibilidade de construção ou transformação do discurso histórico?

**JR:** Tem muitos jeitos de se pensar nisso. Não sei em que medida eu sou capaz de medir efetivamente a transformação. Eu sou contemporânea às minhas práticas, né? [risos]. Acho que todos artistas estão criando, de alguma maneira, narrativas críticas, e possibilitar que esses discursos sejam ouvidos por si só já é gerar uma fissura em uma narrativa histórica. Um exemplo recente: nunca tinha tido uma artista travesti, *trans*, não-binária exposto em uma lista oficial de artistas do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que tem 70 anos. No [36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão] tinham 2 artistas travestis, ainda que isso não signifique que as instituições incorporaram essas práticas, que há um lugar equilibrado... Ainda é um lugar completamente desequilibrado, as forças ainda são totalmente distorcidas. Mas eu acho que há sim uma ruptura que permita que outras práticas como essa possam existir em um ambiente como aquele. É um jeito de uma re-escritura histórica que começa a acontecer ali. Meu papel é muito mais criar os espaços para os artistas ocuparem, criar os espaços para as pessoas virem com as suas produções e acionarem esses mecanismos de transformação, mais do que como eu, ou meu texto... Eu sou uma facilitadora, agenciadora e intermediária.

Mariana Slerca  
Gustavo Ruiz da Silva

Ecos de 60: Impossibilidade macroestrutural, possibilidades microestruturais. Com Júlia M. Rebouças

---

<sup>20</sup> Mário Pedrosa escritor, jornalista, crítico de arte e ativista político brasileiro. Nos anos 40 foi pioneiro na crítica de arte moderna brasileira.

**RA:** As práticas conceituais são bastante úteis para se pensar a crítica institucional. Sei que não se pode pensar nas instituições de arte de maneira generalizada, mas gostaria de saber quais as funções que elas possuem hoje no Brasil ao seu ver.

**JR:** As instituições de arte já passaram por muitos momentos. É curioso pensar que no começo da arte conceitual como crítica institucional. Por exemplo, nos Estados Unidos, o que as instituições representavam para os artistas nos anos 60 era completamente diferente do que as instituições representavam para os artistas brasileiros. Aqui não existia um mercado consistente de arte, uma prática de colecionismo azeitada, então as instituições - os salões, os editais, os prêmios - eram o meio dos artistas produzirem e financiarem suas obras. Então dizer "*fora a instituição*" não fazia muito sentido. Tínhamos figuras como o Mário Pedrosa<sup>20</sup>, Frederico Moraes, Aracy Amaral, Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo... Eles eram agentes de instituições que estavam junto com os artistas. Por outro lado, a institucionalidade também significava um estado autoritário. Então existiam os agentes que viam o museu como lugar de experimentação, mas a ideia de uma instituição oficial naquele momento também era de um estado ditatorial, censor. Acho que a gente vê isso hoje de novo. Claro que há muitos problemas nas práticas institucionais, como o lugar de poder que as instituições exercem, quem as ocupa, que tipo de produção é gerado naquela instituição... A gente poderia discutir tudo isso, se tudo isso não estivesse sendo atacado. Pode ser melhor, mais bem estruturada, mais descentralizada, outros agentes deveriam compartilhar os meios de produção, mas quando a cultura está sendo posta em questão, acho que é função e obrigação de todos nós defendermos a existência desses lugares onde a criação é o motor. Acho que uma instituição de arte é isso: ela acredita que não há nenhum tipo de constrangimento que possa ameaçar o trabalho dos artistas. Então, para mim, as instituições voltam a ser o repositório do pensamento crítico. Elas são esse lugar onde a gente vai pensar outras formas de existir.

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade de São Paulo

**RA:** Você coloca no final da sua pesquisa a importância de questionar em que medida impasses e questões colocadas nos anos 60 continuam ecoando na arte e na cultura brasileira e latino-americana. Queria que você falasse sobre esses ecos hoje.

**JR:** Acho que a produção dos anos 50 e 60 repercutem diretamente na nossa atuação hoje, no nosso legado. É um dos tantos pontos de partida dos quais saímos. E eu acho que é um momento de muita abertura, era quase uma impossibilidade macroestrutural e uma possibilidade total microestrutural. Então é o momento da arte que você pode tudo, mas ao mesmo tempo, o contexto político brasileiro lhe permitia muito pouco. Diante de um impasse desse, há uma afirmação da liberdade, uma afirmação da diversidade, uma afirmação das múltiplas possibilidades de existência que tão ali nos anos 60 e 70 e que são fundamentais para existirmos hoje. Não só por termos chegado onde chegamos, mas para nos valermos dessa experiência, desse legado. Por exemplo, os Domingos da Criação<sup>21</sup>, eu fico imaginando quais instituições o fariam hoje. E ao mesmo tempo é fundamental a gente retomar práticas como essa. Não replicar esse exemplo, mas se imaginar em um lugar fora da norma e entender inclusive o que é que nos cerceia hoje. Para além de um estado proto-fascista, neo-autoritário no qual a gente está vivendo, o que nos cerceia? Como que é a construção de identidades? Como que a sociabilidade, os afetos operam hoje? Como que a gente imagina o futuro? É possível imaginar futuro? Não sei... Acho útil a gente recorrer a como essas gerações lidaram com suas dúvidas e questões não somente para conhecermos a nossa história, mas para a gente poder construir alguma coisa para amanhã.

**RA:** O que volta ao nome da bienal que você foi curadora, sobre a incerteza... Incerteza Viva.

**JR:** E essa incerteza é exatamente isso, ela não é simplesmente o medo... Esse medo que nos deixa estagnado, mas como a gente, à partir desse não saber, à partir desse desconhecimento, cria alguma coisa.

**RA:** No MASP, você disse que fazia parte de uma rede de

Mariana Slerca  
Gustavo Ruiz da Silva

Ecos de 60: Impossibilidade macroestrutural, possibilidades microestruturais. Com Júlia M. Rebouças

---

<sup>21</sup> Para ver mais: GOGAN, Jessica (Org.); MORAIS, Frederico. Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

<sup>22</sup> Jorge Aníbal Romero Brest (1905-1989) foi um crítico de arte argentino influente e polêmico, vinculado à promoção de escolas de vanguarda entre as décadas de 1960 e 1970 na América Latina. Dirigiu o Museu Nacional de Belas Artes e o Centro de Artes Visuais do Instituto Di Tella, em Buenos Aires.

<sup>23</sup> Catimbau [Parque Nacional] (Pernambuco), considerado o segundo maior do Brasil, conta com diversos sítios arqueológicos, grutas, cemitérios pré-históricos e pinturas rupestres com mais de seis mil anos.

**JR:** Sim, essa era uma rede que eu acompanhava o trabalho desde 2007. É, por exemplo, uma rede que está basicamente reestruturando esses fluxos. Estão dizendo: *"olha, esse conceitualismo do Sul não necessariamente é um eco de um conceitualismo norte-americano e europeu"*. Ele se estrutura de outra maneira. Os pares e as alianças são outros... Eu não tenho que passar pelos autores norte-americanos para chegar no Brasil. A sequência não é essa necessariamente. A sequência é outra. Não faz o menor sentido, na hora de estudar a obra do Frederico, pensar na obra dos curadores ou críticos norte-americanos. Para o Frederico, isso não era importante. Importante era o Mário Pedrosa, era a Aracy, colega dele, o Roberto Pontual, importante era o Zanini. O mestre dele era o Mário Pedrosa. Importante era o Romero Brest<sup>22</sup>, na Argentina. Por que que eu tenho que na minha revisão teórica, citar quatro ou cinco nomes norte-americanos para depois chegar nele? Não! Não vou citar. Porque essa rede é menos importante nesse contexto. Ela acontece em paralelo.

**RA:** Quais pensadores e obras que mais lhe influenciaram e o que orientou e ainda orienta o seu pensamento curatorial, se assim se pode dizer.

**JR:** Se eu for citar agora vai ser restrito e eu vou ficar me arrependendo [risos]. A coisa que para mim é mais importante é estar com a arte, estar em contato e aberta para a experiência, seja do filme, livro ou música. Talvez a coisa mais importante na minha vida seja minha relação com música [risos]. Talvez eu tenha mais a ver com música do que com artes plásticas. Desde criança ouvindo música o tempo todo em casa, todo mundo gosta de cantar no final de semana, de se reunir para ler muita literatura brasileira e [ouvir] muita música brasileira. Acho que são essas experiências de cultura popular, de festas populares que eu sempre convivi muito. Do artista incrível que está no Vale do Catimbau<sup>23</sup>, que a gente para para conhecer, a produção do Cariri, do contador de história que você escuta na rua, do filme que você assiste... do Caetano Veloso que toca uma vez por dia na minha casa [risos]... É um amálgama de tudo isso... Não consigo escolher, mas acho que é fundamental estar imersa

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade de São Paulo

nisso, dou absoluto valor ao entendimento de que todos esses circuitos são igualmente importantes. Nada se sobrepõe hierarquicamente ao outro. Enfim, acho que estar aberta a isso tudo.

**RA:** Bem, acho que é isso... Muito obrigada pela entrevista.

Mariana Slerca  
Gustavo Ruiz da Silva

Ecos de 60: Impossibilidade  
macroestrutural, possibili-  
dades microestruturais. Com  
Júlia M. Rebouças

---