

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Programa de Pós-graduação em Arte
Área de Concentração: Arte e Tecnologia
Orientadora: Maria Beatriz de Medeiros

CINARA BARBOSA DE SOUSA

O Dispositivo da Curadoria **entre seleção, conceito e plataforma**

Brasília
2013

CINARA BARBOSA DE SOUSA

O Dispositivo da Curadoria **entre seleção, conceito e plataforma**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Doutor em Arte.

Área de Concentração: Arte Contemporânea
Linha de Pesquisa: Arte e Tecnologia

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Beatriz de Medeiros

Brasília
2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1006651.

S/25d Sousa, Cinara Barbosa de.
O dispositivo da curadoria : entre seleção, conceito
e plataforma / Cinara Barbosa de Sousa. -- 2013.
264 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto
de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2013.
Inclui bibliografia.
Orientação: Maria Beatriz de Medeiros.


1. Curadoria - Artes. 2. Artistas. 3. Museologia.
I. Medeiros, Maria Beatriz de. II. Título.

CDU 7:004.946


**TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOUTORADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**




Professora Dra. Maria Beatriz de Medeiros (VIS/UNB)
ORIENTADORA



Professor Dr. Carlos Augusto Moreira da Nóbrega (UFRJ)
MEMBRO EXTERNO



Professora Dra. Mariza Veloso Motta Santos (ICS/UNB)
MEMBRO EXTERNO



Professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (VIS/UNB)
MEMBRO INTERNO



Professora Dra. Karina e Silva Dias (CET/UNB)
MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira 3 de maio de 2013.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

A todos os pesquisadores e professores brasileiros dedicados
à constante construção e disseminação do conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço todo o apoio de minha orientadora Prof^a. Dra. Maria Beatriz de Medeiros e a todas as pessoas que auxiliaram na realização desta pesquisa com informações, sugestões e observações positivas, entre elas: Alexandra Caetano, Ana Carolina Mendes, Bianca Tinoco, Caroline Menezes, Cecília Mori, Christus Nóbrega, Cláudia Linhares Saenz, Daniel Hora, Emerson Dionísio, Fátima Burgos, Gê Orthof, Guto Nóbrega, Helga Souza, Leci Augusto, Luciana Paiva, *Luiza Interlengui*, Malu Fragoso, Mariza Veloso, Patrícia Gouvêa, Roberta Matsumoto, Rosane Marinho, Sharam Afrahi, Tiago Quiroga Fausto Neto, Suzete Venturelli e Tiago Franklin.

Aos entrevistados Paulo Sergio Duarte; Lisette Lagnado; Ricardo Basbaum; Felipe Chaimovich; Laura Lima; Priscila Arantes; Felipe Scovino; Cauê Alves; e Maria de Lourdes Parreira Horta.

Com muito carinho e consideração às bibliotecárias do Museu Paulista, Faculdade Santa Marcelina (FASM), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo e, Maria Rossi e Léia Cassoni (em especial) do Museu de Arte de São Paulo (MAM- SP).

Meu marido André Vilaron, meus filhos Marina e Davi e minha família.

E a todos que ajudaram com conforto psicológico e suporte de infraestrutura nesta empreitada.

Este trabalho foi realizado com apoio da Capes e Prêmio Funarte / Produção Crítica em Artes Visuais 2010.

“Enquanto permanecermos no nível das coisas e das palavras, poderemos acreditar que falamos do que vemos, que vemos aquilo de que falamos e que os dois se encadeiam: é que permanecemos num exercício empírico. Mas desde que abrimos as palavras e as coisas, desde que descobrimos os enunciados e as visibilidades, as palavras e a visão elevam-se a um exercício superior, *a priori*, de tal modo que cada uma tinge seu próprio limite que a separa da outra, um visível que só pode ser visto, um enunciável que só pode ser falado”.

Gilles Deleuze (1988:74)

RESUMO

O dispositivo da Curadoria – entre seleção, conceito e plataforma é uma pesquisa que investiga o plano fulcral que opera a atividade da curadoria. Como medida de problematização procuramos dimensionar fundamentos e domínio desta atividade. Nosso propósito maior é refletir o que a curadoria faz e quais são seus princípios em relação à arte e não como se faz curadoria. Neste sentido, procuramos compreender esta atividade à luz do conceito multidimensional de dispositivo e na construção das relações em torno dos signos do poder, do saber e da posição dos sujeitos. Para tanto, buscamos por meio de seus estratos históricos e, no atravessamento das formações discursivas e dos códigos ordenadores da cultura, elementos elucidadores das concepções do discurso e das ações curatoriais. Com isso visualizamos na atualidade um segmento da produção artística que, ao ser afetada pela curadoria, cria linhas de fuga por meio de sua poética.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria, dispositivo, formações discursivas, poética curatorial, artista-curador.

ABSTRACT

The dispositive of Curatorship - among selection, concept and platform is a research that investigates the plan key which operates the activity of curatorship. In order to render problematic, we tried to scale the background and the field of this activity. Our main purpose is to reflect on what is done by curatorship and what its principles are in relation to the art, and not on how curatorship is done. In this sense, we aim to comprehend this activity regarding the concept of multidimensional dispositive and building relationships around the signs of power, knowledge and the position of the subjects. Therefore, we seek, through its historical strata and by crossing the discursive formations and the planning codes of culture, elements which reflect the concepts of discourse and the curatorial actions. Thus, nowadays we visualize a segment of the artistic production that, when affected by curatorship, creates lines of flight through its poetic.

KEYWORDS: curatorship, dispositive, discursive formations, curatorial poetic, artist-curator.

LISTA DE IMAGENS

- IMAGEM 1. *Kunstkammer*, princípio do séc. XVII, Frans Francken, o Jovem 36**
 FONTE: HOOPERGREENHILLP, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge. pg. 81
- IMAGEM 2. *Les Bibliothèques Françaises, 1584, La Croix du Maine* 41**
 FONTE: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57464053/f7.image.swf
- IMAGEM 3. *A Ideia do Teatro, 1550, Giulio Camillo* 42**
 FONTE: memorywalkthrough.wordpress.com
- IMAGEM 4. Frontispício do livro *Museographia, 1727* 44**
 FONTE: kunstkammer.at/neickel.htm
- IMAGEM 5. Frontispício do livro *Museo Wormianum, 1655* 44**
 FONTE: CRIMP, Douglas. *On the museum 's ruins*. Cambridge: MIT, 2000. pg. 227
- IMAGEM 6. Frontispício de catálogo do Museu Kircheriano, 1679 44**
 FONTE: she-philosopher.com/ib/topics/MuseoKircheriano.html
- IMAGEM 7. Ilustração da coleção do Gabinete Imperato 44**
 FONTE: summagallicana.it/lessico/i/Imperato%20Ferrante.htm
- IMAGEM 8. Gravura *Le Salon de 1699, 1700, Nicolas Langlois* 49**
 FONTE: britishmuseum.org
- IMAGEM 9. Gravura *Exposition au Salon du Louvre de 1787, 1791, Pietro Antonio Martini...* 49**
 FONTE: louvre.fr/en/history-louvre
- IMAGEM 10. Exposição *Sonderbund, 1912, Com pinturas de Edvard Munch* 69**
 FONTE: artsation.com/en/journal/editorial/ausstellung-von-1912
- IMAGEM 11. Exposição *Armory Show, 1913*..... 69**
 FONTE: BROWN, Milton. *The Armory Show: un événement médiatique New York-Chicago 1913*. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998. pgs 95; 97.
- IMAGEM 12. *Pavilion de l'Esprit Nouveau, 1925, Le Corbusier* 72**
 FONTE: themodernist.co.uk/2012/03/le-corbusier-modernist-of-the-month
- IMAGEM 13. *Pavillon des Temps Nouveaux, 1936, Le Corbusier* 72**
 FONTE: fondationlecorbusier.fr
- IMAGEM 14. *Espaço Proun, 1923, El Lissitzky* 73**
 FONTE: artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/suprematismo/haa-espacio-proun-el-lissitzky-1923-scan0027
- IMAGEM 15. *Monumento à Terceira Internacional, 1919, Vladimir Tátlin* 73**
 FONTE: DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos - guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.pg. 107
- IMAGEM 16. *Projeto do Museu do crescimento ilimitado, 1939, Le corbusier* 74**
 FONTE: fondationlecorbusier.fr
- IMAGEM 17. *Exposição Internacional do Surrealismo, 1938* 76**
 FONTES: e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/; grupaok.tumblr.com
- IMAGEM 18. *First Papers of Surrealism, 1942* 77**
 FONTE: e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not
- IMAGEM 19. *Boîte-em-Valise, 1935 – 66* 77**
 FONTE: e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not
- IMAGEM 20. *Vernissage da Feira Dada, 1920* 78**
 FONTE: ADKINS, Helen. *La première messe internationale dadaïste, Berlin 1920*. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998. pg. 137
- IMAGEM 21. *Merzbau, 1919-1943, Kurt Schwiters* 80**
 FONTE: O´DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: aA ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007. pg. 42
- IMAGEM 22. *o,10 - a última exposição futurista, 1914/15, com O Quadrado Negro, Maliévitch* 81**
 FONTE: PETROVA, Yevgenia e outros: *Virada Russa. A Vanguarda na coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo*. São Petersburgo: Palace Editions, 2009. pg. 25
- IMAGEM 23. *Revista Dada The Blind Man, 1917* 82**
 FONTE: sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/index.htm
- IMAGEM 24. *Estética expositiva de 'pinturas sobre paredes separadas por molduras'*..... 84**
 FONTES: oil-painting-reproduction.com; CINTRÃO, Rejane. *A Arte de Expor Arte*. In: CHAIMOVICH, Felipe (Org.) *Grupos de Estudos de Curadoria*. São Paulo: MAM São Paulo, 2008. pg. 29
- IMAGEM 25. *Le vide, 1958, Yves Klein* 88**
 FONTE: WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Germany: Taschen, 2001. pgs. 32;33
- IMAGEM 26. *O Pleno, 1960, Armand P. Arman* 88**
 FONTE: O´DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007. pg. 107
- IMAGEM 27. *Proposições didáticas, 1968, Daniel Buren* 88**

FONTES: LIPPARD, Lucy. *The Dematerialization of Art. In: Changing. Essays in Art Criticism* New York: E. P. Dutton & Co, 1971.pg 53; O' DOHERTY, Brian. *The Gallery as a gesture*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 2007,[b], pg. 329

IMAGEM 28. Room # 1, 1964, Lucas Samara (esquerda) e Seedbed, 1972, Vito Acconci (direita) **89**

FONTE: O' DOHERTY, Brian. *Studio and cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Columbia University, 2008. pgs. 41-43

IMAGEM 29. Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, 1968-1972, Marcel Broodthaers **93**

FONTES: mbourbaki.blogspot.com/2010/11/new-star-of-art-firmament-market.html ; lightsgoingon.com/2011/11/365-day-136-marcel-broodthaers/; artnet.com/galleries/artists_detail.asp?gid=1161&aid=3112; moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/broodthaers_musee.html; tumblr.com/tagged/broodthaers?before=1297113557; remue.net/spip.php?article2043

IMAGEM 30. Exposição When Attitudes Become Form, 1969 **97**

FONTES: acervo da autora; POINSOT, Jean-marc. *Large exhibitions – a sketch of a typology*. In: FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 2007. pg 49;; christojeanneclaude.net/wk.shtml

IMAGEM 31. Exposição Harald Szeemann: Documenta 5, 2012, curadoria David Platzker **99**

FONTE : curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5

IMAGEM 32. Detalhe da carta de Robert Morris **100**

FONTE : curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5

IMAGEM 33. Exposição A grande tela, 18ª edição da Bienal de São Paulo, 1985 **107**

FONTE: sheilaleirner.blogspot.com/2005_10_01_archive.html

IMAGEM 34. Exposição Formas de Pensar, 2002 **114**

FONTES: concinnitas.uerj.br/resumos6/oguipe.pdf; canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=510#1bis_b

IMAGEM 35. Galpão Absurdo, 9ª. Bienal do Mercosul, 2009 **115**

FONTE: fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/absurdo

IMAGEM 36. O colecionador, 1996- 2006, Mabe Bethônico **167**

FONTE: ufmg.br/museumuseu/colecionador

IMAGEM 37. Visión de la pintura occidental, 2002, Fernando Bryce **168**

FONTE: artishock.cl/2012/01/primer-retrospectiva-de-fernando-bryce-en-america

IMAGEM 38. Runme, 2003 **170**

FONTE: runme.org

IMAGEM 39. C@C – Computer Aided Curating, 1993-1995 **171**

FONTE: evagrubinger.com

IMAGEM 40. Hack-able Curator, 2007 **173**

FONTES: anaisafranco.com/projects_hackable.html; hackablecurator.org.uk

IMAGEM 41. TAGallery, exposição experimental online de tag, 2007 **176**

FONTES: cont3xt.net/blog/?p=268; delicious.com/tagallery/curating+curating+gallery+curating+curating+curating+curating+

IMAGEM 42. FACE, 2007/2008 **178**

FONTE: fundamental.art.pl/FACE/face.htm

IMAGEM 43. Promenade, 2007, Dominique González-Foerster **179**

FONTES: inhotim.org.br/index.php/arte/obra/view/346;artecapital.net/criticas.php?critica=106;

contemporaryartdaily.com/2008/11/theanyspacewhatever-at-the-guggenheim

IMAGEM 44. Séries de fotografias, 2003- 2006, Candida Höfer **180**

FONTE: renabranstengallery.com/hofer.html

IMAGEM 45. Exposição This Is Not A Void, 2008, curadoria de Jens Hoffmann **182**

FONTE: .galerialuisastrina.com.br/exhibitions/this-is-not-a-void-2008.aspx

IMAGEM 46. Projeto 6th Caribbean Biennial, 2000, organização de Jens Hoffmann e Maurizio Cattelan **184**

FONTE: hangelfloresjr.multiply.com/journal/item/64/Maurizio-Cattelan-The-6th-International-Caribbean-Biennale-12

IMAGEM 47. Evento Açúcar Invertido, 2002/2003, Coletivo Rés do chão **187**

FONTE: as-coa.org/exhibitions/satellite-space-res-do-chao

IMAGEM 48. Corpos Informáticos, 1992-2013 **191**

FONTE: capitaldigitalbsb.blogspot.com.br/2009/07/omolu-telepresente.html

IMAGEM 49. Curating Degree Zero Archive, 1998 - **192**

FONTE: curatingdegreezero.org/events.html

IMAGEM 50. Projeto Tea Pavillion, 2008 - , concepção da artista/curadora de Dorothee Albrecht **194**

FONTE: http://www.dorotheealbrecht.net/Dorothee_Albrecht.html

IMAGEM 51. Temporada de Projetos na Temporada de Projetos, 2009, curadoria de artista de Roberto Winter e Luiza Proença **196**

FONTE: projetosnatemporada.org

IMAGEM 52. O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?, 2010, Pablo Lobato e Yuri Firmeza (São Paulo/Fortaleza) **196**

FONTES: arturvc.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html ; culturaza.blogspot.com/2010/10/instalacao-o-que-exatamente-voce-fazem.html

IMAGEM 53. A Performance da curadoria, 2011, Daniela Matos **198**

FONTE: pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2011/curadoria.aspx

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 O conceito de dispositivo	17
Capítulo 2 A curadoria como urgência museológica e histórica: da coleção para o acervo	33
2.1 A trama da semelhança do século XVI	37
2.2 Da coleção dos gabinetes às coleções das bibliotecas	39
2.3 Coleções à entrada da ordenação científica	43
2.4 Os salões de arte como exposição e a coleção como acervo	47
2.5 A curadoria do acervo museológico e as exposições: entre as descontinuidades da classificação científica e da modernidade	52
Capítulo 3 A curadoria após a modernidade	60
3.1 No espaço do cubo branco: as vanguardas e a forma como atitude	64
3.2 No espaço vazio: a esfera da arte e as atitudes como forma	85
Capítulo 4 O discurso sobre a noção de curadoria: entre o dito e o não dito	108
4.1 O discurso da curadoria e a ideia de formação discursiva	118
4.1.1 Da pesquisa ao projeto da exposição	124
4.1.2 A posição do sujeito que fala da exposição – o curador	129
4.1.3 A metodologia conceitual da exposição.....	137
4.1.4 Títulos, temas e conceitos da exposição - o exergo.....	145
Capítulo 5 Curadorias, curadorias, curadorias: entre seleção, conceito e plataforma	155
5.1 Curadoria como seleção	166
5.2 Curadoria como conceito.....	174
5.3 Curadoria como plataforma.....	185
Considerações Finais	199
Referências	204
Anexo I Tipologias Curatoriais	215
Anexo II Entrevista com Paulo Sergio Duarte	223
Anexo III Entrevista com Lisette Lagnado	227
Anexo IV Entrevista com Ricardo Basbaum	233
Anexo V Entrevista com Priscila Arantes	238
Anexo VI Entrevista com Felipe Chaimovich	243
Anexo VII Entrevista com Laura Lima	246
Anexo VIII Entrevista com Felipe Scovino	252
Anexo IX Entrevista com Cauê Alves	256
Anexo X Entrevista com Maria de Lourdes Parreira Horta	260

Introdução

O interesse pelo tema da curadoria advém do conhecimento empírico vivenciado na realização de apresentações artísticas.¹ No decorrer desta trajetória, o contato com artistas, *portfolios*, projetos, processos de seleção, elaboração de concepções, organização de programações, imprensa, *deadline*, mão-de-obra, instituições e mercado entre outros, ajudaram a compreender a variedade de demandas necessárias para a efetivação de resultados possíveis a partir de certas idealizações.

Partindo-se do princípio de que a atividade curatorial de arte contemporânea envolve uma gama complexa de princípios, tarefas e domínios que se interligam às etapas de execução daquilo que se esta predisposto, como por exemplo, a exposição, e que a colocam em uma esfera pluridisciplinar, procuramos problematizar acerca do plano fulcral que a opera. Como medida de pesquisa buscamos distinguir uma linha de análise baseada no sentido de dimensionar fundamentos e domínios desta atividade. O propósito maior desta tese é refletir o que a curadoria faz e quais são seus princípios. E, não como se faz curadoria.

Nesse sentido, procuramos compreender a curadoria à luz do conceito multidimensional de dispositivo. O conceito em questão permite elaborar o raciocínio sobre este tema, explorando de maneira transversal as relações de construção em torno dos signos do poder, do saber e da posição dos sujeitos através da (re)elaboração de suas subjetividades. Ou seja, pensar o que a curadoria de arte faz, deixa fazer e engendra.

Para tanto, recorreremos à utilização do conceito de dispositivo, por meio das visões dos autores Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. Com Foucault (2000), partimos para a exploração da função metodológica de dispositivo que frisa a existência de jogos de força. A partir dessa abordagem exploramos a interpretação de Deleuze (1989) sobre as linhas que o dispositivo foucaultiano parece apontar. Além da linha de força do poder, o autor sinaliza as linhas de força do saber e de produção dos sujeitos, assim como as linhas de fuga por meio das quais os seres são capazes de burlar as

¹ A autora foi co-diretora da galeria Câmara Clara, Rio de Janeiro, especializada em fotografia (1999/2001); coordenadora adjunta do FotoRio 2003/2005 - Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro; e coordenadora no Brasil do *Foro de Portfolios do Encuentros Abiertos* - Festival Internacional de Fotografia da Argentina (2002; 2004). Após iniciada trajetória acadêmica, com pesquisa e sistematização de campo teórico sobre o tema em questão e aprofundamento do conhecimento da arte contemporânea, realizou consultorias, projetos editoriais e curadorias de exposições entre outros.

estratégias erguidas para o seu assujeitamento. Por meio do pensamento de Agamben (2009) avaliamos a constituição do dispositivo como fruto da relação entre indivíduos e elementos históricos que, produzidos em excesso para processos de subjetivação, parecem provocar a indiferença, gerando dessubjetivação.

A partir destes referenciais teóricos procuramos traçar trajetórias analíticas para pensarmos a curadoria na atualidade, para a reunião dos elementos da arte, que aqui chamaremos as 'coisas' da arte, a serem disponibilizadas publicamente. Analisamos o dispositivo da curadoria por meio de seus estratos históricos e atravessado por códigos ordenadores da cultura e pelo dispositivo das formações discursivas para admitir, excluir, reinterpretar ou apropriar-se de produções artísticas, e assim praticar suas concepções.

Problematizamos sobre princípios curatoriais de pesquisa, projeto, papel do sujeito curador-autor, metodologia conceitual, título, tema e conceito, e sua compreensão. Com isto temos como norte a consideração da curadoria de exposições como um tipo de formação e de como os trabalhos artísticos produzidos a partir dos anos 1990 e que irrompem na interface com o dispositivo da curadoria correspondem ao direito à diferença (DELEUZE) em oposição a processos de dessubjetivação (AGAMBEN). Para tanto ressaltamos três linhas gerais de força: seleção, conceito e plataforma, que denominadas e reduzidas são capazes de estabilizarem as relações de poder e se relacionarem com os estratos históricos.

Por meio destas três linhas de forças - seleção, conceito e plataforma - apresentamos o levantamento de produções artísticas que consideramos 'linhas de fuga' (DELEUZE), em função do dispositivo da curadoria. Estas linhas são compreendidas como dimensões e, como tal, com ampla influência uma nas outras. Portanto não são estanques e imutáveis dentro de cada linha. Ao alinharmos os trabalhos artísticos a cada um destes três princípios, desejamos focar as estratificações históricas das formações discursivas no sentido de sua atualização, dada a relação do "sistema vertical de dependências". (FOUCAULT, 2004:81)

A metodologia utilizada para tal é de caráter qualitativo e segue em consonância com o contexto epistêmico atual na mediação da relação entre totalidade (contexto) e singularidade (gênese) do tema. Predispõe-se à compatibilização de estratos discursivos a serem percebidos em bases conceituais amparadas no estilo próprio de sua ensaística. Dessa forma são mobilizados referenciais teóricos e variadas fontes

textuais como conferências, debates e conteúdos disponibilizados ou criados especificamente para sítios na internet. É importante salientar que, boa parte dos assuntos que definem a linha de pensamento sobre a área de estudos curatoriais, face a atualidade de seus acontecimentos, estão sendo gerados nestes segmentos. Portanto, é neste espaço também que é possível perceber o que é deixado de questionar.

Utilizamos também depoimentos abordando o assunto da curadoria e este na interface com o campo de atuação de cada um dos entrevistados.² A escolha dos especialistas cumpre com alguns critérios, entre eles, o de serem profissionais referenciais em suas áreas como curador, crítico, artista, historiador e museólogo e estarem vinculados por meio de seus trabalhos à realização, à poética, ou a análise da curadoria na atualidade. São eles: Paulo Sergio Duarte; Lisette Lagnado; Ricardo Basbaum; Felipe Chaimovich; Laura Lima; Priscila Arantes; Felipe Scovino; Cauê Alves; e Maria de Lourdes Parreira Horta. Tendo em vista que nem sempre é fácil ter acesso a alguns dos entrevistados, consideramos a seleção pertinente quanto à estratégia de circunscrever as relações possíveis das linhas de força, do saber e de subjetivação que os depoentes podem representar.

As entrevistas foram preparadas de maneira semi-estruturada, diferenciando-se entre si devido ao campo de pesquisa, atividades desenvolvidas no campo curatorial e especialidade de cada um dos entrevistados. Após detalhado levantamento das realizações curatoriais, traçamos uma abordagem interpretativa conceitual de alguns acontecimentos, de forma a instigar o entrevistado à reflexão do seu trabalho, buscando extrair uma análise original sobre episódios da relação arte/curadoria. O material foi usado textualmente sobretudo no capítulo 4 como veremos a seguir.

Nesta pesquisa importa-nos dimensionar os acontecimentos, dentro do campo da curadoria, que promovam reflexões sobre a maneira como se relaciona com arte. E, desta forma, questionar o viés pelo qual se dá a junção dos elementos artísticos. Assim, a tese está dividida em cinco capítulos. Cada um deles se inicia com uma sucinta descrição do direcionamento seguido.

No **primeiro capítulo**, “O conceito de dispositivo”, tratamos do conceito motor que define e serve ao mesmo tempo de metodologia para abordagem do tema da curadoria. Apresentamos as visões dos autores Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio

² As entrevistas aqui utilizadas são produto de projeto da autora premiado pelo Edital Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais 2010.

Agamben. Interessa-nos partir da concepção de rede, que se estabelece entre elementos heterogêneos de urgência histórica e de função estratégica.

No **segundo capítulo**, “A curadoria como urgência museológica e histórica: da coleção para o acervo”, abordamos a prática das coleções, os sistemas de ordenamento, a organização e classificação das ‘coisas’ para arrumação de semelhanças e diferenças, e, com base em Michel Foucault (2007: XVI), as relações dos “códigos primordiais de uma cultura” regendo as “ordens empíricas” com as quais temos que lidar, e os quadros de pensamento. Tratamos neste momento de alguns acontecimentos que podem ser reconhecidos como parte da genealogia curatorial, a explicitar as condições de possibilidade para uma urgência histórica, ou seja, entre a trama da semelhança do século XVI e a curadoria do acervo museológico do século XIX.

No **terceiro capítulo**, “A curadoria após a modernidade”, abordamos a transposição para a *épistémè* moderna e do processo de ruptura dos modos de saber que sombreiam o século XX. Com isto identificamos regimes de existência da arte, entre o moderno e o contemporâneo, e de que forma podem ser percebidas as linhas gerais do dispositivo tendo a exposição como meio. Interessa-nos esboçar a dispersão de modos de exibição pública da arte e testar certas regularidades enunciativas, como tipologias de exibição, planejamento do espaço e regimes de linguagem para apresentação da arte. Com isto, e pelos exemplos de algumas exposições, procuramos refletir sobre a construção de linhas de força pelas quais a curadoria irá operar na relação com o arranjo do ‘cubo branco’. A seguir, abordamos a constituição de uma esfera da arte, em oposição a uma arte objetual, para sinalizar o período em que acontece a conceituação da exposição, a que chamamos de ‘enunciação do vazio’. Para tanto apontamos três abordagens para seu entendimento: o espaço expositivo, a estruturação do conceito articulado à linguagem; e o contexto. Com isto procuramos demarcar a valorização da exposição como forma de “preenchimento estratégico” (FOUCAULT, 2000) deste dispositivo. Importa apontar o momento de surgimento do *status* do sujeito-curador como autor da exposição e apresentar os possíveis domínios de atuação para que este caráter se desenvolva.

No **quarto capítulo**, “O discurso sobre a noção de curadoria: entre o dito e o não dito”, inventariamos algumas visões de especialistas da arte sobre questões da curadoria como: conceito da exposição; pesquisa; contextos de pesquisa; projeto; pensamento crítico; discurso simbólico; intenção curatorial; desejo de poder; exposição como sintaxe; camadas de significação das obras; subjetividades; construção de

sintagmas; evidência de passagens históricas ou não; produção de saltos epistemológicos; tema; narrativa desejada; disposição de elementos; ordenamentos de peças; busca de artistas; panoramas; categoriais internas de oposição; levantamento de tendências; e montagem, entre outros. A partir disto problematizamos acerca da concepção de formação discursiva para tratar das exposições. Com base em Michel Foucault (2007) sugerimos como possibilidade de repartição da formação curatorial de exposições: a pesquisa e projeto da exposição como formação de objetos; o sujeito que fala da exposição (o curador) como formação das modalidades enunciativas; a metodologia conceitual da exposição como formação dos conceitos; títulos, temas e conceitos da exposição - que aqui definimos como *exergo* - como formação das estratégias. Importa aqui opor as visões de Gilles Deleuze e Giorgio Agamben a respeito do excesso de dispositivos, ou seja, do risco de curadorias de exposição produzirem apenas subjetividades dessubjetivantes.

No **quinto capítulo**, “Curadorias, curadorias, curadorias: entre seleção, conceito e plataforma”, tratamos do período compreendido entre a última década do século XX e primeira década do século XXI. Abordamos de que forma, no campo de pesquisas mundiais sobre arte e tecnologia, o tema da curadoria e das novas mídias sofre uma convergência de interesse por vezes conteudístico ou instrumental. Diante dessa nova paisagem, põe-se em xeque a curadoria, na articulação com condições imateriais e sistemas de conexão em rede, de forma a implementar modos de seleção, exposição, produção, interpretação, coleção e divulgação. Interessa-nos circunscrever este período como aquele em que artistas tomam como parte de sua poética aspectos da prática curatorial, interpretando pontos do conceito da curadoria, tornando-se um agente curador, ou intervindo criticamente a ponto de sinalizar possíveis linhas de fuga sobre as determinações do saber-poder do dispositivo da curadoria com estas produções. Assim, compreendemos a organização de curadorias entre repartições como seleção, conceito e plataforma, demonstrando três dimensões que atualizam as estratificações históricas abordadas nesta tese, e não três vertentes imutáveis e que integram as relações de poder, de saber e de produção dos sujeitos que formam o dispositivo.

Em nossas **Considerações Finais** sinalizamos a compreensão do dispositivo da curadoria pelas formações não-discursivas ou de meios (conteúdo), e formações discursivas ou de enunciados (expressão). Interessa destacar a relevância da atuação artística de trabalhos em curadorias que possam sempre se reinventar com base nas questões de seu tempo.

Capítulo 1

O conceito de dispositivo

Partimos do princípio que o dispositivo curatorial é aquele que na contemporaneidade captura, modela, agrupa, intervém e assegura, de uma certa maneira, o contato, o conhecimento, a opinião e a memória sobre arte. O estado curatorial, portanto, seria aquele relativo aos agenciamentos pelos quais se proporcionariam uma certa ‘junção das coisas’, as coisas da arte, como artifício do dispositivo que é. Tendo em vista que o entendimento e uso do conceito de dispositivo têm sido comumente relacionado na perspectiva de aparato técnico, iremos a seguir resgatar as prerrogativas de seu caráter multidimensional para melhor entendimento da sua aplicação na análise da curadoria.

Michel Foucault procura distinguir neste termo, dispositivo,³ aquilo que diria respeito exclusivamente a um conjunto de relações firmadas por elementos heterogêneos de natureza estratégica para intervenção e combinação de forças. Para Foucault (2000: 244), os elementos do dispositivo seriam, portanto, “o dito e o não dito”. Ou seja, aquilo que abarcaria discursos, leis, conceitos filosóficos, teorias científicas, proposições morais e também instituições, tomadas administrativas, organismos arquitetônicos. De acordo com o autor (ibidem), “dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” Nesse sistema, afirma (idem, ibidem), combinar-se-iam relações de força em um jogo de poder com variadas dimensões condicionantes, justificadas por um discurso que, atendendo a uma medida de urgência poderia inclusive dar acesso a um “novo campo de racionalidade”.

Segundo Foucault o termo demarca ainda não só a rede que se estabelece entre esses elementos heterogêneos, mas a natureza de suas relações. Neste caso, segundo o autor (idem, ibidem), o discurso aparece como programa ou elemento que justifique, e, ao mesmo tempo, disfarce uma prática que continua opaca, podendo ainda “funcionar

³ O conceito de dispositivo de Michel Foucault não foi circunscrito formalmente em uma definição exata e isolada a partir do termo. Sua abordagem de modo mais pontual aparece em uma entrevista à revista *Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien* em 1977. Mais tarde esta e outras entrevistas são publicadas na série de volumes *Dits et Écrits*. No Brasil é publicada sob organização de Roberto Machado, com o título *História da Sexualidade*, no livro *Microfísica do Poder*. Porém, a análise do conceito advindo do termo e sua aplicação como método de investigação vêm sendo exploradas por diversos autores como Gilles Deleuze e Giorgio Agamben.

como reinterpretação desta prática”. Promover-se-ia, portanto, um renovado campo de saber. Nessa concepção, tal relação se demonstraria como um tipo de jogo, devido às trocas múltiplas de posições e funções, mas que, sobretudo, não tem previstos elementos heterogêneos exclusivamente discursivos.

Além da rede de elementos diferenciados, o dispositivo é também um tipo de formação. Ainda segundo Foucault (2000: 244), teria como “função estratégica dominante” atender uma urgência inscrita historicamente. Mediante forças em exercício faz parte desse imperativo o posicionamento de sujeitos a ele condicionado. O que é crucial compreender aqui sobre a característica de formação do dispositivo é o que autor aponta como períodos essenciais de sua gênese. Isto quer dizer, há sempre um primeiro momento objetivamente estratégico para que se constitua e passe a agir.

No entanto, é à medida que o dispositivo passa a agir que também passa a acontecer um duplo processo. Por um lado, cada efeito, programado ou não, estabelece ressonâncias, contradições com outros efeitos. É o que Foucault (ibidem: 245) chama de “sobredeterminação funcional”. Para o autor (idem, ibidem), tal situação porém provoca a necessidade de reajustamento dos elementos heterogêneos que aí vão surgindo, produzindo um processo ininterrupto de “preenchimento estratégico”.

O conceito de dispositivo possibilita extrair da função metodológica do conceito impetrada por Michel Foucault, as condições sobretudo de existência dos jogos de força. Em seu livro *Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão* (1999), Foucault utiliza o termo para marcar com distinção alguns elementos dessa engrenagem. Nesta investigação, marcando a história das estratégias de disciplinamento por meio de métodos e técnicas de hierarquia de vigilância para assujeitamento dos corpos, o autor preocupa-se sobretudo em avaliar as possibilidades de construção de uma subjetividade a ser produzida por um dispositivo. Desta forma, para Foucault (1999: 156) o poder disciplinar se exerce fazendo-se invisível, e [...] “impõe aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória”. Para consubstanciação arquitetural dessa composição projetou, no exemplo instrumental do dispositivo do Panóptico de Bentham,⁴ um modelo teórico do princípio baseado na possibilidade de, concomitantemente, automatizar e desindividualizar o poder.

⁴ O Panóptico é um mecanismo idealizado de construção para observação óptica periférica que permitiria observar sem ser visto e induzindo nos sujeitos vigiados a consciência de sua visibilidade. Ver BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico ou a casa de inspeção*. In: SILVA, Tomás Tadeu (org.). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica. 2000. Para Foucault (2004:168; 169), o Panóptico é “modelo generalizável de funcionamento” uma “figura de tecnologia política” destacada de usos específicos sendo portanto polivalente e definidora das maneiras de relações.

Se, no livro *História da Sexualidade 1 - A vontade de Saber* (1988), Foucault utiliza o termo dispositivo para ordenação de um argumento analítico da sexualidade, é porque procura antes de tudo deixar sua noção longe da esfera jurídico-discursiva, ou seja, de um procedimento da lei da interdição, ou, da repressão somente, para fazer notar as estratégias da vontade de saber e da técnica de poder por meio da enxurrada de discursos de variados organismos sociais no controle dos sujeitos. Neste sentido, ao aparecerem os discursos, sejam como programas institucionais, como elementos que permitem justificar e disfarçar práticas veladas, ou na função de reinterpretar essas práticas (idem, 2000), gerando inclusive novos campos de racionalidade, decorre também dizer que dispositivos possam se esbarrar e se mesclar a outros dispositivos.⁵

Desta maneira, ao tratarmos e analisarmos a prática da curadoria como dispositivo a consideramos como um conjunto heterogêneo, ou, uma rede formada por discursos, instituições, regras e medidas entre o que está sendo dito (discurso) e o que está sendo mostrado (não-dito) como veremos no decorrer desta tese. Mas, levando-se em consideração, como dissemos, que o dispositivo se define pela relação que estabelece com outros dispositivos, entendemos que na relação dos elementos heterogêneos do nosso assunto, a curadoria, o dispositivo das formações discursivas seja aquele com o qual estabeleça articulação histórica estratégica fundamental na interpretação destas práticas.

Ao tratar a problemática da ordenação, Michel Foucault aponta por meio de sua genealogia, o quanto a ordem, sobre cujo fundamento passou a se pensar, a partir da modernidade, não manteve o mesmo modo de ser dos clássicos.⁶ Funda (idem, 2007: XVIII) seu pensamento a partir da concepção de que “em toda cultura, entre o uso do que se poderia chamar os códigos ordenadores e as reflexões sobre a ordem, há a experiência nua da ordem e de seus modos de ser”. Segundo o autor (idem, ibidem: XVI), são os “códigos fundamentais de uma cultura” que determinam, de imediato, para cada um que procure estabelecer a mais simples ordenação, as ordens empíricas pelas quais deverá reger e ser regido. Estes códigos dirigem a linguagem de uma cultura

⁵ Hubert Dreyfus e Paul Rabinow alertam para a complexidade que o conceito de dispositivo proporciona. Para os autores (1995: 135) apesar disto é preciso o esforço em especificá-lo e propõem seu sentido como: “práticas elas mesmas, atuando como um aparelho, uma ferramenta, constituindo sujeitos e os organizando”.

⁶ Foucault traça o que chamou de genealogia e arqueologia das ciências humanas estudando a *epistémê* ocidental. Em seu livro *As Palavras e as Coisas* (2007) tratou de analisar as experiências que davam condições de possibilidade para uma cultura refletir sobre si. Ou seja, a ordem como o solo sobre o qual um pensamento pode pensar. Identificou a existência de duas descontinuidades epistemológicas no ocidente. Uma que irrompe com a idade clássica, localizada por ele, na metade do século XVII e a outra marcada no início do século XIX sinalizando o limite da modernidade. Ambas com modos de ser e validades diferentes.

e conseqüentemente seus esquemas perceptivos, trocas, técnicas, valores e a hierarquia de suas práticas diversas.

Para Foucault (2007: XV), a instauração da ordem, aquilo que aproxima e separa coisas parecidas e diferentes, está calcada na operação da simples experiência de “aplicação de um critério prévio”. Por este pressuposto, para que a ordem possa ser estabelecida de alguma maneira, é necessário se definir um certo sistema dos elementos. Este condiz com a fixação de segmentos pelos quais similitudes e distinções podem variar em tipos que se oferecem sucessivamente. Nesse domínio, a ordem diria respeito àquilo que, concomitantemente, é ofertado pelas coisas, uma espécie de lei interior, e àquilo que existe pela alegação de fora, segundo o autor (idem, *ibidem*: XVI), como “o olhar, a atenção, a linguagem”.

Em sua análise da *épistémè*, como um dispositivo discursivo,⁷ Foucault diz ser aquele que estrategicamente, na idade clássica, possibilita decidir entre o verdadeiro e o falso, mas que sofre sobredeterminações e preenchimentos aparentes no curso da organização do conhecimento na sociedade moderna. Com base no autor (idem), é possível compreender a *épistémè* como as categorias que por condições históricas ordenariam os campos dos saberes empíricos, sejam eles científicos ou do senso-comum. A *épistémè*, seria o solo fundamental que tornaria os enunciados possíveis.

Neste sentido, sobre o dispositivo descrito por Michel Foucault podemos extrair como sua conceituação a de que é: um conjunto heterogêneo, de função estratégica formado pela rede que se pode estabelecer, entre os elementos dizíveis e não-dizíveis que comporta, para irrupção de sujeitos.

Apesar de ser este dispositivo da *épistémè*, apenas um dos quais o dispositivo da curadoria pode se ligar, ele constitui um alicerce primordial para a experiência do tratamento discursivo da curadoria em arte. É a partir dele que a prática curatorial herda os pontos estáveis de tratamento dos agrupamentos para elementos semelhantes e dessemelhantes como referência em seu campo de atuação. O que equivale dizer que se apoia no “sistema vertical de dependências”. (FOUCAULT, 2004: 81), ou seja, o sistema que autoriza níveis posteriores de formação. Isto porque, como afirma Foucault (*ibidem*), os posicionamentos dos sujeitos, a coexistência de enunciados, as estratégias discursivas não são possíveis de maneira igual. Enquanto umas são excluídas, outras

⁷ Ressaltamos que para Michel Foucault (2000: 246) o conceito de dispositivo compreende o de *épistémè* sendo, portanto, mais geral: “a *épistémè* é um dispositivo especificamente discursivo, diferentemente do dispositivo, que é discursivo e não discursivo, seus elementos sendo muito mais heterogêneos”.

são implícitas, outras tantas são eleitas à permissão configurando uma hierarquia de relações.

Já por meio da análise do filósofo Gilles Deleuze acerca do conceito de dispositivo é possível aprofundarmos sobre a noção de rede entre os diversos elementos heterogêneos para além das considerações foucaultianas de relações de urgência histórica, natureza estratégica e relações de força.

Deleuze assinala que pensar em uma filosofia dos dispositivos implica na atitude de repúdio aos universais, pois estes não explicam nada. Para o autor (idem, 1989: 188) “o Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação, processos imanentes a um dado dispositivo”.⁸ Ou seja, cada dispositivo sendo por si só múltiplo, com processos em devir e diferentes de outros tantos existentes em outros dispositivos.

No entanto, a invalidação de universais da razão percebidos por Deleuze, a partir de Foucault, colocados por meio da dimensão do dispositivo, também é apontada por aquele autor como sendo alvo de problemáticas operativas de análise. Isto porque seria questionável pensar a viabilidade de apurar os valores relativos de um dispositivo sem que para isso se pudesse utilizar coordenadas universais, ou melhor, categorias gerais ou entes da razão, que invocam valores transcendentos. Porém para Deleuze (1989: 189), Foucault sustenta a ideia de que não existe bifurcação da razão, e mesmo, a razão como espécie de “uma longa narrativa agora terminada”.⁹ Para Deleuze (ibidem), é preciso pensar antes de mais nada se é viável tratar todos os dispositivos como equivalentes, e, se modos de existência não são possíveis de serem pesados de acordo com suas possibilidades e critérios imanentes.¹⁰

Ainda para Deleuze (ibidem: 190), visando a compreensão da dimensão do dispositivo, é preciso que se entenda que é “a novidade do regime que conta e não a originalidade da enunciação”.¹¹ Para o autor, ao se falar em filosofia do dispositivo é preciso estar disponível à alterações de orientação, deixando-se o eterno de lado para que se apreenda o novo. Diz (idem, ibidem) que o novo, no caso, deve ser entendido como a novidade apresentada pela própria existência do regime de enunciação “que pode

⁸ Tradução da autora.

⁹ Tradução da autora.

¹⁰ Deleuze (1989: 189) cita que alguns pensadores como Spinoza e Nietzsche já haviam mostrado como os critérios imanentes podem ser considerados para modos de existência.

¹¹ Tradução da autora.

compreender enunciações contraditórias¹² sem importar saber qual a enunciação mais aparente em cada um.

Por este prisma, para Deleuze (1989:190), os campos de estudo e análise se ampliam já que todo dispositivo se define “pelo que detém em novidade e criatividade”.¹³ Desta maneira, podemos acrescentar como exemplo o fato de haver diferentes e novas revoluções, guerras, lutas, batalhas a cada tempo e lugar. É isto que deve ser considerado e não a originalidade da enunciação. Por exemplo, um acontecimento que seria, por este princípio, uma não-guerra, e também diferente de tantas outras enunciações diversas pré-existentes.

Deleuze (ibidem) chama a atenção para a importância da “regularidade das enunciações” como parte dos procedimentos teóricos propostos por Foucault. De acordo com o autor (idem, ibidem), o que Foucault considera por regularidade é “a linha da curva que passa pelos pontos singulares, ou valores diferenciais do conjunto enunciativo”, sendo que é ela que irá definir as relações de força “pela distribuição de singularidade dentro de um campo social”.¹⁴

Para Deleuze, por novo deve-se entender aquilo que é atual: aquilo que chegamos a ser, ou seja, o outro, e não aquilo que somos. Pois no dispositivo o que somos diz respeito ao que não seremos mais. Já o que somos em devir diz respeito, segundo o autor (idem, ibidem: 191), “a parte da história e a parte do atual”, em que “a história é o arquivo, é a configuração do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo que vamos nos tornando”.¹⁵

É preciso que expliquemos ainda que Michel Foucault procura investigar sobretudo modos como a subjetividade era produzida em várias instituições modernas como a prisão, a fábrica, o hospital ou a escola, por meio das forças e nos estratos das formações históricas. O que Gilles Deleuze (1988: 103) coloca como instância de subjetividade na estrutura de dispositivo, a partir de Foucault, e, conseqüentemente ao especificar seus componentes, define uma linha de subjetivação, parte de uma problemática que aquele autor encontra presente na obra deste e, sobre a qual, irá privilegiar o seu pensamento acerca das linhas de fuga:

¹² Tradução da autora.

¹³ Tradução da autora.

¹⁴ Tradução da autora.

¹⁵ Tradução da autora.

“[...] Foucault chega a um impasse, não é devido à sua maneira de pensar o poder, é antes porque ele descobriu o impasse no qual o próprio poder nos coloca, tanto em nossa via quanto em nosso pensamento [...] talvez esse terceiro eixo estivesse presente desde o começo em Foucault (assim como o poder estava presente, desde o começo, no saber) [...] quais são os novos modos de subjetivação, sem identidade, mais do que identitários?”

Desta maneira, para Gilles Deleuze (1988: 43, grifos do autor), “a fórmula abstrata do Panoptismo não é mais, então, ‘ver sem ser visto’, mas *impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer*”. Para o autor, saber e fazer são parte do espaço variável do dispositivo e de suas linhas de força, tanto invisíveis quanto indizíveis.

Neste sentido para Deleuze (1989:186), o dispositivo é uma máquina “de fazer ver e de fazer falar”.¹⁶ Esta máquina abstrata/concreta¹⁷ é composta por meadas de linhas, regimes e curvas sísmicas. Para o autor (idem, ibidem: 185), as linhas são constituídas de natureza diferentes tendo como vetores ou tensores “os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição”.

Desta maneira Deleuze (ibidem) afirma que o dispositivo é composto de curvas/linhas/regimes de: visibilidade, enunciação, força, subjetivação e físsura ou fratura que não são inflexíveis às interpolações mútuas podendo atingir ou se bifurcar em outros dispositivos. Assim, afirma (idem, ibidem: 186) que transpassam limites “em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc.”.¹⁸

Para Deleuze (ibidem) as linhas não abarcam sistemas homogêneos, formam processos de direções variantes dados a derivações, apesar de que comportem cursos de sedimentação que se alternem às suas atualizações. As diversas e diferentes linhas de um dispositivo dividem-se ainda em dois segmentos. Um, é relativo às linhas de estratificação ou de sedimentação. O outro é referente às linhas de atualização ou de criatividade.

Para Deleuze (1989) pode-se compreender o dispositivo foucaultiano como a composição de um relacionamento de forças multilineares inscritas em três grandes

¹⁶ Tradução da autora.

¹⁷ Gilles Deleuze (1988) ressalta que o que Michel Foucault diz por máquina refere-se a ideia de que elas, as máquinas são sociais antes de serem técnicas. Assim as máquinas concretas seriam de fato os agenciamentos em que dispositivos biformes (a mistura do visível e do enunciável) estariam presentes. As máquina abstrata seria o diagrama informe.

¹⁸ Tradução da autora.

instâncias que se abrem em sucessivas clivagens. Para o autor, em síntese, as dimensões do espaço interno do dispositivo proposto por Michel Foucault dizem respeito:

- à produção de saber (linha da linguagem referente à rede de discursos);
- ao poder (linha de força invisível e indizível, espaço variável que se mescla a toda a estrutura do dispositivo e estabelece relações estratégicas entre seus componentes);
- e à produção de sujeitos (linha de subjetivação comandada, mas que, no curso da individuação, escapa às forças das linhas precedentes).

Por meio destas três instâncias (poder, saber e subjetividade) Deleuze (ibidem) apresenta as dimensões do dispositivo como uma meada de curvas/linhas/regimes de: visibilidade, enunciação, força, subjetivação e fissura ou fratura. Para o autor (idem) as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação são as primeiras dimensões destacadas por Foucault em um dispositivo. São elas também as responsáveis pela possibilidade de qualquer averiguação de uma historicidade acerca deles. Segundo Deleuze (1988: 68), “cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de visibilidade, como diz tudo o que pode, em função de suas condições de enunciado”.

Para Gilles Deleuze (1989: 186), “as enunciações [...] remetem para linhas de enunciação”. Estas são em suma, elas próprias enunciações. Para o autor (idem, ibidem), por estas linhas/curvas “se distribuem as posições diferenciais dos seus elementos”. É portanto aquilo que diz ser; ou seja, aquilo que em um determinado momento explica uma ciência, um movimento social, um gênero literário.

Deleuze chama a atenção para a metodologia arqueológica de Foucault que não condiciona às formações discursivas, formações não-discursivas. De acordo com o autor as curvas de visibilidade dizem respeito aquilo pelo qual é possível ver o dispositivo (máquina de ver) através de um foco de luz sobre algo que não pré-existe, que formam figuras variáveis, mas inseparáveis dele, permitindo o surgimento e a visão do sujeito que o compõe e dos objetos que lhe são dependentes. Pois, diz (idem, ibidem: 186), cada dispositivo “tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela”.¹⁹

Deste modo, as curvas de enunciação e de visibilidade de um dispositivo são “o dito e o não dito”. (FOUCAULT, 2000: 244) Para Deleuze (1988), o saber constituído nestes

¹⁹ Tradução da autora.

dois pares de estratos - falar e ver, dizível e visível, legibilidade e visibilidade - tem em cada um deles formações que se distinguem entre expressão e conteúdo. Esta ordem das palavras e das coisas presente no dizível e visível equivale também a dizer o relativo a forma e substância.²⁰

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007), chamaríamos expressão as estruturas funcionais divididas entre: forma – ou seja, aquela da organização de sua própria forma; e substância – ao formar compostos (forma e substância de expressão). Deste modo, existe em um estrato uma dimensão da expressão como condição. É assim porque Deleuze (ibidem: 58) considera como sendo inseparável de certa expressão de “invariância relativa”. Ou seja, a expressão que não se desfaz daquilo que deu condição àquela expressão.

No que diz respeito às matérias formadas, Deleuze e Guattari (2007) chamam de conteúdo divididas também entre: forma – enquanto as matérias são escolhidas em uma certa ordem (substância e forma de conteúdo); e substância - enquanto as matérias são ‘escolhidas’. Para os autores, a matéria constitui um plano de consistência ou o que chama de Corpo sem Órgãos, em oposição a ideia de *corpus* sensível, já que o que está em jogo é um corpo não-organizado de intensidades puras de onde pode-se extrair visibilidades²¹ e não uma matéria dada, vista e já qualificada.

É importante que se destaque ainda que para Deleuze e Guattari (2007) a distinção entre estas duas partes que se articulam (dizível e visível) se dão sobretudo no nível das noções entre expressão e conteúdo. Para Deleuze a relação é disjuntiva ou seja, é no limite que separa cada uma que faz com que também possam se relacionar. Esta não-relação como chama (1988), é a de uma relação em que as duas formas heterogêneas carregam uma condição (linguagem/ enunciados) e um condicionado (luz/visibilidades), relativos respectivamente a expressão e conteúdo. Se, por um lado o enunciado detém uma primazia devido à sua condição como linguagem que é uma forma determinante, não implica que o visível esteja submetido ou contido nele. Ele terá o seu primado devido a receptividade advinda da luz que ilumina, assumindo apenas a forma do determinável.

²⁰ Deleuze (1988) explicita a relação de forma e substância em Foucault a partir da análise do nascimento da prisão em exemplos como: Prisão – forma de conteúdo; prisioneiros – substância de conteúdo; direito penal – forma de expressão; noção de delinquência – substância de expressão.

²¹ Sobre o processo de se ver, saber e se problematizar com o que se vê Deleuze (1988: 72) comenta: “não se pergunta apenas de que objetos se parte, que qualidades segue, em que estados de coisas se instala (*corpus* sensível), mas: como se extraem, desses objetos qualidades e coisas, visibilidades?”

A imbricação destas formas ou regimes ocorre devido ao sistema discursivo que as compõem como uma dispersão de enunciados. Lembremos que advém de Michel Foucault (2004) a análise de que o discurso é formado por elementos que não tem garantia de uma unidade dada. É assim que, por exemplo (idem, ibidem: 26), o objeto livro tem uma unidade variável e relativa já que sua unidade “não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos”. É por meio deste problema teórico de oposição aos procedimentos das continuidades, no qual a tradição procura reger os estudos sobre o conhecimento, ora pela marca singular do tempo, ora pelo conjunto de fenômenos análogos costumeiramente tematizados, ou ainda pela atribuição de uma origem coerente e que progride em direção a eles, que Foucault (ibidem: 30) fala da existência de “uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral”.

Neste sentido, segundo Foucault (ibidem), por meio da descrição de acontecimentos discursivos é possível reconhecer, como alguns enunciados aparecem em certo lugar marcando sua singularidade de acontecimento. Como maneira de estabelecer laços que relacionem esta dispersão e, no emprego do conceito de descontinuidade, Foucault apresenta algumas regularidades das formações discursivas. Para o autor (ibidem: 43), as formações discursivas são entendidas nas circunstâncias

“em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações) [...]”.

Segundo Foucault (ibidem), as condições de existência pelas quais estes elementos estão submetidos dizem respeito às regras de formação discursivas baseadas em um sistema de repartição como: “objetos, modalidades de enunciação, conceitos e escolhas temáticas”. Assim, neste sistema, importa em sua formação, além da interação de seus elementos heterogêneos, ou seja, as técnicas, instituições, organizações, grupos sociais e discursos, a relação em rede que se apresenta por meio de uma forma determinada estabelecida pela prática discursiva. A complexidade de relações segue a regra de prescrever o que deve estar relacionado a uma prática discursiva, de modo que ela, a prática, esteja referida a este ou aquele objeto, e também utilize certa enunciação, determinado conceito e a estratégia adequada para sua arrumação.

Tendo como característica a mobilidade, o sistema de formação sofre modificações tanto no nível dos elementos quanto aos domínios por ela relacionados embora mantenha a forma geral de sua regularidade. É desta maneira que, para Foucault, o sistema de formação não significa a última etapa dos discursos ou aquilo que pode dar ideia de falas ou textos encerrados e apresentados em uma estrutura gramatical e retórica. Desta maneira, para o autor (idem, *ibidem*: 85) o que há são relações pré-discursivas ou “regularidades pré-terminais”, pois são os “sistemas que tornam possíveis as formas sistemáticas últimas” e assim definem regras que o discurso “atualiza enquanto prática singular”.

Ao estipular a superfície dos discursos (formações discursivas) e suas regras de formação, Foucault tem como propósito distinguir desta esfera sua unidade elementar aparente. Para o autor (idem, *ibidem*) o enunciado é definido pela existência de um ato de formulação e não pelas características gramaticais da frase.²² Desta maneira, existe enunciado quando se é possível reconhecer e isolar este ato.²³

É desta maneira que, para Foucault (*ibidem*: 99), o enunciado é sobretudo uma função. Segundo o autor (idem, *ibidem*), não há razão para espanto por não se ter encontrado “para o enunciado critérios estruturais de unidade”. Afirma (idem, *ibidem*) que o enunciado não é em si mesmo uma unidade, mas “uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço”. Desta maneira, temos que os enunciados apesar de não serem ocultos não são objetivamente dizíveis quando atentamos para as proposições e o que está sendo dito, já que precisam ser extraídos. Ele não é, em suma, uma estrutura de correlação entre proposição e referente, aquilo que está no mundo visível, mas nem tampouco deixa de existir em frases desprovidas de sentido e organização sintática.

E é neste sentido, que para Deleuze (1988: 20), os enunciados de Foucault - sendo distintos das palavras, frases e proposições - englobam “tanto as funções de sujeito como as de objeto e de conceito”. Para Deleuze (*ibidem*: 16) o enunciado se constitui como “o objeto específico de um acúmulo através do qual ele se conserva, se transmite

²² De acordo com Foucault (2004) o enunciado tem um modo singular por não ser nem totalmente linguístico nem somente material. Não é uma unidade da mesma categoria ou com os mesmos critérios da frase, do ato de linguagem ou da proposição. Assim como não constitui uma unidade aparente, com limites e independência, como a que um objeto material poderia ser.

²³ Michel Foucault (2004) faz menção ao sentido de ato ilocutório. Aquele que atribui ao conjunto de sons articulados uma intenção comunicativa de execução.

ou se repete”. De modo que sua regularidade enunciativa compete a este estado de conservação de si em seu espaço e enquanto este espaço tenha duração e possa ser reconstituído.

As linhas de força, essa dimensão do poder, segundo Deleuze e Guattari (2004: 51) agem como setas penetrando as coisas e as palavras, passando por todos os recônditos do dispositivo em que o “muro branco se povoa, os buracos negros se dispõem”. Não se distinguem das outras linhas. Como medidas de poder, estas linhas são categóricas na correção de trajetórias quando preciso, apontando destinos para regimes de visibilidade, curvas de enunciação e propósitos para sujeitos, pois toda relação de forças é uma relação de poder. Dessa forma, produzem-se a todo momento fixando jogos de poder que por sua vez estão ligados às configurações de saber que irrompem do dispositivo e que irremediavelmente o condicionam em uma engrenagem de relações estratégicas.

Para Deleuze (1988: 78), “o poder é uma relação de forças”. Não é forma, não envolve duas formas (vide o saber), não significa uma força em ação, mas a relação de forças com forças, sendo portanto, em si, relação. Isto é seu ser. A relação de forças, ou melhor, o poder, não tem sujeito nem exige objeto. Diz respeito a ações sobre ações. Aparece como afeto, dado que a força é aquele com poder de afetar forças e ser afetada por outras. São caracterizadas por estratégias e por uma formação que se apresenta pelo diagrama. Ou seja, função destacada de qualquer uso específico, que mobiliza matérias, funções que não estão estratificadas e que age na distribuição de singularidades.

Entre o ser-saber e o ser-poder Deleuze (1988:122) irá perguntar sobre as condições de produção dos sujeitos: “Que posso ser, de que dobras me cercar ou como me produzir como sujeito?”. Se o ser-saber é determinado pelas formas que o visível e o enunciável assumem, e o ser-poder pelas relações de forças variáveis a cada época, para o autor o ser-si é, pois, determinado pelo processo de subjetivação, pelos locais por onde a dobra passa e por condições que não são universais, gerais, mas, como condições, mudam com a história.²⁴

Para Deleuze (1988), é por dobra que se faz a subjetivação. Ao todo são quatro as dobras que o autor (ibidem: 112;104) considera como causas “da subjetividade ou da

²⁴ A abordagem da singularidade histórica é um ponto fulcral acrescentado por Michel Foucault, segundo Deleuze (1988), à discussão ontológica das três dimensões (saber, poder, ser). É fundamental para o entendimento de que estas não são condições universais nem gerais mais que o condicionado.

interioridade como relação consigo”, ou seja, a produção de um “dentro como operação do fora”. A primeira dobra (idem, *ibidem*: 111), é “causa material” relativa a “parte material de nós mesmos que vai ser cercada, presa na dobra”. A segunda (idem, *ibidem*) é a “causa eficiente” pois é por ela que “a relação de forças é vergada para tornar-se relação consigo”. A terceira dobra é a “causa formal”. Para o autor (idem, *ibidem*: 111;112) esta “é a do saber, ou a dobra da verdade” constitui a ligação do que é verdadeiro com o nosso ser, e deste com a verdade servindo de “condição formal para todo saber, para todo conhecimento”. A subjetivação que não transcorre da mesma maneira entre povos e produtores de conhecimento. Por fim (idem, *ibidem*: 112), a quarta dobra, como “causa final,” baseada na divisão entre dentro e fora “é a do próprio lado de fora” produzindo um modo de existência, ou seja, constituindo a própria subjetivação.

Mas para Deleuze (*ibidem*) enquanto subjetividades são engendradas socialmente há também a própria luta por subjetividades que se manifestam como direito à diferença e à variação. As linhas de subjetivação, portanto, redimensionam as linhas de força partindo do princípio de que estas não são intransponíveis.

Para o autor (1989), estado de crise, de ímpeto, de atravessamento de vetores é o que formam as linhas de subjetivação que ao invés de seguirem o alinhamento das outras linhas entram em curvas, afetando a si mesma e possibilitando suas fraturas. É desta maneira que as linhas de fuga ou de fratura escapam às anteriores no processo de individuação de grupos e de pessoas não atendendo aos encaminhamentos das forças e dos saberes. Pois, segundo Deleuze (1988: 107; grifo do autor), “é um poder que exerce sobre si mesmo *dentro* do poder que se exerce sobre os outros”. Isto porque as linhas de subjetivação são aquelas em que há uma relação agonística. Esta relação passa a operar como regras facultativas do domínio de si, sendo capaz de deslocamentos. Assim, afirma (idem, *ibidem*: 112) que a relação de agonia é condizente com a situação de relação consigo derivada de uma relação com os outros, ou do dentro como prego do fora, ou o fora como “interioridade de espera”. Nas circunstâncias do dispositivo da curadoria para tratamento da arte significa localizarmos e verificarmos por meio dos estratos históricos e nas produções artísticas as possibilidades de resistência às linhas de força e como se manifestam.

Mas será que processos de subjetivação são capazes de gerar sempre relações agonísticas a ponto de impulsionar deslocamentos no sentido de circunstâncias próprias de subjetivação suscitadas como diferença? O filósofo Giorgio Agamben

(2009) problematiza justo sobre este ponto questionando situações de embate entre dispositivos e indivíduos para a produção de sujeitos. O autor coloca em foco crítico a explosão de dispositivos existentes na atualidade que perpassa a vivência da sociedade contemporânea e que, segundo Agamben o que produzem de fato são condições para dessubjetivação.

Em sua versão de entendimento sobre o que vem a ser dispositivo, Giorgio Agamben (ibidem) traça uma genealogia do termo e suas aplicações. Chama a atenção que, ao definir o objeto de pesquisa em *Arqueologia do Saber*, Foucault utilize o termo *positivité*. Constata uma aparição terminológica antecessora nos textos de Jean Hyppolite a partir de Hegel sobre estudos da religião cristã e seu destino. Desta maneira, por positividade se compreenderia crenças, regras e ritos impostos aos indivíduos pelo exterior, ou seja, o elemento histórico com seu peso de regras e instituições determinadas por um poder externo e interiorizados. O termo, segundo Agamben, tomado emprestado por Foucault, tornar-se-ia, mais tarde, dispositivo.

Para Giorgio Agamben, ao aplicar o termo, Foucault posiciona-se frente a sua principal problematização teórica. Trata-se da relação entre os indivíduos e o elemento histórico. De acordo com Agamben (ibidem: 32), o elemento histórico diz respeito ao “conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder”. Para o autor (idem, ibidem: 33),²⁵ o objetivo último de Foucault é sobretudo “investigar os modos concretos em que as positivities (ou os dispositivos) agem nas relações, nos mecanismos e nos ‘jogos’ de poder”.

Com base em uma herança teleológica do termo²⁶ Agamben (ibidem: 38) diz, que o dispositivo nomeia é “aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser.” Isto implica que devem produzir sempre um processo de subjetivação, ou melhor, como explica (idem, ibidem), “produzir o seu sujeito”. Desta maneira, afirma (idem, ibidem: 39), compete a ele de maneira geral um conjunto de práticas e conhecimentos de ações, de instituições que têm por objetivo a gestão, o controle, o governo, e a orientação “num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens”.

²⁵ Agamben afirma que ao contrário de Foucault (2000:33) conseguir o propósito de recusa a “conceitos operativos de caráter geral” estabelecendo um termo particular, acaba por produzir, com o termo dispositivo, uma estratégia que substitui o lugar dos criticados universais.

²⁶ A partir de uma pesquisa sobre o que Agamben (2000:35) defini como da “genealogia teleológica da economia”, o autor resgata o termo grego *Oikonomia* que tanto pode significar a administração da casa quanto gestão. Agamben faz alusão a relação entre ele e sua transposição para o termo *dispositio* em traduções latinas.

A partir desta estrutura de pensamento Agamben lança mão de um contexto diferenciado da situação dos dispositivos foucaultianos. Estabelece a divisão do existente em duas classes. Uma classe é a dos indivíduos, ou melhor, seres vivos (ou substâncias). A outra é a classe dos dispositivos que capturam, a todo momento, em sua estrutura os seres, dirigindo-os e governando-os à posição certa, ao bem.

Neste sentido, para Agamben (ibidem: 40) pode-se chamar de dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. Assim, o dispositivo de que nos fala Agamben é enfaticamente amplo. Pois, diz o autor, é qualquer coisa, inclusive a linguagem. Estando relacionado portanto, ao próprio processo de hominização e fundamentação do ser.

O que se torna interessante ressaltar e que será retomado mais adiante é que para Agamben, ao produzir uma ação de comando, o dispositivo se forma sem nenhum fundamento no ser, implicando na produção de sujeitos. Estes são, pois, o resultado de fricção, aquilo que resulta da relação, do embate, do contato justamente entre vivos e dispositivos. No entanto, o autor sinaliza o grande impasse produzido pelo excesso de dispositivos.²⁷ Impasse este devido ao volume produzido na atualidade, torna-se improvável como resultado, processos de subjetivação. O colapso de tal processo faz com que vivencemos em sequência um exercício de violência a possíveis processos de dessubjetivação. Para o autor, momentos subjetivantes e dessubjetivantes se tornam indiferentes aos indivíduos. Tal situação produz corpos inertes devido a uma lógica capitalista generalizante de produção e consumo. Este risco é relativo à discussão por exemplo, se o excesso de curadorias no projeto para colocar a arte em circunstâncias de visibilidade pública, seria capaz de promover processos subjetivantes ou invalidá-los.

A partir das prerrogativas expostas aqui sobre o conceito de dispositivo é possível analisarmos a prática da curadoria levando em conta algumas características e problematizações conceituais. Entre alguns desses pontos cabe situá-la como uma formação que irrompe devido a condições de possibilidade para atender uma urgência em determinado momento histórico e no cumprimento de uma função estratégica.

²⁷ O autor se refere sobretudo aos dispositivos hodiernos como celulares, internet, câmeras de monitoramento em que sua excessiva utilização e consumo impossibilitaria a percepção de produção de sujeitos reais.

É a partir da urgência histórica que se pode parametrizar os estratos de seu processo em função tanto de sua “sobredeterminação funcional” quanto de seu perpétuo “preenchimento estratégico”. (FOUCAULT, 2000: 245)²⁸ Com isto, o dispositivo da curadoria é alterado em função de outras produções a atingir o dispositivo. Pois, é devido aos efeitos de sua formação que se estabelecem relações de oposição e influência com tudo que o cerca. De modo que esta ressonância passa a obrigar um reajuste, um acerto, uma nova articulação de seus diversos elementos que surgem de maneira dispersa. É o que se pode identificar no fenômeno da assunção do curador de exposições em oposição ao curador de acervo como medida para visibilidade das coleções em meio a crises institucionais e reformulações no campo da produção artística analisadas no decorrer da tese. É a partir disto, ainda, que se dão as respostas aos ajustes que, como preenchimentos, são formas de enxertos programáticos sobre a função que não cessa de se refazer e que vão gerar entre outras possibilidades o curador-autor de exposições e o artista-curador.

²⁸ Ver página 18 desta tese.

Capítulo 2

A curadoria como urgência museológica e histórica: da coleção para o acervo

Considerando-se a atividade da curadoria articulada historicamente às práticas sociais que realizam de maneira zelosa a seleção e o agrupamento de elementos encerrados em determinado local, tendo originalmente, portanto, relação empírica com a trajetória do colecionismo, trataremos neste momento de alguns acontecimentos que podem ser reconhecidos como parte dessa genealogia. Apesar de seus propósitos específicos, ações como seleção, salvaguarda, estudo e apresentação por meio de mostras públicas encontram-se presentes na organização das coleções desde a Antiguidade, passando pelos gabinetes de curiosidades, antiquários e salões de exposição do século XVIII até se institucionalizarem com a criação dos primeiros museus. Desta maneira, procuramos explicitar as condições de possibilidade que devido a uma urgência histórica (FOUCAULT) propiciaram o surgimento estratégico da função da curadoria.

As coleções clássicas são aquelas que, surgidas na Antiguidade, têm como motivo primordial de existência a utilidade educacional. O Liceu de Aristóteles (384-322 AC) e sua coleção de espécimes da natureza é tida como evidência estratégica de ensino. O modelo desta organização influenciou o museu de Alexandria (290 AC) fundado por Ptolomeu Filadelfo. Estes centros de estudo também eram locais de veneração das musas das quais o termo *mouseiôn*²⁹ advém. Congregava escolas filosóficas e de investigação científicas, espaços de biblioteca, observatório astronômico, salas de trabalho e estudo, jardim botânico e anfiteatro. Um espaço complexo voltado a oferecer provas materiais para aquisição de conhecimento.

As coleções helenísticas influenciaram os romanos que apreciavam exibir peças adquiridas em suas conquistas e saques. Esculturas e pinturas eram mostradas em fóruns, jardins públicos, templos, teatros e banhos. Devido à comercialização de réplicas de obras gregas, associa-se a esta iniciativa uma espécie de mercado de arte do

²⁹ As musas são tidas como protetoras e inspiradoras das artes. São nove ao todo: Calíope (poesia épica), Clio (história), Euterpe (música), Erato (poesia amorosa), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Polímnia (hinos sacros), Urânia (astronomia).

período. Na Idade Média, a igreja católica manteve o interesse em acumular em coleções, relíquias litúrgicas ou às vezes profanas.

A aplicação do termo museu desaparece por um tempo em seu sentido associado a objetos e ressurgem na segunda metade do século XIV na Itália. Com as cruzadas, peças ditas curiosas por serem originárias de outras culturas e regiões distantes do velho ocidente europeu são adicionadas aos tesouros da aristocracia.

Tanto as coleções da antiguidade quanto as que irão se organizar a partir do renascimento tem em comum a apreciação por elementos da natureza. No entanto apresentam características próprias na forma como eram realizadas coletas, reunião e exibição de objetos. As coleções chegam ao século XVI apresentadas de duas maneiras. São exibidas na forma de *galleria* e na de *gabinetto*.

Durante o Renascimento a burguesia adere à prática do colecionismo. Algumas coleções se transformam em escolas de arte como a do artista paduano Francesco Squarcione. Na segunda metade do século XVI a coleção de obras de arte de Francesco I ganha um local específico de abrigo na Galeria dos Ofícios em Florença. O espaço arquitetônico que havia sido idealizado originalmente por Giorgio Vasari para abrigar a administração pública da Toscana, teve o último andar ocupado pela coleção de pinturas, estátuas, armaduras, miniaturas e medalhas. O espaço inaugurou a tipologia de galeria³⁰, passando a significar um espaço com longo corredor iluminado lateralmente para exibição de pinturas e esculturas. Consagrou-se o termo galeria utilizado até hoje para designar lugares onde se pode visitar e apreciar obras de arte pela maneira com que se percorre o espaço, permitindo vê-las em sequência à medida que se faz o percurso. (ALEXANDER, 2008); (BAZIN, 1967); (FOSSI, 2001)

A outra maneira como as coleções eram guardadas e mostradas era no abrigo dos chamados quartos das maravilhas ou gabinetes de curiosidades existentes sobretudo entre os séculos XVI e XVIII. Impulsionadas pela exploração e atividades comerciais ultramarinas e pelo próprio renascimento devido à busca por modelos da antiguidade clássica, estas coleções eram formadas por objetos variados que ocupavam cômodos da residência ou pequenos móveis e, que deixados fora de circulação sócio-econômico-

³⁰ Na história de espaços de exposição museológica é comum a adaptação de edifícios já existentes para conformação de galerias. Além da Galeria dos Ofícios temos a mesma situação de adaptação de espaços em museus criados no Palácio do Louvre (Paris), no Castelo Sforzesco (Milão) e Bargello (Florença). Ver: ALEXANDER, Edward P. *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Oxford: Altamira Press, 2008; ROJAS, Roberto; CRESPIÁN, José Luis; TRALLERO, Manuel; VARINE, Hugues de. *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

cultural, passavam a ser protegidos e disponibilizados para apreciação íntima e pública. Alguns gabinetes eram de caráter secreto, como o Gabinete de Rodolfo II, imperador do Reino da Hungria e da Bohemia que deu origem ao museu imperial de Viena. Sua coleção de mapas e exemplares serviu de informações para o estado a respeito de características geográficas locais que o auxiliaram na conquista territorial e submissão de povos.

Tal acúmulo de raridades artificiais e naturais passou a ser interpretado historicamente, como a pretensão de inventariar a presença material da vida dos homens sobre a terra devido à grande variedade de elementos que comportavam. Neles, se acumulavam espécimes animais, vegetais e minerais; artefatos produzidos pela mão humana; antiguidades; e objetos de aparência exótica aos seus proprietários. Para o museólogo Georges-Henri Rivière (1989), os gabinetes significam a representação da preocupação com a memória por um lado e por outro a tentativa de conhecer, de reordenar e de controlar o infindável poder da criação divina. Para a também museóloga Helga C. G. Possas (2005:151;156), esses gabinetes e coleções revelam a “expressão da cultura do colecionador, do poder e da glória do conhecimento” e, acima de tudo, o ato de homens “[...] de juntar, de colecionar objetos que dão a ideia da existência de ‘outros’”. Para Possas (ibidem: 156) “os colecionadores se tornavam os guardiões da memória, aqueles que estavam em condições especiais e favoráveis para que o entendimento do processo da criação fosse entendido e, conseqüentemente, dominado”.

A coleção de Duque de Berry (1340- 1416), irmão de Carlos V da França (1337 -1380) é um exemplo do amálgama entre semelhanças e diferenças em que se pode identificar os agrupamentos de campos de conhecimento aventados pelo colecionador da idade clássica. Entre os diversos elementos a coleção continha: ovos de avestruz, conchas, chifres de unicórnio, línguas de serpentes, peles de urso polar e antídotos contra venenos, originários do estômago de cabras selvagens. E também tapeçarias, manuscritos, antigas moedas de ouro e prata, camafeus, bordados, tecidos, esculturas, painéis de pintura e miniaturas. E, ainda, engenhocas mecânicas como relógios, mecanismos variados e aparelhos de estudo da ciência. (ALEXANDER, op. cit.)

A ligação subjacente no agrupamento da coleção de Berry é tanto a do critério de espécimes animais, vegetais e minerais, quanto a de antiguidades e artefatos produzidos pela mão humana. A junção sinaliza a distinção de dois reinos. Um,

relacionado à natureza, outro, atrelado a objetos produzidos pela humanidade.³¹ Porém, por conter também peças tecnológicas que somente tempos mais tarde seriam identificadas como pertencentes ao ramo da *artificialia*, a adoção de tais objetos é compreendida como a própria transformação em curso, no campo de produção da humanidade, de inventos e ferramentas técnicas que ampliavam as relações cotidianas, tornando certos aparatos intrigantes e cobiçados. E, desta maneira como característica que antecipa a distinção que passaria a existir entre as concepções de museu de história natural e de ciência e técnica.

No que tange a história das coleções a partir do século XVI, alguns autores o compreendem como sendo o conjunto de duas grandes áreas: a da história da arte e da história natural. Os autores Edward Alexander (2008) e Germain Bazin (1967) apontam variadas terminologias linguísticas que significam gabinetes de curiosidades. *wunderkammer*, em alemão, *chambre de merveilles*, em francês e *museum naturale*, em italiano. No entanto antes de serem sinônimos entre si, algumas irão marcar por meio dos termos suas diferenciações funcionais. Segundo John Thompson (1994) é o caso do alemão que apresenta prefixos diferentes para as coleções de ciência natural, ou, de armas e armaduras.



IMAGEM 1. *Kunstammer*, princípio do séc. XVII, Frans Francken, o Jovem
 FONTE: HOOPERGREENHILLP, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge. pg. 81

³¹ Trata-se dos reinos da *naturalia* e *mirabilia* que serão abordados no item 2.3 sobre a entrada na ordem científica.

2.1 A trama da semelhança do século XVI

Michel Foucault (2007: 24) mostra como as modalidades de ordem, que tratou dos seres naturais formam a “trama semântica da semelhança” que permanecerá até o fim do século XVI.³² A forma de saber no período clássico se dá pela arrumação de semelhanças e diferenças dos seres e das coisas pela comparação de estruturas visíveis, naquilo que a natureza apresenta. Por essa perspectiva, toda similitude entre as coisas está assinalada em sua superfície.

Segundo Foucault (2007: 36), dá-se necessariamente por uma “marca visível das analogias invisíveis”. A ordem da semelhança não justapõe porções relativamente diferentes ou iguais, mas é completamente, toda ela, uma similitude. As coisas são tratadas em um espaço de semelhanças imediatas. Segundo Foucault (ibidem: 25), monta-se a “sintaxe do mundo” pelo ajuste da vizinhança dos seres. Ora planta comunicando-se ao animal, ora terra com o mar e o homem comunicando-se com tudo a sua volta. A comparação pela ordem do jogo das semelhanças desdobra-se portanto em um movimento infinito de relações de figura em figura parecidas que se duplicam em acumulações. São quatro as noções de vizinhança destacadas pelo autor.

Para Foucault (2007: 24), por meio da construção de vizinhança da “*convenientia, aemulatio, analogia e simpatias*”, procura-se o conhecimento do visível e do invisível das coisas do mundo e sua representação. Vejamos algumas características das noções segundo o autor. Seguem acompanhadas das figuras poéticas que servem de medida para mistura de diferentes similitudes.

Convenientia – Diz respeito mais ao mundo onde as coisas se encontram do que a algo que pertença a elas. Por essa estipulação de conveniência do encadeamento da semelhança e do espaço forma-se uma cadeia de contato do mundo com ele mesmo. É por meio desta conveniência que amálgama lugar e similitude que, de acordo com o autor (idem, ibidem: 25), enxerga-se “limos nos dorsos das conchas”, já que espécies distintas pertencem ao mesmo lugar. Pois o que há é uma relação das propriedades das coisas emergindo de uma semelhança que é intrinsecamente de lugar, ou seja, de

³² Michel Foucault (2007) expõe essa trama a partir do proposto por vários autores: P. Grégoire – *Syntaxeon artis mirabilis* (1610); G. Porta – *La physionomie humaine* (1655); U. Aldrovandi – *Monstrorum historia* (1647); T. Campanella – *Realis Philosophia* (1623) entre outros.

território. Para Foucault (ibidem), a figura “[...] é da ordem da conjunção e do ajustamento”.

Aemulatio – É um tipo de semelhança conveniente que não exige tanto o contato por proximidade espacial, mas se dá, segundo o autor (idem, ibidem: 26), pela forma como “as coisas dispersas através do mundo se correspondem”. A relação de emulação das coisas não é a de encadeamento ou proximidade, mas de imitação e reduplicação em um mundo sem distâncias, pois é, como diz o autor (idem, ibidem: 27), “[...] uma espécie de geminação natural das coisas; nasce de uma dobra do ser [...]”. A semelhança é então o embate de uma coisa contra outra. O mesmo tipo de forma que se encontra separada de si pela conformação de sua matéria ou pela distância dos locais em que está. Para Foucault (2007: 26), a figura é “o rosto é o êmulo do céu”.

Analogia – Superpõe *convenientia e aemulatio*. Diz respeito respectivamente às regulações das ligações e ao afrontamento das semelhanças das coisas através do espaço. As similitudes não são visíveis, produzindo-se nas coisas, desta forma, de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos. É composta de reversibilidade e polivalência que a conferem uma utilização universal. Nesse campo, tudo seria passível de aproximação. No entanto, a partir de um ponto saturado de analogia, que é o homem, visto em proporcionalidade com plantas, céu ou terra e tudo mais. Esta noção é da figura do espaço de irradiação que envolve o homem e que serve de parâmetro de semelhança para o mundo.

Simpatias – Esta noção se dá em estado livre, não tendo uma determinação de uma trajetória antecedente. Pode brotar de um único contato. Sua forma de semelhança tem um alto teor de assimilação, tornando as coisas quase indissociáveis, transformando-as umas nas outras, fazendo sumir, segundo Foucault (ibidem: 33), sua “individualidade” e provocando proximidade no que é distante. As coisas são atraídas por movimentos exteriores, visíveis, e interiores. Seu poder de alteração da identidade dos elementos é balanceado pela figura gêmea da antipatia, capaz de vetar a total absorção de uma coisa por outra, preservando sua diferença. É por meio da relação da simpatia/antipatia que se dá lugar a todas as outras similitudes anteriores. Pois é ela que permite tanto aproximar quanto manter as coisas distantes. Para o autor (idem, ibidem: 32), a figura é a de “rosas fúnebres que servirão num funeral.”

A trama exigiria ainda o que o autor (idem, ibidem: 35) chama de “assinalação”. Pois as similitudes só podem ser notadas quando são assinaladas. Pelo sistema das

assinalações, a forma invisível do semelhante sobrepunha-se ao visível. Portanto, nesse período, a experiência da linguagem não se caracteriza como um sistema arbitrário. A linguagem está colocada no mundo fazendo parte dele, sendo um caso de interpretação.

É preciso destacar que para Michel Foucault a experiência da linguagem, no século XVI, tal como as ‘coisas’, igualmente precisava ser decifrada, distribuindo-se similitudes e assinalações de suas nomeações, privilegiando a escrita. Pois esta é o espaço comum na relação com as ‘coisas’. Para o autor (idem, *ibidem*: 57), “[...] patentear o sistema das semelhanças que as tornavam próximas e solidárias” só se fazia “na medida em que um conjunto de signos formava o texto de uma indicação peremptória”. O que Foucault (2007: 51) procura enfatizar sobre a disposição desta *epistémê* é como a linguagem pertencia à mesma rede arqueológica que o conhecimento das coisas da natureza tendo uma relação de signo com o mundo mais de “analogia do que de significação”.

Para Foucault (*ibidem*: 57), na tarefa de se conhecer o similar infinito se produzia a escrita do comentário que “se assemelha indefinidamente ao que ele comenta e que jamais pode enunciar; assim como o saber da natureza encontra sempre novos signos da semelhança”. Para o autor (idem, *ibidem*), isto ocorre porque a semelhança não é algo que seja conhecida por si mesma, tendo em vista que “os signos não podem ser outra coisa senão similitudes”.

É neste sentido, do lugar de avizinhamo para seleção e ordem das ‘coisas’ comentadas pela linguagem escrita, que convém lembrar as experiências das “bibliotecas sem muros”. (CHARTIER: 1994)

2.2 Da coleção dos gabinetes às coleções das bibliotecas

Além dos gabinetes outra demonstração de coleção são as chamadas bibliotecas sem muros. Segundo o historiador Roger Chartier (1994: 67) estas bibliotecas

correspondem, em síntese, à noção que hoje temos acerca de bibliografia. Segundo Chartier (idem) em *Bibliotheca Universalis* (1545), Conrad Gesner introduziu a nova designação para biblioteca, ao apresentá-la como uma bibliografia de ordem sistemática de diversas obras escritas, e não mais como um espaço arquitetônico. A obra foi organizada por autor e assunto. Estendia-se a diversas áreas do conhecimento, adotando a classificação alfabética conforme a tradição medieval.

De acordo com Chartier, Gesner, também conhecido como pai da zoologia por ter tido um dos primeiros museus dedicados a história natural, propôs 21 categorias, construindo uma árvore do conhecimento por meio de limites sucessivos. O sistema, segundo o autor (idem, *ibidem*: 82), segue uma ordem a partir da filosofia “vista como uma trajetória do saber levando do *trivium* e do *quadrivium* à teologia cristã”. Outras obras apareceram na época com características semelhantes de inventariar autores clássicos.

Em *Bibliothèque* (1584), La Croix du Maine reúne cerca de três mil autores de textos escritos em francês. (CHARTIER, *ibidem*) Além dos autores, du Maine coloca narrativas de peças, impressas ou não, e uma pequena história de vida dos mais célebres autores inserindo a referência na biografia destes.³³ Sua obra é voltada à consulta e estudo sobretudo no local onde o gabinete estava instalado.

Segundo Chartier (1994), o primeiro esboço da biblioteca escrita de Maine contém desenhos com planejamento de uma versão física. Recomendava utilizar cem móveis, cada um com cem volumes, dividindo-se de tal maneira que a arrumação dos livros, capítulos, lugares comuns e a ordem alfabética pudesse facilitar localizá-los. De acordo com o autor (idem, *ibidem*: 80; 82), por meio da “[...] tradição escolástica dos lugares comuns”, Maine propôs um sistema de classificação original pois “[...] apenas justapõe as rubricas”, de modo a criar sete divisões organizadas em 108 temas. Segundo Chartier (1994: 81) o sistema de Maine não segue uma prática de classificação de obras a partir de uma árvore do conhecimento, como o fazem outros autores, e nem do inventário de outras publicações, o que pode ser avaliado em suas divisões, que segundo o autor (idem, *ibidem*: 81) são:

- coisas sagradas;
- artes e ciências;
- a descrição do universo em geral e em particular;

³³ De acordo com Roger Chartier (1994) o livro *Libreria* (1550) de Anton Francesco Doni é a tentativa de fazer um reconhecimento da produção de autores italianos. É organizada em ordem alfabética contendo títulos de livros. Sua obra influenciou outros autores como La Croix Du Maine.

- o gênero humano;
- os homens ilustres na guerra;
- as obras de Deus;
- e as coleções de diversas memórias.

De acordo com a taxionomia de Maine (*apud* CHARTIER, 1994: 82), a categoria de gênero humano compreende entre outros temas os seguintes:

- o homem e seus dependentes;
- doenças do homem e seus remédios;
- mulheres ilustres e outras;
- a sabedoria mundana ou instruções para os homens;
- diversos exercícios de nobres e *gentilhomens*;
- coletânea de exercícios do espírito e do corpo;
- diversos tráficos e comércio de homens, sobre mar e terra;
- diversos costumes e maneiras de viver em todo o universo;
- homens de vida honesta;
- oficiais de toga e Judiciário.

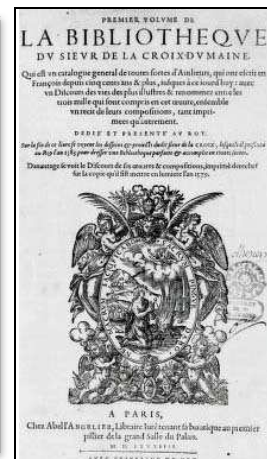
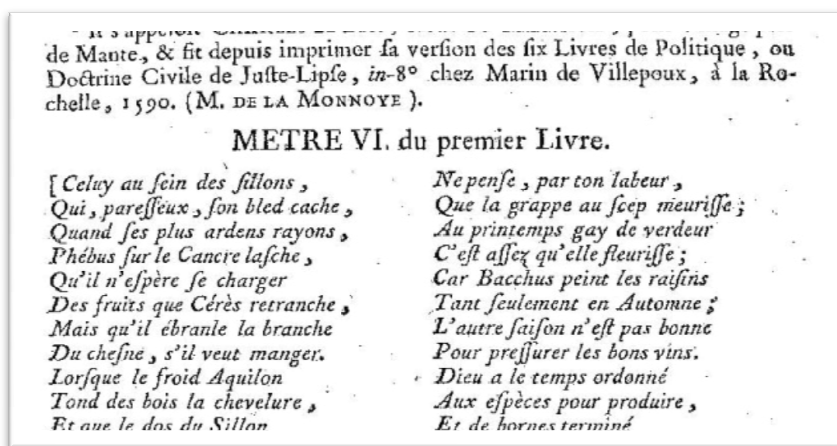


IMAGEM 2. *Les Bibliothèques Françaises, 1584, La Croix du Maine*

FONTE: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57464053/f7.image.swf

Outro sistema de classificação semelhante ao de Maine, na ênfase ao objeto, tomado como detentor de informação, é o de Samuel Quiccheberg publicado no volume *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (1565). Sua obra é considerada segundo os

autores Susan Pearce e Ken Arnold (2000) como o primeiro tratado que influenciará os museus modernos. Por apresentar um sistema de classificação detalhado, alguns estudiosos da área identificaram em sua obra uma passagem do modo medieval de coleção, ou seja, de um *schatzkammern*, cujo acúmulo é visto como acidental, para uma *wunderkammern*, onde há sistematização de curiosidades organizada em catálogos e uma concepção de estilo, segundo o museólogo François Mairesse (2004), em que não há preocupação cronológica e nem setores.

Com base no historiador da arte Horst Bredekamp (1995) e no museólogo François Mairesse (2004), são cinco classes subdivididas em cerca de onze partes. O conjunto de 53 pontos destaca primeiro o colecionador em questão, aparecendo na primeira categoria, com sua genealogia juntamente à história divina. Depois são ordenadas as outras partes: na segunda seção as obras de arte e os ofícios humanos; na terceira os reinos da natureza (animal, vegetal e mineral); na quarta peças tecnológicas e de cunho antropológico; e a quinta e última é o agrupamento de imagens entre pinturas de painel e gravuras. Constam nessa parte ainda árvores genealógicas, retratos de pessoas ilustres, brasões de famílias, tapeçarias e painéis com inscrição de provérbios. Sua maneira de classificar apresenta conexões em que se percebe concepções de mundo que não recorrem à categorias filosóficas do conhecimento, distribuídas em uma árvore do conhecimento.

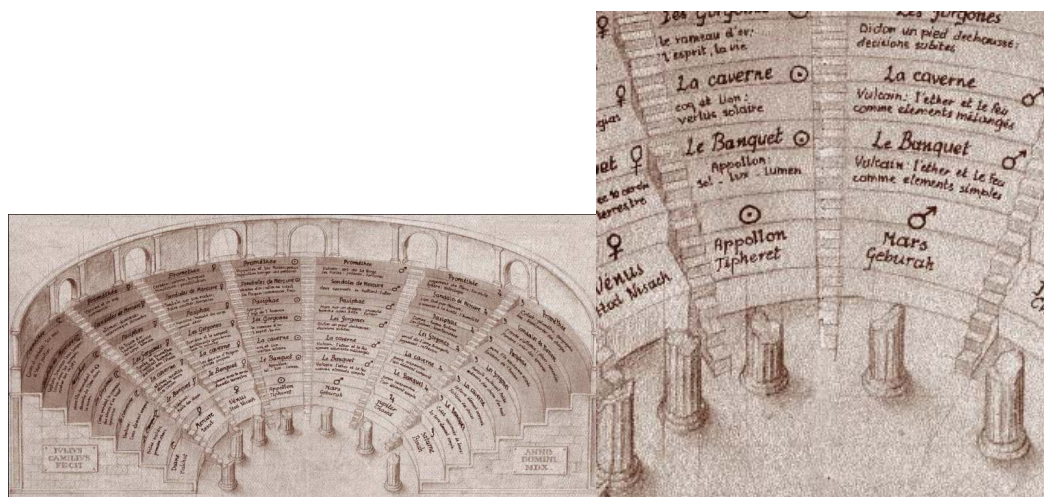


IMAGEM 3. A Ideia do Teatro, 1550, Giulio Camillo

FONTE: memorywalkthrough.wordpress.com/

Vale citar ainda o projeto *A Ideia do Teatro* (1550) idealizado por Giulio Camillo. Trata-se de uma estrutura expositiva arquitetural intencionando abrigar a memória e o

conhecimento do mundo. Segundo Milton José de Almeida (2005), o esboço prevê um edifício onde ao entrar, o espectador, localizado em um ponto do palco, aviste a sua volta, de forma ordenada, imagens, textos, citações e símbolos. Os elementos imagéticos e textuais do teatro – pois a estrutura não é composta de objetos concretos – seriam dispostos em níveis, distribuídos em sete formas de acesso (escadas ou rampas), que por sua vez partiriam de sete pilares. Cada um dos sete caminhos representando a história do pensamento divino. É sob a influência desse tipo de organização que irão se desenvolver os gabinetes de curiosidades desse período.

2.3 Coleções à entrada da ordenação científica

Para a pesquisadora italiana Adalgisa Lugli (1998), até o século XVII as coleções organizadas nos gabinetes de curiosidade podem ser subdivididas em dois campos que representam a forma como o conhecimento era produzido na época. O da *Naturalia*, formado por exemplares do reino animal, vegetal e mineral. E o da *Mirabilia*, formado por peças da produção humana, antiguidades e objetos ditos exóticos, por terem aspecto e origem desconhecida que atiçavam a curiosidade do colecionador. Os elementos coletados diversamente em sua origem e constituição passaram a receber atribuições minuciosas devido a características classificatórias peculiares. Os objetos de arte pertencentes ao ramo da *Mirabilia* passaram a ser indissociáveis das práticas de conservação. A prática de herborização pertencente ao campo da *Naturalia* exigiria sobremaneira procedimentos de cuidado de suas coleções.

No século XVII se inicia uma transformação nos modos de organização das coleções. Estas se tornam mais especializadas devido aos estudos na área e novos procedimentos de coleta e conservação. É neste período que as coleções começam a se tornar públicas de fato por meio da implementação da instituição museu.³⁴ O Ashmolean Museum,

³⁴ Os espaços destinados a abrigar e exibir publicamente coleções especializadas surgidos a partir do século XVI passaram a utilizar a terminologia empregada na Grécia antiga em que *mouseion* (casa das musas), palavra derivada do latim *museum*, corresponde ao lugar voltado à contemplação, ao sentido de instituição

criado em 1683, é formado a partir da doação da coleção de John Tradescant, à Universidade de Oxford (Inglaterra),³⁵ constituída sobretudo de espécimes correspondentes à história natural e alguns poucos objetos de arte.

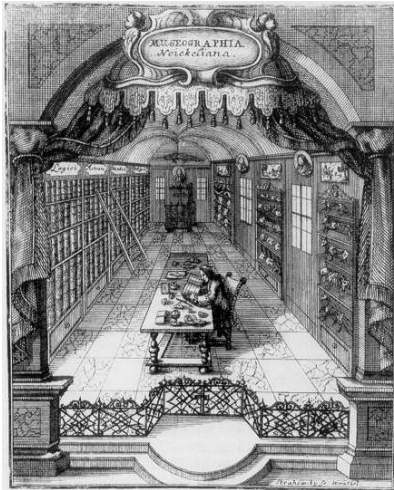


IMAGEM 4. Frontispício do livro
Museographia, 1727

FONTE: kunstkammer.at/neickel.htm

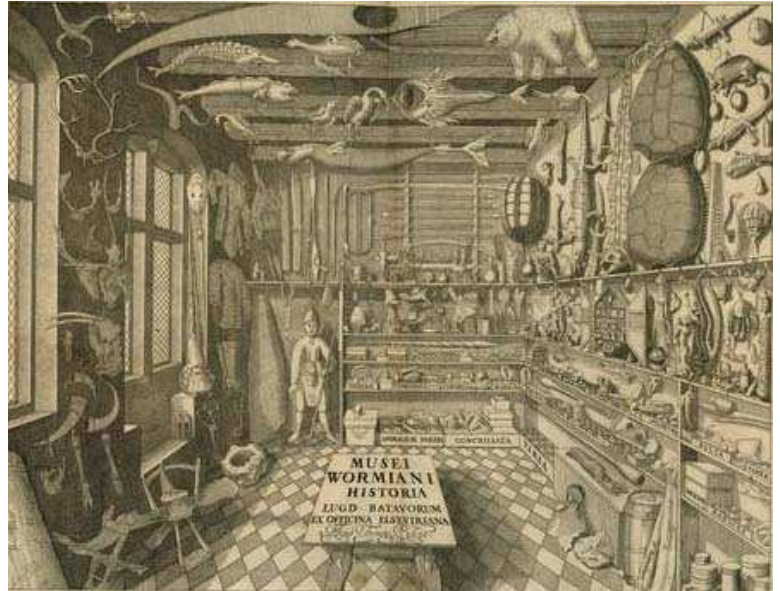


IMAGEM 5. Frontispício do livro *Museum Wormianum*, 1655

FONTE: CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge: MIT, 2000. pg. 227



IMAGEM 6. Frontispício de catálogo
do Museu Kircheriano, 1679

FONTE: she-philosopher.com/ib/topics/MuseoKircheriano.html



IMAGEM 7. Ilustração da coleção do Gabinete Imperato

FONTE: summagallicana.it/lessico/i/Imperato%20Ferrante.htm

filosófica ou templo das Musas e de estudos vinculados a ciência, a literatura e as artes. Embora a palavra *museum* tenha estado presente na história da humanidade como termo referencial da ideia de colecionismo, não havia sido antes aplicada para definir diretamente um local. Sobre o assunto ver: THOMPSON, John M. A. (Org). *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. London: Butterworths, 1994. pg. 5; ALEXANDER, Edward P. *Museums in motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Oxford: Altamira Press, 2008. pg. 3).

³⁵ A seguir surgiram o British Museum (1759) por iniciativa do parlamento inglês na aquisição da coleção do cientista e colecionador Hans Sloane (1660-1753) que assim como o Ashmolean Museum tinha acesso restrito por meio de visitação agendada. O Museu do Louvre (1793) em Paris é o primeiro museu público de fato criado como desdobramento das ações da revolução francesa. Sobre o assunto ver: THOMPSON, John M. A. (Org). *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. London: Butterworths, 1994. pg. 10.

Para Michel Foucault (2007) o período em questão é marcado pela entrada na ordem científica, em que a hierarquia, com base na analogia, é substituída pelo viés analítico. Para o autor (idem, *ibidem*: 75), se, na hierarquia analógica, presente na idade clássica, parte-se de um sistema de correspondência, em que cada similitude específica “vinha alojar-se no interior dessa relação de conjunto” pela aproximação das coisas; na análise, presente na era científica, é preciso que as semelhanças sejam colocadas em teste de comparação, sendo admitidas quando se verifica “pela medida, a unidade comum, ou mais radicalmente pela ordem, a identidade e a série das diferenças” para discernimento delas. Desta maneira, implementam-se, juntamente a essa especialização, estudos e novos procedimentos de coleta, catalogação e conservação.

Os gabinetes do período, antes de serem lugares de compilação, estão voltados sobretudo à pesquisa. A visão circular na junção de elementos por suas similitudes dá lugar àquela que pretende enquadrar o mundo e todas as diferenças possíveis por meio do “encadeamento do conhecimento”. (FOUCAULT, 2007: 74) Isto é, “o gabinete de história natural e o jardim, tal como organizados na idade clássica, substituem o desfile circular do ‘mostuário’ pela exposição das coisas ‘em quadro’” (idem, *ibidem*: 180). Isto com uma diferença que se esgueira entre aqueles teatros e esses catálogos “de vincular as coisas ao mesmo tempo ao olhar e ao discurso. Uma nova maneira de fazer história”. (idem, *ibidem*)

Estas transformações vão gerar a distinção material dos gabinetes, resultando na separação entre os futuros museus de História Natural e Arte. O mundo deixa de ser visto como uma possibilidade de interpretação para ser representado. Para Foucault (*ibidem*: 180), é “nesse tempo classificado, nesse devir quadriculado e espacializado” que a linguagem deixa de comentar e dizer as coisas para que com ela sejam criadas categorias e taxionomia. É, portanto, à base da influência cartesiana de uma ciência de racionalidade mecânica que se conduziu o surgimento de outra ordem de racionalidade voltada ao ser vivo. O molde para a avaliação deste se fundiu em amálgama de experimentação, teoria, observações e cálculos de uma herança da racionalidade ‘fluxogramática’.

É neste sentido que Michel Foucault aponta para o caráter de descontinuidade na *épistémè* da cultura ocidental. Como especifica (2004:9), uma espécie de “dispersão temporal” que diz respeito as condições de possibilidades pelas quais uma cultura se coloca a pensar outra coisa, e a pensá-la de outro modo. No século XVII, trata-se que, à ordem empírica baseada na semelhança, sobreveio o sistema de organização binária,

com a significação baseada na representação. É a partir desse solo positivo, afirma (idem, *ibidem*: XVII), que irão se construir “as teorias gerais da ordenação das coisas e as interpretações que essa requer”. Considera a ocorrência de uma ruptura do saber cujos critérios passam a ser colocados pelo ponto de vista da ordenação e da representação. Para o autor esta é a descontinuidade que inaugura a idade clássica em meados do século XVII. Com isso a escrita e as coisas não são mais idênticas; o signo é tido pelo conhecimento como signo mesmo; e os assuntos se desenvolvem em torno de diferenças e identidades havendo duas formas de comparação: a medida e a ordem. Para o autor (idem, *ibidem*: 73), a medida serviria para analisar em unidade, estabelecendo relações de igualdade e desigualdade; enquanto a ordem é para estabelecer elementos, os mais simples que se poderia encontrar, dispondo diferenças segundo “graus mais fracos possíveis.”

Para Foucault (2007), de uma maneira geral, a disposição do saber (a *epistémê* clássica) pode ser definida em um sistema em que se articulava: *máthesis* (ciência da ordem), taxinomia (quadro das identidades e diferenças) e análise genética (série sucessivas). Embora conformassem uma rede geral de saber e não um domínio exclusivo, cada uma das noções tinha seu sentido estrito gerando condições pelas quais seria possível conhecer os seres. A *máthesis*, como ciência das igualdades tratando das atribuições e dos juízos. A taxinomia por sua vez observando os signos na relação de simultaneidade espacial como uma sintaxe. E a gênese, explica o autor (idem, *ibidem*: 103), repartindo os signos em um “*análogon* do tempo, como uma cronologia”.

Foucault (*ibidem*: 181) chama a atenção para a relevância metodológica “desses espaços e distribuições ‘naturais’ para a classificação” das raízes, dos documentos, dos arquivos, das línguas, das palavras que a partir dessa descontinuidade se organizarão até o fim do século XVIII. Isto porque, segundo o autor (idem, *ibidem*: 181), será esse material que possibilitará à historiadores do século IX escreverem uma história finalmente “‘verdadeira’ [...] restituída à violência irruptiva do tempo”, ou seja, livre da “racionalidade clássica, de sua ordenação e de sua teodicéia”.

“A tarefa fundamental do ‘discurso’ clássico consiste em atribuir um nome às coisas e com esse nome nomear o seu ser”. (FOUCAULT, 2007:169) De acordo com o diagnóstico sobre a linguagem na experiência clássica transcrito, nesta citação, Michel Foucault coloca um veredicto que caracteriza a existência, por um período de dois séculos, do discurso ocidental como aquele do lugar da ontologia. Distingue, porém, os domínios de suas atribuições. Ao nomear “o ser de toda representação em geral” (idem:

ibidem) era o local da teoria do conhecimento e análise das ideias, ou seja, da filosofia. Ao relacionar o nome conveniente a cada coisa representada “e, sobre todo o campo da representação” (idem) espalhava a “rede de uma língua bem-feita” (idem). Era o lugar da nomenclatura e da taxinomia, ou seja, da ciência. Desta maneira, deve-se destacar sobre o caráter da História Natural apontado por Foucault (2007: 191), como, a nomeação, parte não mais do que se vê, mas “a partir de elementos que a estrutura já fez passar para o interior do discurso. [...] Trata-se de construir uma linguagem segunda a partir dessa linguagem primeira, mas, certa e universal”.³⁶

2.4 Os salões de arte como exposição e a coleção como acervo

A coleção muda na descontinuidade da idade clássica. A coleção se modifica porque se restringe o campo de sua experiência. (FOUCAULT, 2007) O século XVIII é reconhecidamente o local para estocagem e exibição de objetos da história, da arte e da natureza entre outros. (THOMPSON, 1994). Sob influência de ordenamento das ‘coisas’ é o ambiente da segmentação não só das disciplinas do conhecimento como da compartimentação dos espaços. Para Foucault (ibidem) o gabinete de história natural e o herbário são espaços onde os acúmulos podem ser vistos e descritos por uma organização que vincula o olhar e o discurso produzindo-se uma nova maneira de fazer história. Pois decorrendo com o que se adquiriu no campo da história natural, deve-se nomear o visível por uma “observação tecnicamente controlada”. (FOUCAULT, ibidem: 182)

Desta época, em que se constitui um novo campo de visibilidade que tem por princípio a designação específica e sistemática dos agrupamentos das ‘coisas’, é que se dará a transformação das inúmeras coleções particulares em acervos públicos. A partir desta perspectiva podemos dizer que assim como se nomeavam gêneros, espécies e variedades, é que se daria a disposição de coleções que se tornariam museológicas conforme seus campos: arte, história natural, antropologia, ciência entre outras. É

³⁶ Sobre o caráter da estrutura - a designação do visível – que se dá na criação da própria linguagem da História Natural, Foucault diz (2007) que esta tem em seu caráter o estabelecimento de um sistema de nomes que são fundados sobre uma linguagem desenrolada na descrição.

neste sentido, que para o historiador Stephen Bann (1994) vale destacar também a importância da atitude antiquária, do inglês Bryan Faussett (1720 – 1776) e do francês Alexandre Sommerard (1779 – 1842), na acumulação de objetos, para proporcionar uma experiência com o passado. Os antiquários valorizavam peças para uma experiência sensível tida como de valor histórico, mas que estavam sobretudo vinculadas a um teor de caducidade na relação pretérita à realidade da época. Para Bann (1994: 163), esses objetos antes de terem valores artísticos, ou históricos seriam identificados na realidade “com os sinais visíveis de velhice e decadência”.³⁷

Posteriormente o ramo disciplinar da História adota cientificamente a pesquisa em documentos que se tornam provas materiais do testemunho de uma realidade vivida, mas não totalmente visível. E, que, portanto, deveria ser interpretada, impulsionando-se a supremacia da escrita desse estudo dos objetos, sobre a antiga fala muda que os antiquários confiavam às relíquias. A atitude antiquária alimenta coleções e pesquisas históricas inclusive sobre Arte. Durante o Iluminismo, debates da filosofia e da crítica estéticas tornam possível uma História da Arte que passa a pensar a arte, sua trajetória, movimentos e manifestações culturais inscritas em certo período e não mais atrelada somente a vida dos artistas, à maneira de Giorgio Vasari, como foi no Renascimento.

Por sua vez a exibição de objetos da arte se solidifica com a regularidade do calendário dos salões, cuja dimensão social ajuda a compreender o desenvolvimento de correntes artísticas, a impulsão da crítica de arte e a formação do gosto e influência da opinião pública. Criados ainda no século XVII, as apresentações públicas de arte que caracterizam os primeiros salões em Paris, são consequência da criação, em 1648, da Academia Real de Pintura e Escultura Francesas. O primeiro salão ocorre, segundo alguns autores, em 1677 nas arcadas do Palais Royal onde são apresentados para convidados trabalhos de alunos e de professores da academia. Em 1699 passa a acontecer na Grande Galeria do Louvre, no Salão Carré, assim conhecido por sua forma de cubo. As pinturas são distribuídas espacialmente à semelhança dos objetos acumulados no ambiente dos velhos gabinetes. Os visitantes podem contar com um folheto que apresenta e relaciona as várias obras expostas.

O historiador da arte Thomas Crow (1985) descreve os salões parisienses ocorridos na corte de Luís XIV como sendo um acúmulo de pinturas de gênero e de naturezas-mortas cobrindo paredes do rodapé ao teto, espalhando-se sobre as escadarias que se seguiam entre a galeria e o Salão Carré do Louvre. A partir de 1725, a exposição é

³⁷ Tradução da autora.

realizada neste salão, em uma única sala, próxima à Academia e se torna pública em 1737. Em 1751, a feira passa a ser realizada bianualmente nos anos ímpares e com duração de algumas semanas e passando a atrair um público cada vez maior.

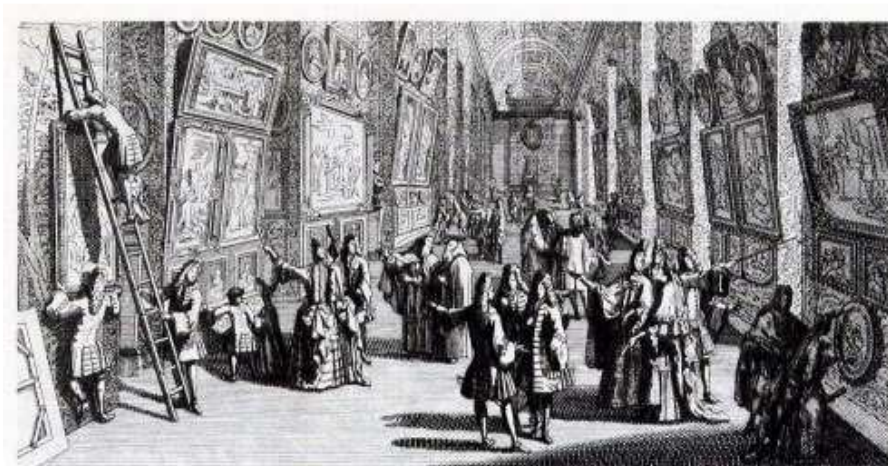


IMAGEM 8. Gravura *Le Salon de 1699, 1700*, Nicolas Langlois

FONTE: britishmuseum.org/



IMAGEM 9. Gravura *Exposition au Salon Du Louvre em 1787, 1791*, Pietro Antonio Martini

FONTE: louvre.fr/en/history-louvre

Segundo Thomas Crow (1985:2-3):

“após 1737... seu *status* [do salão] nunca esteve em questão, seus efeitos na vida artística de Paris foram imediatos e dramáticos. Pintores se viram exortados na imprensa e na relação com a crítica de arte, para atender a necessidades e desejos da exibição ‘pública’; os jornalistas e críticos que deram voz a esta

demanda, reivindicaram externar sua opinião, com o apoio deste público; funcionários do Estado responsáveis pela Arte apressaram-se em afirmar que suas decisões tinham sido tomadas no interesse do público; e colecionadores começaram a questionar – de forma um tanto ameaçadora para os artistas – quais imagens tinham recebido o selo da aprovação pública. Todos aqueles com expressado interesse nas exposições dos Salões foram confrontados com a tarefa de definir que tipo de público tinha sido trazido à existência.”³⁸

Desta maneira, segundo Crow (1985), o Salão passa a significar uma mudança da estrutura social francesa. Pois, com a exibição pública, - o julgamento de obras de arte que era privilégio da coroa e, que também ditava os temas da pintura - as classes sociais puderam registrar sua opinião e influenciar a arte da época.³⁹ As mostras eram organizadas seguindo critérios de seleção e localização no espaço, de acordo com a concepção de hierarquia de gêneros elaborada pela academia. Por ordem decrescente de importância se mostravam cenas bíblicas ou de fatos históricos, *portraits*, pintura de gênero, natureza-mortas e paisagens, já que a representação de seres humanos era considerada mais nobre do que a de elementos naturais da fauna e flora.

A crítica de arte também passa a questionar os limites categóricos da Academia. O enciclopedista e crítico de arte Denis Diderot discute a divisão entre pintura de gênero e pintura de história apresentada.⁴⁰ Os escritos de Diderot são menos modelos de descrição e mais sobre a ideia de composição e do sujeito pintor que realiza a pintura da história que quer contar. Seguidor de uma tendência subjetivista, sua análise da arte se dá na contramão da subordinação da arte à razão absoluta e sim pela valorização da intuição suscitada por fundamentos do belo. De acordo com o filósofo Ernst Cassirer (1994), Diderot foi o primeiro na França a abalar a convenção que separa o social e o natural. Para Cassirer (*ibidem*: 395; grifo do autor), este método psicológico, de “procurar na natureza humana a origem e o único fundamento do belo” não significa “um relativismo ilimitado” nem pretende elevar “o sujeito individual à posição de um

³⁸ Tradução da autora.

³⁹ O historiador da arte Jean-Philippe Uzel (2011) afirma que em 1740 a crítica é constituída essencialmente de panfletos que objetivavam atacar os artistas e suas obras assim como a pintura de história enaltecida pela Academia. Antes de se chegar aos escritos de Denis Diderot outros autores se farão notar ora na defesa do gosto do público ora na defesa dos interesses do salão.

⁴⁰ Sobre esta discussão Diderot escreve no capítulo 5 (*Paragraphe sur La compositions, ou j’espère que j’en parlerai*) do *Essai sur la Peinture* de 1795: “[...] gostaria que tivéssemos averiguado um pouco mais a natureza das coisas nesta divisão. Chamamos indistintamente do nome de pintores de gênero aqueles que cuidam só de flores, frutos, animais, bosques, florestas, montanhas, e aqueles que usam suas cenas de vida comum e domésticas [...] Mas eu protesto que o Pai que está lendo para sua família, O Filho ingrato e o noivado de Greuze, os fuzileiros navais de Vernet me oferecendo todos os tipos de cenas da vida comum e doméstica, são para mim tanto quadros da história quanto Os Sete Sacramentos de Poussin, A Família de Dario Le Brun, ou Susanne Van Loo”. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56237255/f101.zoom> pgs. 100;101/ Primeiro acesso 10/02/2011; último acesso: 14/03/2013. Tradução da autora.

juiz da obra de arte cujas sentenças sejam absolutas e sem apelação”, trata-se de que o ponto de partida da problemática do crítico é a natureza e a possibilidade do ‘senso comum’ no gosto.

O que se torna relevante associar a este período, como característica fundamental relacionada ao campo das artes, é que é no transcorrer do século XVIII que se dá a construção de importantes instituições que formam o sistema das Belas Artes. Ou seja, é neste ambiente que crítica, mercado e museu se fortalecem ao abrigar a relação entre arte e público, e, à medida que este se torna um sujeito social importante a ser considerado na formação deste circuito de consumo cultural e não exatamente de obras de arte. É neste sentido que o autor Thomas Crow (1985) potencializa a dinâmica social do espaço público como antecessora às transformações políticas que, sob influência intelectual do Iluminismo, farão cair o antigo regime. Para Crow, antes que as teorias democráticas pudessem ser testadas politicamente, é o Salão que como um modelo reduzido e temporário exerce fascínio sobre os opositores do absolutismo.

Após a Revolução Francesa (1789- 1799), o local ‘museu’ passa a configurar-se oficialmente como “uma instituição aberta ao público, democrática, voltada para a memória do passado e para a construção do futuro”. (GONÇALVES, 2004: 16) O filósofo Roland Schaer, em seu livro *L’Invention des Musées*, utiliza a citação de Talleyrand de outubro de 1790 para marcar o sentido original dos museus. Segundo o autor (idem, 1996: 53), o aristocrata, político e diplomata francês que sobreviveu à revolução por sua habilidade política referiu-se as obras de arte, em tal circunstância, que um decreto as leva para o Louvre, como sendo “meios de instrução, cujo talento enriquece gerações”.⁴¹

Embora nem o monumento nem o aspecto conceitual de museu sejam essencialmente uma novidade com a transformação do Palácio do Louvre em espaço museológico, se considerarmos as coleções da antiguidade e dos gabinetes do Renascimento e os museus criados antes disto,⁴² o que se torna específico deste momento é sobretudo o caráter institucional desta empreitada. Ou seja, a tomada de consciência e incorporação da esfera pública, para que a sociedade entre em contato com a arte produzida por

⁴¹ Propostas para transformar a Grand Gallerie do palácio do Louvre em museu já haviam sido pensadas antes mesmo de sua transformação em instituição museológica. Na nona edição da *Encyclopédia de Diderot* publicada em 1765 havia um esquema para criação de um museu nacional e acomodação de academias. Em 1784 um *conservateur* havia sido sugerido para preparação da mudança que só aconteceu de fato com a instauração da república na França e nacionalização das coleções. (THOMPSON, 1992)

⁴² Ver página 43 desta tese sobre a existência dos museus Ashmolean Museum (1683) e British Museum (1759).

artistas por meio da exposição voltada a propiciar a experiência com aquilo que a obra pode suscitar. (RECHT, 1989)

A instituição museu se torna o espaço do abrigo de acervos. No século seguinte passa a funcionar com expertise na catalogação, recuperação e preservação de seus objetos, operando pelas condições que detém do tratamento histórico de seus objetos. Para o museólogo Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2005: 21) todo museu é rigorosamente histórico à medida que nele podem operar tanto dimensões de espaço quanto de tempo, sendo que, “do tempo jamais poderá escapar, ao menos na sua ação característica, a exposição”.

Para o geógrafo cultural Mike Crang (2008:6) os museus “são como máquinas que inscrevem tempo no espaço”.⁴³ Para o autor, os museus tendem a encapsular o tempo utilizando suas categorias analíticas para segmentá-lo e apresentá-lo. Para tanto, o tempo é manipulado ao exibir periodizações e categorias (hierarquias) por meio da organização do espaço e na duração do evento. O que nos leva a considerar que, sobretudo no período de sua criação como instituição, o museu receba como herança não só as coleções, mas também as práticas e formações discursivas de ordenação do mundo.

2.5 A curadoria do acervo museológico e as exposições: entre as discontinuidades da classificação científica e da modernidade

É no campo prático da organização das coleções e, posteriormente nos acervos, que se dá, por um lado, a separação de elementos por aquilo que têm de antagônicos, estranhos entre si; e, por outro, a junção de outros naquilo que apresentam como similitude. Para Foucault (2007), a transparência da ordem clássica, que não só tratava como espontânea a ordem advinda das coisas, mas como também significava a própria ordem muda, bruta do ordenável, prescreve com a modernidade. As semelhanças e

⁴³ Tradução da autora.

diferenças passaram a ser encaradas pela forte presença do tempo próprio das ‘coisas’ que passa a existir no espaço do pensamento moderno, enfraquecendo a ideia de saber como sendo da fixidez das identidades, diferenças e das características universais, fazendo surgir a das organizações internas entre elementos.

Este tipo de pensamento, segundo Foucault (idem), passa a ter condições de existência quando passa a se pensar em termos históricos. Para o autor (idem, *ibidem*: 299; 300), a História, como disciplina, abre espaço para que “as analogias que aproximam umas das outras as organizações distintas”, possam se desenrolar numa série temporal, impondo paulatinamente suas regras analíticas para “produção” [...], “seres organizados” [...] e “grupos linguísticos”.⁴⁴

De acordo com Stephen Bann (1994), a organização museológica voltada a reunir e apresentar seus agrupamentos em exposição, divide-se em duas perspectivas que definem e exprimem a natureza poética da concepção do moderno museu histórico. Para o autor, o Musée des Monuments Français (1795) é organizado pelo arqueólogo e artista Alexandre Lenoir, conhecedor e classificador de esculturas e monumentos medievais, pela perspectiva de *galleria progressiva*, ou seja, pelo princípio diacrônico. Metodologia comparativa esta que, pela linearidade temporal, tenta reconstruir cronologicamente os diversos períodos históricos, para criar um espaço que representasse a visão encenada do desenvolvimento da arte francesa, como alternativa às destruições ocasionadas durante a revolução, e tem como destino público tanto os artistas, com a finalidade de auxiliá-los em sua formação, quanto visitantes amadores.

Para Bann (1994), a outra perspectiva da concepção do moderno museu histórico se desenvolve alguns anos depois no Musée Cluny transformado em museu em 1843 e organizado por Alexandre du Sommerard. O arqueólogo, revolucionário e colecionador de arte procura organizar os objetos para uma experiência viva do passado lançando a linha que se denominaria mais tarde como *period room*, ou seja, da disposição sincrônica das peças. Bann explica que a disposição revolucionária de Sommerard para o “Chambre de François 1er.” mostra efeitos da combinação de objetos de uso

⁴⁴ Apesar da ênfase que damos aqui a regularidades das séries temporais advindas com o período disciplinar da História, ressaltamos as observações propostas por Michel Foucault. Segundo o autor (2007: 3000, a História não deve ser compreendida como a “coleta de sucessões de fatos, tais como se constituíram”; é antes de tudo “o modo de ser fundamental das empiricidades”. Portanto com ela define-se o lugar de surgimento do que é empírico, pois apesar de toda cronologia estabelecida é dona de seu próprio ser. É preciso lembrar que, anteriormente, no pensamento clássico, Foucault (*ibidem*: 299) nos fala sobre o quanto a sequência das cronologias não fazia “mais que percorrer o espaço prévio e mais fundamental de uma quadro que de antemão apresentava todas as suas possibilidades”.

doméstico, obras de arte e armaduras em um mesmo espaço com referência ao passado, localizado no início do século XVI.

De acordo com o crítico Donald Horne (1984), no século XIX os museus históricos irão se desenvolver associados a ideia de produção das nacionalidades. No entanto, esta concepção se dá paralelamente a tendência de uma História Universal, que abriga a História Nacional, sendo esta a expressão do processo civilizatório de uma nação. Segundo Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2005:22), a especialização dos museus que leva a sua ramificação por especialidade é o resultado de uma “tipologia multiforme, em que ao lado de museus enciclopédicos [...] e dos históricos, encontram-se museus de arte, de arqueologia, antropologia, de folclore, de História Natural [...]”. O resultado disto, exemplifica o autor, é que, enquanto no museu de arte, a tela é um documento plástico; no museu histórico, a mesma tela é traço de um documento iconográfico.

Meneses (2005: 23) considera como ambígua a relação entre museu histórico e museu de arte, pois ao mesmo tempo “há um compromisso de origem e uma oposição latente”. De acordo com o autor, o cenário museal está repleto de exemplos em que ora ocorre a exploração estética das exposições em museus históricos e antropológicos, seja com finalidades educativas, ou pela apropriação ideológica de outras culturas; ora se dá uma variação do modelo do museu histórico em museus de “artes decorativas”.

Desta maneira, o museu de Belas Artes de cunho patrimonialista, ou seja baseado na aquisição de acervo, vai paulatinamente sendo organizado durante o século XIX com base nas classificações e inventários em função da origem das obras e dos objetos e na correspondência de suas especificações de pertencimento à escola, lugar ou tempo. E, ao mesmo tempo que organiza e cuida de seus acervos, expõe seus objetos de acordo com as possibilidades históricas e dos códigos das formações discursivas da ordenação. Com isto, a importância da exposição aumenta à medida que é enfatizada suas possibilidades educacionais e como espaço exemplar para promover a imagem das nações. É no escopo da instrução e da supremacia nacional que vão se desenvolver experiências expositivas como a dos Museus de Arte, das Exposições Universais e até o do modelo Bienal.

Os museus criados ao redor do mundo são organizados conforme influência do modelo europeu. Uma estrutura cultural começa a se estabelecer no Brasil colônia com a instituição da Imprensa Régia (1808), da Biblioteca Real (1810) e do Arquivo Real (1824). A prática museológica se inaugura com a Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios

(1815), que, posteriormente, sob a dinâmica educativa da Missão Francesa (1816), torna-se Escola Nacional de Belas-Artes (1816) a qual é anexado o Museu Nacional de Belas-Artes na cidade do Rio de Janeiro (1837) tendo o padrão francês de ensino e de normas estéticas para aquisição de obras de base. (CASTRO: 2009); (LOURENÇO, 1999)

Nos Estados Unidos, os museus são formados pela combinação de medidas que encorajam iniciativas para criação destes espaços como: investimentos privados, manutenção da cidade e leis de isenção fiscal.⁴⁵ De acordo com o historiador Edward P. Alexander (2008) a constituição de quase todos os museus de arte americanos enfatizam objetivos educacionais, senão o ensino especializado para artistas, artesãos e designers industriais, mas, sempre, a instrução geral para o público. O autor (idem, ibidem: 41) dá uma curiosa visão da função da exposição de arte da época nestes museus, a de que, na década de 1870, “a contemplação da arte, às vezes era considerada um meio de lutar contra o vício e o crime, por fornecer ‘entretenimento atraente de inocente caráter de aprimoramento’.”⁴⁶

Por sua vez as Exposições Universais⁴⁷ ocorrem como espaços sazonais de acordo com princípios educativos para materialização de visões de mundo onde se pretende difundir, e nos quais se ambiciona abranger, de maneira universal e internacional os conhecimentos de época. De acordo com o historiador Pascal Ory (1989: 10; 16),⁴⁸ as exposições universais se serviram de um “raciocínio utópico” ao se proporem ser o “lugar fechado onde o universo comungaria no catecismo dos industriais”, ou seja, da cartilha da ordenação em que “cada exposição será [...], uma proposta de classificação da totalidade dos produtos do gênio humano”. Assim, eram palco de aplicações de métodos classificatórios, enciclopédicos e universalizantes ligados à mentalidade cientificista.⁴⁹ Ao mesmo tempo, eram partilhadas como oportunidade de trabalho

⁴⁵ 1870 ficou marcado como o ano dos Museus de Arte Americanos com o estabelecimento do Metropolitan Museum of Art (New York) e Museum of Fine Arts (Boston). E a seguir: Corcoran Gallery of Art (Washington); Pennsylvania Museum of Art (agora Philadelphia); Art Institute of Chicago entre outros. (ALEXANDER, 2008).

⁴⁶ Tradução da autora.

⁴⁷ Na segunda metade do século XIX foram criadas as exposições universais para reunir, celebrar e divulgar as realizações de elites industriais inaugurada em 1851 com a “Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations” em Londres permanecendo até o início da Primeira Guerra Mundial. Apresentavam as relações comerciais do mercado, a dinâmica do progresso e do sistema fabril, os avanços técnico-científicos e mercadorias produzidas pelo capitalismo do homem europeu e crença em seu sistema social hegemônico. Segundo Heloisa Barbuy (1999: 40), mais do que feiras comerciais o que se vendia sobretudo era um “gênero de vida”. Ambiente também de propósitos ideológicos (PESAVENTO, 1997) e, ainda de vetor fenomenal da visualidade (BARBUY, 1999) marcada por sistemas classificatórios enciclopédicos de exibição.

⁴⁸ Tradução da autora.

⁴⁹ Para a historiadora Heloisa Barbuy (1999: 45), sobre as exposições universais é preciso que se perceba que “a classificação é, [...] além de um problema de ordenação de produtos, também um problema de

entre arquitetos escultores e pintores, que puderam vivenciar a lógica expressiva do contexto expositivo, entendida pela exploração de procedimentos técnicos e materiais pré-fabricados para organização e montagem dos objetos no espaço assim como de estruturas de suporte, iluminação e decoração com a finalidade de deixar a mostra atraente (CASTILLO, 2008).

A Bienal de Veneza⁵⁰ por sua vez, primeira bienal do mundo criada em 1895, segue, em parte, o padrão dos Salões Parisienses de exposição. É motivada pelo desenvolvimento industrial e econômico do norte da Itália, no rastro das grandes exposições universais e para comemorar a unificação italiana (BUENO, 2001). A concepção da primeira bienal mundial aconteceu em consonância com valores hegemônicos, cientificistas, enciclopédicos e didáticos em voga. Do período de sua inauguração até a segunda guerra mundial, manteve uma linha de organização em que os critérios de seleção, premiação e obras expostas estiveram afinados com o gosto dominante e os cânones acadêmicos das Belas-Artes. Fazia parte dos projetos dos pavilhões da bienal apresentar a expressão artística de cada país, numa idealização de época que buscava dar visibilidade às produções humanas destacando e demonstrando a soberania das nações para sua consagração no cenário mundial.

Adotando-se o sistema classificatório de inteligibilidade espacial e intelectual, a Bienal de Veneza foi inaugurada com organização e divisão de artistas por segmentos denominados como ‘representações nacionais’. Mas o mais significativo é percebermos que, sua criação e manutenção, estabelece o modelo que seria um marco para a apresentação da arte por todo o século XX. Compreendemos o modelo bienal como aquele que institui a tradição de grandes exposições de arte de caráter internacional, sazonais, afinadas com produções contemporâneas do período vigente (da edição em questão), com dimensões monumentais de organização espacial, quantidade de integrantes e trabalhos artísticos. Aliás, o tema ‘modelo bienal’, conforme veremos mais adiante, será motivo de ampla discussão no final do século XX e primeira década do século XXI em decorrência do chamado *boom* das bienais, do processo de globalização do sistema artístico, da espetacularização da arte e da privatização dos incentivos econômicos culturais.

ordenação de papéis e de criação e difusão de imagens a eles correspondentes. E, em última análise, a grande imagem que se cria é a imagem do próprio mundo, ou melhor do mundo que se deseja implantar”.

⁵⁰ Sobre a história da Bienal de Veneza ver: DI MARTIRO, Enzo. *The History of the Venice Biennale, 1895-2005*. Venice: Papiro Arte, 2005; MARTINI, Vittoria; MARTINI, Federica. *Just another exhibition. Histories and politics of biennials*. Milano: Postmedia Srl, 2011

No entanto, é também pelas mãos de artistas que vinham se dando transformações no campo expositivo que, mais que conformar, procuravam provocar opiniões. É sabido que as edições dos salões de Paris chegaram cada vez mais desgastadas à metade do século XIX tendo em vista a existência de artistas e público com opiniões próprias e contrárias aos critérios de um júri comprometido com o patronato da classe burguesa e com a tradição de uma ideia de arte de perfil conservador. (HEGEWISCH, 1998) Como revanche à intensa rejeição de trabalhos, ou ditames sobre o jeito de mostrá-los, artistas se organizam inaugurando outros modos de expor.

É assim que, em 1855, Gustave Courbet, rejeitado na seleção para o salão daquele ano, cria como alternativa a exposição intitulada “Pavilhão do Realismo” durante a Exposição Universal. Para o crítico Brian O’Doherty (2007 [a]) é pouco provável que a maneira de expor tenha sido outra que não a costumeira acumulação dos gabinetes de curiosidades ainda praticada na época. Mas segundo o autor (idem: 17), “ainda assim foi a primeira vez que um artista moderno [...] teve de criar o contexto de sua obra, e portanto, interferir no seu valor.” Para a historiadora e crítica de arte Katherine Hegewisch (2006: 190), aquela também foi a “primeira exposição pessoal na qual um artista independente determinou, ele próprio, a disposição do espaço e a montagem das obras”. Desta maneira, a empreitada da exposição solo de Courbet faz com que, aos olhos de hoje, possa ser tomada inclusive como exemplo histórico da tipologia de curadoria denominada individual.

Enquanto o Salão de Paris foi se tornando o cenário de grandes contradições, reivindicações e disputas pelo ingresso na mostra por meio da execução de obras virtuosas, mas medíocres, provocando o crescente desinteresse de participação nestas competições, sobrevieram uma série de iniciativas que esboçam a autonomia de artistas para apresentação pública de seus trabalhos. Entre estas exposições podemos citar: o Salão dos Recusados (1863); a exposição impressionista (1874), organizada por Claude Monet, com a finalidade de apresentar, em locais alugados, os 165 quadros do grupo de pintores desta vertente; o Salão dos Artistas Independentes (1884) organizado como fórum para os recusados do salão parisiense; e as primeiras exposições das Secessões Vienenses ocorridas entre 1890 e o início do século XX em Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo.

No final do século XIX, mais do que novas maneiras de exploração do espaço,⁵¹ ou de junção que extrapola categorias de lugar (geográficas), de tempo (cronológica), ou de escola, as exposições artísticas citadas anteriormente simbolizam, sobretudo, a experiência da autonomia artística na dinâmica da exposição de seus trabalhos. Se, neste momento, tais ações não se destacam essencialmente para a *expertise* e renovação da prática de exibição, contribuem para o crescimento paulatino da organização expositiva que viria a ser associada no século XX como relacionada à função da curadoria.

Nesta situação do surgimento da atividade da curadoria como urgência histórica advinda da criação dos museus, é importante lembrar certos aspectos da trajetória de profissionalização do posto de curador na França. No antigo regime, havia uma função de zelo e conservação da coleção real exercida pelos próprios pintores, mas durante a Revolução e com a fundação dos museus ocorre a institucionalização e crescimento da quantidade desses cargos. Depois, com a criação da Escola do Louvre (1882), passa haver a regulamentação da competência. Entre os fatos estão a outorga do título de curador aos membros do corpo da curadoria de museus, implantação de códigos de ética que, depois, no século seguinte, passariam a ser acompanhados por conselhos de associações reguladoras destas instituições. (HEINICH; POLLAK, 2007)

Pelo que vimos até o momento, procedimentalmente consideramos o dispositivo da curadoria como aquele que eclode estrategicamente pelo surgimento do museu no século XVIII e sobretudo pela solidificação e crescimento do número de museus pelo mundo no século XIX para responder à emergência da transformação de coleções privadas em acervos públicos. Pois, ao ser tratada como acervo, a coleção passa a ser considerada ainda como um conjunto de objetos ou itens adquiridos, ou, herdados, mas que a eles devem ser reunidas informações a seu respeito, e mantidos sob guarda pela instituição, e, em determinado abrigo, que pode, como patrimônio arquitetônico, também fazer parte do acervo.⁵²

Desta maneira, ao que parece, o campo profissional da curadoria assim estabelecido diz respeito grosso modo ao conjunto de duas concepções. Uma, a da curadoria relacionada à figura do “*conservateur de musée*”, ou seja, como atividade relativa à organização de

⁵¹ Sobre uma abordagem histórica das mudanças nas concepções expositivas movidas ou estimuladas pelas transformações da produção artística e em sintonia com a arquitetura ver: CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008

⁵² Definição feita com base na terminologia ‘acervo’ publicada na série *Museologia Roteiros Práticos a partir do Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries*. In: *MUSEUMS, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL*. Parâmetros para Conservação de Acervos. Museums, Libraries and Archives Council. São Paulo: Edusp, 2004 (Museologia: roteiros práticos, 5). pg. 37.

coleções e constituição de acervo, sua manutenção e restauro, pesquisa e documentação. E outra condizente com a imagem do “*commissaire d'exposition*” no tratamento dos objetos como suporte de informações e, na providência de acesso público, divulgação, circulação do patrimônio e do conhecimento para finalidades específicas objetivadas com a exposição, seja educacional, de formação profissional ou cultural entre outras.

É no rastro da descontinuidade que, com a modernidade, ocorre a crise da representação. Traduz-se pela passagem da Ordem (século XVIII) à História (século XI), e respectivamente do abandono do espaço da representação para o tratamento do homem (específico ou social) como objeto da ciência (FOUCAULT, 2007). No campo da produção artística significa o processo de autonomização do olhar do artista, do esfacelamento dos limites entre arte e vida e da referência do cotidiano urbano e social resultando na dinamização e relevância da exposição como meio pelo qual a curadoria passará a responder oficialmente como função.

Capítulo 3

A curadoria após a modernidade

Com a modernidade sobrevêm reformulações discursivas para o tratamento dos saberes não mais calcado exclusivamente em pressupostos de continuidade, de universalidade e de categorias classificatórias. Pois, se na Renascença (século XVI), os agrupamentos dos elementos se dão com foco no caráter infinito da coleção, ao reconhecer semelhanças entre o microcosmo individual (seres) e o macrocosmo (natureza); e, na época Clássica (séculos XVII e XVIII), baseiam-se na representação, ordenando os seres em uma continuidade de caracteres taxionômicos, sistematizados e pelo exercício da nomeação de reinos (animal, vegetal e mineral) que influenciarão mapeamentos, arranjos e divisão de acervos em ramos museológicos; na modernidade, estabelece-se uma racionalidade de produção de campos e de dispersão de discursos que enfatiza o caráter finito da existência humana. (FOUCAULT, 2007)

Para Michel Foucault (2007), as características desta transposição, que, sob o espírito da *épistémè* moderna fazem com que as coisas não sejam mais percebidas, classificadas, descritas enunciadas e sabidas da mesma maneira, dizem respeito a possibilidades de elaborações discursivas (visível e dizível) em que a construção de sentidos ocorre nas ‘coisas’, em oposição a ideia de busca de um sentido original nelas. Para o autor, o deslocamento que atribui esta positividade é aquele em que o espaço geral do saber não se faz mais pelo estabelecimento das identidades e das diferenças, das caracterizações universais, pela taxionomia e pela *máthêsis*, e sim por organizações que significam relações internas entre elementos que, em conjunto, ou seja, em cada agrupamento, garantem uma função. Por esta perspectiva, explica que, se houve um período (pensamento clássico) de uma ordem que distribuía todas as possibilidades, no espaço prévio do quadro, com sequências cronológicas baseadas nas semelhanças observáveis em tudo ao redor como procedimento de ligação de analogias e do liame das representações entre si e suas vizinhanças, ao final do século XVIII ocorre uma descontinuidade identificada pelo autor devida a um modo de reflexão transcendental.

Para Foucault, a alteração da forma do pensamento, ou melhor, a ruptura no modo de ser dos saberes que identifica a partir daí, apresenta-se pelo rompimento com o espaço da ordem no qual a representação define as maneiras comuns das coisas e suas

sequências empíricas. Ao se configurar uma análise da representação que questiona exatamente sua validade universal, ou seja, interroga “o poder de criar, a partir de si mesma, no seu desdobramento próprio e pelo jogo que a reduplica sobre si, os liames que podem unir seus diversos elementos” (FOUCAULT, 2007: 328), o que se desprende nesta condição por sua vez é a própria relação das representações entre si. Isto porque, para Foucault (ibidem: 333; 471), o que está acontecendo de fato por meio desta outra disposição epistemológica é a interrogação sobre o que torna a representação possível em sua generalidade, pois, “somente juízos de experiência ou constatações empíricas podem fundar-se sobre os conteúdos da representação” já que, seguindo-se o raciocínio da crítica kantiana: “que posso eu saber? que devo fazer? que me é permitido esperar?”⁵³

Para Foucault, é esta relação empírico-transcendental que consome o pensamento ocidental na entrada do século XIX. Segundo o autor (ibidem: 335), a abertura para o transcendental deixa à vista um campo em que o sujeito não empírico, visto que não é dado à experiência, “mas que é finito (pois não tem intuição intelectual), determina na sua relação com um objeto = x todas as condições formais da experiência em geral.” Simetricamente a esta posição, diz (idem, ibidem), um outro pensamento, que foca nos limites exteriores da experiência humana, portanto, empírico, questiona “as condições de uma relação entre as representações do lado do ser mesmo que aí se acha representado”. O que significa considerar a existência de realidades fundadoras do que está potencialmente sendo oferecido a nós como visibilidades, sendo estas ao mesmo tempo, manifestas e invisíveis.

Entender a configuração da organização pela lógica transcendental é levar em conta a construção de um ponto de vista, ou seja, daquele que conhece, orientado a identificar as condições que dão possibilidade aos objetos da experiência nas condições que tornam possível a própria experiência. O que leva a se opor à ideia clássica que considera a experiência pelas condições que possibilitam o objeto e sua existência.

É desta maneira que, ao abordar os limites da representação, ou seja, entre o fim do século XVIII e início do século XIX, Foucault (ibidem: 303) explica que embora não se observem modificações no estabelecimento das identidades e diferenças sobre “as

⁵³ Aplicando seu método arqueológico Michel Foucault (2007) aponta certa correspondência que, na mesma época, dois posicionamentos apresentam sobre a relação das representações. Tratam-se da filosofia crítica, em que destaca Kant, e da fundamentação da Ideologia sobretudo com Destutt de Tracy. Ambos os questionamentos apesar de suas especificidades sinalizam para o autor formas de pensamento sobre as condições de saber dos saberes. Sobre a trilogia de perguntas formuladas por Kant em sua crítica ao dogmatismo das filosofias clássicas da representação ver: KANT, Immanuel. *A Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

riquezas dos homens, as espécies da natureza, as palavras de que as línguas são povoadas”,⁵⁴ o que já aparenta estar modificado é a configuração das positivities. Para o autor (2007: 303) isto significa “a maneira como, no interior de cada uma, os elementos representativos funcionam uns em relação aos outros” e, ainda, “a maneira como asseguram seu duplo papel de designação e de articulação, como chegam, pelo jogo das comparações, a estabelecer uma ordem”. Assim, considera que o aparecimento de outras empiricidades - trabalho, vida e linguagem - estão fora do conhecimento e concomitantemente são condições de conhecimento. Desta maneira (idem, ibidem: 336), tais ‘transcendentais’, ou seja, estes equivalentes ao campo transcendental de Kant, “concernem ao domínio das verdades *a posteriori* e aos princípios de sua síntese – e não à síntese *a priori* de toda experiência possível”.

Neste sentido, segundo Foucault (ibidem: 300) a História deve ser entendida como o “modo de ser fundamental das empiricidades”. Ao autor interessa mostrar como ela, a História, e não mais a Ordem que tinha como princípios organizadores as identidades e as diferenças sucessivas, definirá o lugar do nascimento do que é empírico. Diz (idem, ibidem: 300), este modo de ser que perfaz as empiricidades, ou seja, “aquilo a partir de que elas são afirmadas, postas, dispostas e repartidas no espaço do saber para eventuais conhecimentos e para ciências possíveis” definirá como novas maneiras de organização a analogia e a sucessão. A partir de então, segundo Foucault (ibidem: 299; 330), a História “vai desenrolar numa série temporal as analogias que aproximam umas das outras as organizações distintas” e, desta maneira, “haverá coisas, com sua organização própria (...), o espaço que as articula, o tempo que as produz”; enquanto isso a representação começa a perder o poder de “definir o modo de ser comum às coisas e ao conhecimento”.

Pela perspectiva do processo de descontinuidade e de ruptura dos modos de saber, interessa a Foucault em um primeiro momento comentar sobre o “sujeito transcendental que extrai o fundamento de uma síntese possível” (ibidem: 335) e, descrever a fase de construção das ciências positivas (economia política, biologia e filologia), e, portanto, do acontecimento para o surgimento das ciências humanas e do homem,⁵⁵ em que a relação de um campo empírico-transcendental se projeta como a

⁵⁴ Para defender a ideia da nova configuração que se desenha nesta empiricidade, Foucault (2007) recorre como exemplo aos modos das análises feitas sobre: a medida de trabalho por Adam Smith a partir da positividade das riquezas; a vida e a organização dos seres de acordo com uma homogeneidade funcional por Jussieu, de Lamarck e de Vicq d'Azyr a partir da positividade dos seres vivos da história natural; os conteúdos representativos da linguagem por meio das questões de flexão por Coeurdoux e William Jones e referenciadas pelas obras Schlegel, Grimm e Bopp, a partir da positividade do discurso.

⁵⁵ O projeto maior dos estudos de Foucault neste momento é assinalar o quanto o ‘homem’, como esfera do saber, é uma invenção criada na modernidade em meio a uma série de ciências. Segundo o autor (2007:

maneira de ser da disposição moderna. Em um segundo momento de seu projeto arqueológico o propósito é atingir as concepções que determinam a História como uniforme e plana.

No bojo do conhecimento da prática curatorial de arte, a relevância destes pontos da analítica foucaultiana sobre descontinuidades na *épistémè* da cultura ocidental explica-se à medida que auxilia a identificar caracterizações de linhas de força, enunciação e de visibilidade daquele dispositivo, pelo atravessamento deste, e faz perceber as condições que dão origem às linhas de subjetivação e fissura. Desta maneira, é possível refletir de que maneira “formas que rondam nos limites exteriores de nossa experiência” (FOUCAULT, 2007: 336) aproximam-se das representações, solicitando dos indivíduos o exercício do conhecimento e a produção de suas escolhas, de seus conceitos e de suas programações sobre os objetos da experiência. Além disto, é pelo discernimento de problemáticas no campo da História que se dão as outras aproximações.

Para Foucault (2007: 300), a História, equivocadamente, dividiu-se, desde cedo, “entre uma ciência empírica dos acontecimentos e esse modo de ser radical que prescreve seu destino a todos os seres empíricos e a estes seres singulares que somos nós”. Contra a função associada à ‘prescrição de destinos’, argumenta que não há objetos duráveis (temas históricos) que, no decorrer do tempo, modifiquem-se e evoluam a partir de uma base comum. Em oposição a uma ideia de verdade e tempo imutáveis e da capacidade de representar objetivamente a realidade, Foucault enfatiza as circunstâncias dos contextos capazes de conter referências conceituais e elementos aparentes em uma estrutura. Desta maneira, o autor alerta para os próprios limites da História e dos perigos de uma afeição idealista à (re) construção de quadros temporais, de fixismo da experiência e de relações diretas de causa e efeito. Este ponto, sobre a crítica à concepção da História como uniforme e a produção de estruturas sintéticas de seus assuntos, é fundamental, como veremos no capítulo seguinte para dimensionarmos as discussões sobre a noção de curadoria e dos arranjos implementados por curadores, no que tange a História da Arte e do discurso sobre sua escrita e reescrita pela prática da curadoria.

XXI): “daí nasceram todas as quimeras dos novos humanismos, todas as facilidades de uma ‘antropologia’, entendida como reflexão geral, meio positiva, meio filosófica, sobre o homem. Contudo, é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova.”

3.1 No espaço do cubo branco: as vanguardas e a forma como atitude

Uma diversificada paisagem de exposições passa a ser realizada por artistas vinculados, entre outros parâmetros modernos, aos valores do espaço-tempo, a um regime de mercado e à relação entre arte e vida de forma a atingir a recepção pública. Na primeira metade do século XX esta dinâmica é traduzida por uma noção expositiva que, grosso modo, testa a eleição de títulos, temas e materiais; desenvolve tecnologia e técnicas de montagem no local; solidifica informações em catálogo; realiza evento de inauguração da exposição (*vernissage*); e comunica a programação a convidados e público em geral. A partir deste contexto pós-industrial, de crescimento do consumo cultural e de bens simbólicos, vejamos algumas produções artísticas através do papel de suas exposições e heranças deixadas para o contexto expositivo atual. O que desejamos assinalar e fazer reconhecer em meio à dispersão são certas ‘regularidades enunciativas’ (FOUCAULT), como os tipos de exposição, o planejamento do espaço, e o regime de linguagem de apresentação da arte capaz de definir relações de força e, pelos embates das relações de saber-poder, produzir subjetividades.

Enquanto a “Exposição Universal” de 1900, na França, apresentou com algum atraso a produção estética de impressionistas e pós-impressionistas, reconhecendo assim a importância conquistada de seus expoentes no campo internacional, alguns grupos artísticos como o das Secessões⁵⁶ vinham realizando explorações expositivas para abrigar variadas tendências artísticas longe dos modos decorativos clássicos de apresentação. Nestas exposições procurou-se explorar valores espaciais de organização com o objetivo de equacionar a variedade coletiva e ao mesmo tempo valorizar suas especificidades, mas tudo em função da unidade geral da arte a ser apresentada.

A partir do projeto arquitetônico de Joseph Olbrich para o um espaço permanente de exposições,⁵⁷ a exposição da Secessão de Viena de 1902 foi um exemplo efetivo da investida em estratégias para um complexo de arte total. (MAI, 1998) Nesta edição, obra, artista, montagem, espaço e espectador foram pensados como um meio de

⁵⁶ O movimento das Secessões Vienenses ocorreu na última década do século XIX entre Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo. Criado por artistas, arquitetos, designers como Gustav Klimt, Joseph Olbrich e Josef Hoffmann, entre outros que antagonizaram-se às determinações da Associação dos Artistas Vienenses e realizaram diversas exposições para promoção do desenvolvimento das belas-artes e das artes aplicadas e para celebrar a modernidade.

⁵⁷ Entre 1898 e 1905 ocorreram cerca de 23 exposições neste prédio apresentando vários dos movimentos da época como impressionismo, pós-impressionismo, simbolismo e tendências do *art nouveau*. (DEMPSEY, 2003)

concretização estética. Em destaque, a escultura “Beethoven”, de Max Klinger, serviu de síntese para a noção do papel criador do artista. Entre as inovações expositivas implementadas estavam recursos como a utilização de poucas obras sobre as paredes e, que, desta forma, foram dispostas mais afastadas umas das outras; a altura média e distância regulada destas; a destituição da referência decorativista; a possibilidade de mudança espacial com estruturas móveis internas e utilização de trilhos para adaptação conforme a proposta, ou seja, estruturas flexíveis de montagem e desmontagem; e a uniformidade da exposição tendo como estratégia a centralização de uma única obra. Desta maneira, contrapondo-se às demais, deveriam convergir a ela de modo a sobressair a ideia motriz, ou melhor, o foco central pretendido, no caso, a criação artística.

As mostras promovidas por este grupo são tomadas como demonstração de explorações do planejamento dos diversos elementos expositivos que, na opinião de Katharina Hegewish (1998), deram origem ao princípio do ‘cubo branco’. O que significa considerar o pensamento sobre o espaço pelo equilíbrio de elementos arquitetônicos, artísticos, de montagem e de iluminação de maneira a prevalecer a uniformidade. Homogeneidade entre as diversas salas, tanto do trecho principal quanto transversais e longitudinais, que ligadas ao plano central serviriam para valorizar os elementos presentes e, funcionar como espécie de refúgio para visitantes no contato entre arte e vida moderna. E com a compreensão de que maneiras de expor podiam ser viabilizadas e favorecidas pelas melhorias técnicas dos tempos de industrialização. E, ainda, pelas palavras de Brian O’Doherty (2007 [a]: 4;5), a galeria passaria a ser construída com preceitos rigorosos: “o mundo exterior não deve entrar [...]. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido [...] ou acarpetado. [...] não existe o tempo. [...] Você está lá sem estar lá.”

Observamos que o interesse na exploração de maneiras de organização das exposições pelas vanguardas modernas vinculadas a uma estética total convive no mesmo período com maneiras de contar e resgatar um passado próximo que pudesse ser disposto com auxílio da composição histórica para efeito de didatismo. Não é sem razão, portanto, que as exposições retrospectivas proliferam nesse momento. Consideramos que nesta dispersão de modos de exibição pública da arte, não mais de qualquer forma, ou à moda dos salões - onde as pinturas ficavam sobre as paredes, aglutinadas umas às outras, separadas basicamente pelas molduras -, seja possível reconhecer certas regularidades enunciativas do dispositivo da curadoria que ajudam a identificar as dimensões de suas linhas de força. Ressaltamos entre elas a estratégia de unidade por

meio de tipos⁵⁸ de exibição, planejamento do espaço e regime de linguagem para apresentação da arte em questão.

Nesta situação do estabelecimento de parâmetros expositivos apropriados para tipos de mostras, os “Salões de Outono de Paris” demarcam a entrada na tendência da exposição retrospectiva. Por este tipo são aglutinados grupos ou grande número de obras de um artista. As edições são um misto de mostras individuais e coletivas voltadas sobretudo a resgatar historicamente e estilisticamente as nuances formais pelas quais se poderia entender o desenvolvimento das vanguardas. Nos salões, mostrou-se Paul Gauguin (1903 e 1906), Paul Cézanne (1907), assim como o trabalho dos fauvistas (1905), na mesma ocasião em que a pintura “O banho Turco” de Ingres, que não se exibiu publicamente desde a sua criação, em 1859, (BENJAMIN, 1997) foi então reapresentada. É possível reconhecer como este procedimento transborda na atualidade. Pois, ao mesmo tempo que mostra produções artísticas novas a um público cativo, apresenta obras consagradas para novas gerações, seja para formação educacional ou criação do hábito do gosto por exposições de arte.

A exposição “*Sonderbund*” (1912, Colônia) por sua vez teve como apelo a combinação de trabalhos de artistas de variadas nacionalidades e a inserção da arte alemã expressionista como parte da história mundial da arte moderna. Apresentou-se retrospectivamente a pintura de Van Gogh - colocada em destaque no espaço central - e Cézanne; assim como Picasso e Edward Munch, além de um criticado grupo de artistas germânicos. Os trabalhos dispostos em paredes brancas confirmaram a visualidade expositiva já proposta pelas Secessões Vienenses e ressaltavam o alinhamento horizontal a partir da parte inferior dos quadros. (HEGEWISH, 1998) No entanto, diferenciavam-se dos secessionistas na medida em que sobrepujaram à finalidade da exposição como meio de venda da arte a ambição da implementação de outras perspectivas para se olhar a história, que na naquela exata ocasião se colocava como a do ponto de vista alemão. (HERZOGENRATH, 1998)

O catálogo da exposição “*Sonderbund*” foi editado com o sentido de um elemento mediador entre exposição e público. Além dos anúncios, a organização do guia prático levava em conta a necessidade de informação. O que demonstra a ideia de que a contemplação da arte no local não só não era suficiente para justificar a visitação, quanto essa visita deveria estar esclarecida das possibilidades de visibilidade da arte

⁵⁸ Sobre a perspectiva levantada aqui sobre ‘formatos de exposição’ ver o anexo I, Tipologias Curatoriais. Compreendemos como possibilidade de um estudo futuro a análise histórica e crítica sobre a formação desses tipos, sua permanência e reformulação nas práticas de curadoria da atualidade.

exposta. Por esta ferramenta, como curvas de enunciação, podia-se instruir sobre referências de domínio histórico e museográfico, inclusive com indicação do percurso apropriado para melhor entendimento da proposta. Em um curto prefácio, explicações sobre o contexto das tendências artísticas e das exposições ligavam a dimensão europeia à história local da cidade de Colônia.

Devido a ataques por parte do público sobre a seleção e o agrupamento polêmico do júri, a edição de 1912 precisou ser explicada minuciosamente. Um outro guia publicado de forma independente esclareceu as ideias artísticas em questão. No texto, argumentos sobre dificuldades inerentes à frequência das exposições contemporâneas àquela época, de como exigiam novas maneiras de olhar e de como tratavam de questionamentos à ideia da arte burguesa como decoração. Descrevendo-se cada sala e trabalhos, criticou-se também a fragilidade de certos trabalhos de artistas alemães.

Esta exposição, que pode ser vista como um ensaio para o surgimento da Documenta de Kassel (1955), tem sua relevância sobretudo pela direção temática a uma arte emergente, ou seja, moderna, mas que ao mesmo tempo esteve marcada pelos protestos de artistas para com a 'linha de poder' relativa aos princípios de escolha. Deflagrou-se aí a ação de reivindicação à aceitação e legitimação histórica de uma certa arte alemã, ou melhor, de uma afirmação local de arte independente da validade de uma qualidade estética já reconhecida. O alvo da contestação foi o predomínio de arte estrangeira nas edições anteriores, ou seja, da arte francesa dominante que há muito tempo escrevia e contava a história do que deveria ser visto.

Arelada aos modelos retrospectivos e de organização coletiva, um outro tipo de exposição passou a se firmar, baseada em linhas de força políticas e econômicas: exposições de perfil histórico-didático criadas com a finalidade de ampliar o circuito artístico e atingir outros mercados. Dentre elas a mostra "*Armory Show*"⁵⁹ (1913) é referenciada como epítome de um acontecimento midiático.

O "*Armory Show*" está no rol das mega exposições de arte. Envolveu a importação de mais de 500 obras estrangeiras e quase o dobro de arte americana em um espaço alugado e transformado em local expositivo temporário, com dimensões apropriadas ao espetáculo de divulgação das vanguardas europeias e americanas. Algumas estratégias e fatos garantiram a grandiosidade de sua fama. Os organizadores cultivaram estreitas

⁵⁹ A exposição, que devia consagrar a arte americana, foi aberta à arte internacional, majoritariamente europeia. Apresentada inicialmente em Nova Iorque no depósito de armas do 69º. Regimento alugado para tal fim, deslocou-se depois para Chicago e Boston.

relações com a imprensa que, no ano anterior, já havia sido informada sobre a importância da coleção, pelo bordão ‘jamais vista antes no país’. A expectativa garantiu uma campanha de publicidade espontânea em que jornalistas substituíram e funcionaram como críticos de arte.

A adaptação do regimento arsenal do exército americano em local de exposição também impressionou. A diligência do organizador geral, o artista Arthur B. Davies, à frente da Associação de Pintores e Escultores Americanos, realizadora oficial da mostra, fez-se notar pelos resultados. Um imenso *hall* foi transformado em labirinto de salas, devidamente iluminadas, com paredes divisórias cobertas de pano grosso, folhagens decorativas e tiras de tecido descendo do teto às paredes feito cúpula. Diferentemente de exposições em que um júri atuava preponderantemente com a função de selecionar, a figura de Davies foi significativa por simbolizar a força de relações interpessoais, ou seja, de caráter individual daquele que fala em nome da exposição. De acordo com historiador da arte Milton Brown (1998), tanto sua reputação como artista era importante na época quanto sua relação com proprietários de grandes fortunas.

Neste sentido, podemos perscrutar alguns elementos que dão condições para estabelecimento de regimes de saber-poder. Na exposição “*Armory Show*” o regime de saber pode ser identificado como o do conhecimento e condições de avaliação das produções artísticas, não de um júri, mas, desta vez, do artista Davies, supostamente balizado para tal função. Além disto, “o talento de organizador insuspeito”⁶⁰ (BROWN, 1998: 92), capaz de coordenar um espaço expositivo, editar catálogo e orientar a disposição de pinturas e esculturas, fazia-se a partir de um regime de enunciação modelado por critérios de classificação que correspondiam ao cumprimento do roteiro da história da arte moderna, para apresentar artistas estrangeiros sobretudo europeus. Para tanto, recorria como programa à utilização de ‘seção histórica’. Por este modelo demarcou o ‘dizível’ como maneira de justificar a existência da arte moderna exemplificada visivelmente pela apresentação de seu desenvolvimento:

“Davies não dispunha obviamente de um exemplo adequado para cada caso, mas sua intenção era traçar o caminho da pintura francesa desde Ingres passando por Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, os impressionistas e pós-impressionistas até a arte do século XX.” (BROWN: 100)⁶¹

⁶⁰ Tradução da autora.

⁶¹ Tradução da autora.



IMAGEM 10. Exposição *Sonderbund*, 1912, Com pinturas de Edvard Munch

FONTE: artsation.com/en/journal/editorial/ausstellung-von-1912

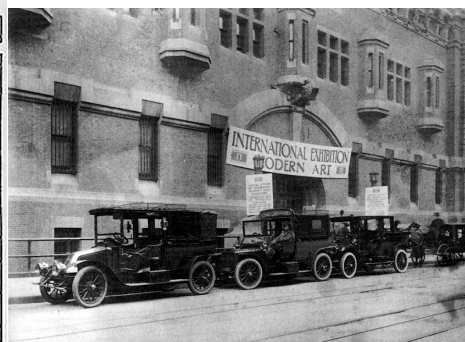
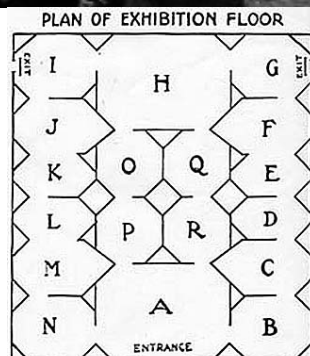


IMAGEM 11. Exposição *Armory Show*, 1913

FONTE: BROWN, Milton. *The Armory Show: un événement médiatique New York-Chicago 1913*.

In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998. pgs 95; 97.

No entanto, somados aos critérios de seleção pelo regime de saber, em princípio, conhecimento artístico, a linha de poder, condição de autoridade na organização, garante a aceitação na imposição das escolhas e, sobretudo, afirmam o que deve ser conhecido, neste caso, pelo argumento temático de ‘arte moderna internacional’. De acordo com Milton Brown (1998), a seção francesa não era somente mais completa representativamente do que havia sido mostrado em Colônia (“Sonderbund”) e em Londres, na galeria Grafton (1912), mas também era mais *avant-garde*. Assim, podemos dizer que a relação de força garantiu que “pintores e escultores que quase ninguém tinha ouvido falar antes” (idem, *ibidem*: 100) pudessem ser apresentados se ignorando valores, gosto e experiência estética da plateia, com artistas como Picabia, Brancusi, Marcel Duchamp e seu irmão Jacques Villon. Mas, além disto, o regime de poder pode ainda ser determinado pelas relações próximas com colecionadores, mecenas, artistas e, sobretudo, imprensa que tanto Davies quanto o co-organizador Walter Kuhn mantinham.

A partir do projeto de se montar uma exposição de caráter progressista da arte, para educar o público sobre a produção artística internacional, o “Armory Show”, mais que impulsionar o futuro debate estético em torno da abstração, tornou-se o meio para o programa cultural americano de modernidade. Aceitar ou não aquela arte repercutiu determinadamente na ampliação da visão americana sobre a cultura do mundo ao redor. (SCHAPIRO, 2012) Tanto o é que, para o curador Walter Hopps (OBRIST: 2008), muitas coleções começaram na época do “Armory Show”, como as coleções Duncan e Marjorie Phillips e Louise e Walter Aresberg. Com o desenvolvimento de um campo de arte moderna, as coleções começam a ser transpostas dos salões para novos museus.

Os museus modernos são o espaço de exercício para planimetrias propostas pelas vanguardas arquitetônicas. Por estas linhas de força o local a abrigar a exposição não adota modelos clássicos e sim interpreta o projeto para produção de resultados formais. Portanto não há soluções universais embora sejam identificáveis alguns parâmetros orientadores. Segundo Charles Jenks (1985: 34), Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Walter Gropius tinham como posicionamento comum ideias sociais como “liberalismo humanitário, pluralismo reformista e um vago utopismo social”. Desta maneira, mais que seguir tipologias de fácil aplicação, os princípios morfológicos arquitetônicos do uso de planta livre com grandes vãos ou de galerias interligadas, ou ainda de aspecto externo do cubo fechado e opaco ou transparente, deveriam funcionar para que sob à

ordem se pudesse sentir a liberdade.⁶² Porém, em busca de cumprir metas traçadas no Modernismo por meio da lógica do funcionalismo, este ramo da arquitetura que, por consequência, pensa a exposição, estabelece parâmetros de racionalidade do projeto que visualizamos como suas próprias noções de expressão e conteúdo, aquelas formas que carregam uma condição e um condicionado, ou seja, o dizível e o visível, na medida em que pontos de força agem em toda sua dimensão.

Considerando-se o relacionamento das forças multilineares das instâncias do espaço interno do dispositivo, é possível identificar alguns dos regimes propostos pelas vanguardas arquitetônicas. Lembrando que as linhas de enunciação são elas próprias enunciações,⁶³ entendemos que a expressão da lógica projetiva racional envolvida no conceito de arquitetura Moderna, é, em si, expressão da consideração do homem social e, portanto da funcionalidade. Assim, em nome do habitante circunstancial do espaço público, estabeleceu-se como meta - nas condições de transferência do plano para o espaço - um pragmatismo idealizado na proposta de uma totalidade espacial que gerou outros conceitos expositivos como forma de atualização das maneiras de mostrar, ver e perceber arte.

Desta maneira, a lógica da funcionalidade veio a se tornar visível pelo conteúdo da organização desenvolvida através do *design* e que tem como características a “integração interdisciplinar ou espacial”. (CASTILLO, 2008: 54) Pelas linhas de visibilidade temos formações não-discursivas que se relacionam àquelas enunciações, dada a imbricação destas formas como sistema discursivo. Pelo regime do visível dos arranjos da arquitetura moderna, forma e substância de conteúdo passaram a se manifestar pela ordem da eficiência e função, como a de materiais utilizados, por exemplo, de maneira que aparência e estrutura pudessem estar interligados.

De acordo com a concepção projetiva racional moderna, a planimetria aparece como plano de consistência dos elementos de conteúdo, sendo possível reconhecer regularidades desta formação. Experiências estas a contar desde a geometria, assepsia decorativa e suportes expositivos de vidro, portanto não opacos, implementadas durante a “Exposição Internacional de Colônia” (1914), com o Pavilhão Austríaco, e que iriam desembocar nas ideias racionalistas (RICO, 1999); ou, como no “Pavilhão do

⁶² Para Vicent Scully Jr (2002: 17) esta “é uma arquitetura que tem a intenção de encerrar e abrigar os seres humanos, no sentido psíquico, para ordená-los completamente, de modo que possam sempre chegar a uma conclusão conhecida ao final de toda jornada, mas que, por fim, permite que atuem como se a liberdade existisse durante todo o tempo”.

⁶³ Ver página 24 desta tese.

Espírito Novo” (1925), em que Le Corbusier valorizou estruturas transparentes lineares de forma a criar relação entre interior e exterior.

Neste sentido, questionamos: o que é o “*Pavillon des Temps Nouveaux*” (1936), essa ‘máquina de expor’ de Le Corbusier a não ser a forma determinável do visível expositivo? Por ela, uma imensa estrutura de ferro coberta de lona, produziu-se a dimensão de planos do raciocínio sobre o enunciado acerca do espaço ideal, baseado na condição de sua flexibilidade e de seu crescimento ilimitado. É preciso lembrar que, antes deste enunciado, as concepções neoplasticistas de Van Doesburg foram as matérias pelas quais se pôde arguir acerca da sistematização de outros tipos de teorias visuais como a utilização de perfis metálicos pendentes do teto, dos quais se podiam fixar quadros tangentes à parede, com separação suficiente a proporcionar ritmo contínuo em relação ao eixo visual do público espectador.



IMAGEM 12. *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1925, Le Corbusier
FONTE: themodernist.co.uk/2012/03/le-corbusier-modernist-of-the-month

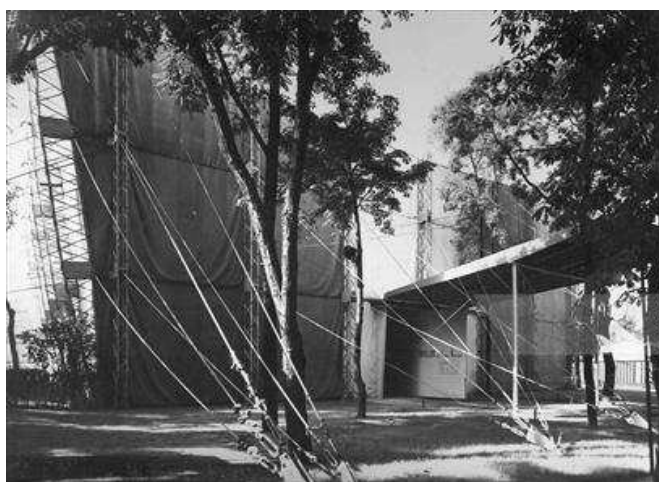


IMAGEM 13. *Pavillon des Temps Nouveaux*, 1936, Le Corbusier
FONTE: fondationlecorbusier.fr

Neste sentido, a parede branca que surge nas experiências neoplásticas do Stijl (1917) como suporte expositivo apropriado de equanimidade plástica entre espaço e obra, é um enunciado. A sistematização de Lissitzky para a sala “Proun”⁶⁴ (1923), como um conjunto espacial a partir de um plano com referência à visibilidade total, é um enunciado. O planejamento e utilização de materiais industriais ou da tecnologia de época implementados por Vladimir Tatlin, por meio do Construtivismo Russo, também é um enunciado. Pois o que se torna aparente na existência do enunciado é um ato de formulação. (FOUCAULT, 2004) E, o que é reconhecível e isolado nestes atos são os ideais de neutralidade que irão propiciar o ‘cubo branco’ como uma lógica deste princípio. Atos que de todo modo também se tentou definir pela estrutura do dizível como a circunscrita pela palavra de ordem “menos é mais” declarada por Mies Van der Rohe.

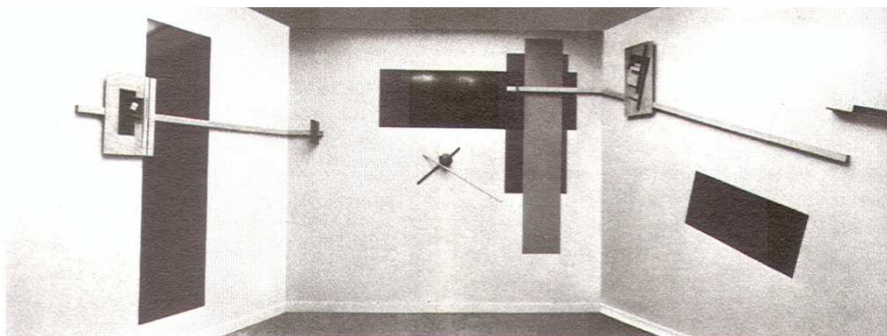


IMAGEM 14. Espaço Proun, 1923, El Lissitzky

FONTE: artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/suprematismo/haa-espacio-proun-el-lissitzky-1923-scan0027



IMAGEM 15. Monumento à Terceira Internacional, 1919, Vladimir Tátlin

FONTE: DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos - guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pg. 107

⁶⁴ Exposição realizada na “Grande Exposição de Arte de Berlim”, a Sala Proun era um pequeno espaço de relevo contínuo a revestir todas suas superfícies. (DEMPSEY, 2003)

Considerando-se que o enunciado é, sobretudo, uma função⁶⁵ (FOUCAULT, 2004) e, como tal, atravessa um domínio de organização e possibilidades que aparecem concretamente no espaço-tempo, torna-se factível constatar que, o sistema de formação não é o último momento do discurso e, sim, que serão sempre os sistemas como um todo que tornarão possíveis “as formas sistemáticas últimas” (idem, *ibidem*: 85). Desta maneira, compreendemos como, as ‘estruturas funcionais do dizível’ e as ‘matérias formadas do visível’, são penetradas por linhas de força que, como medidas de poder, ligam-se às configurações do saber, funcionando como relação.

Observamos que os enunciados da planimetria moderna expositiva aparecem como afeto, ao mesmo tempo que são afetados. Isto porque as linhas de força são capazes enquanto relação, de mobilizar funções ainda não estratificadas e distribuir singularidades. A proposição de um espaço neutro afeta, portanto, ao ser determinada como solução e sobre ela recaem afetações. É o que ocorre na proposta técnica de Le Corbusier para o “Museu Mundial” em Genebra/Suíça em (1928) que gera a concepção do museu de crescimento ilimitado. A preocupação com a circulação do visitante o fez alterar as relações habituais mantidas entre obra e espectador devido aos critérios de flexibilidade colocados na planta-baixa, para que o cubo pudesse ser tratado expansivamente por meio de planos abertos e não como forma estática e imutável (RICO, 1996); (BOESIGER, 1998). Esta projeção *en suite* de eixos bases afetou a concepção linear que, como método, enfatiza a cronologia de distribuição espacial advinda do campo da ciência histórica e encampada pela prática museográfica, a ponto de gerar discussões para reformulações no âmbito da museologia. (CASTILLO, 1998)

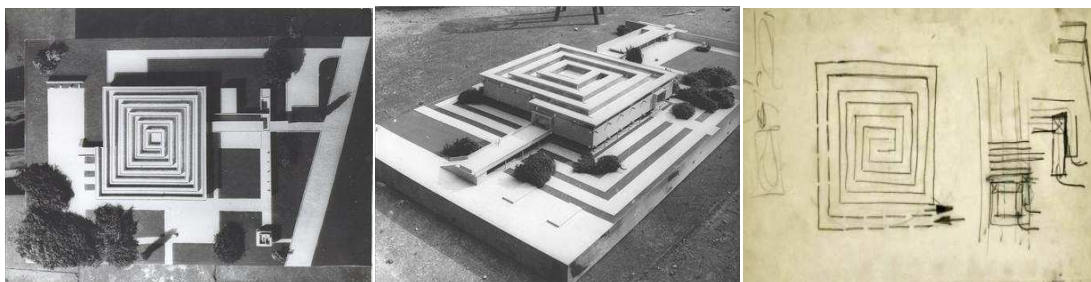


IMAGEM 16. Projeto do Museu do crescimento ilimitado , 1939, Le corbusier

FONTE: fondationlecorbusier.fr

⁶⁵ Ver página 27 desta tese.

É no espírito do moderno que a Bienal de São Paulo é inaugurada em 1951. No texto de apresentação do Catálogo da I Bienal, o diretor artístico Lourival Gomes Machado (1951: 14;15) declarou que a criação da Bienal servia para cumprir duas tarefas essenciais. A primeira seria “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo” e a segunda seria ajudar a cidade de São Paulo a “conquistar a posição de centro artístico mundial”. Era inevitável a referência a Veneza; longe de tentar evitá-la, procurou-se tê-la como “uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador”. Deste modo, além dos parâmetros modernos começava a entrar em andamento a expansão do ‘modelo bienal’, ou seja, a organização de uma grande mostra temporária de arte baseada no projeto de representação geográfica do mundo e com destaque para a produção do momento.

Levando-se em conta que seja sob as condições das linhas de força (saber-poder) que se produzem os processos de subjetivação, ou seja, as maneiras pelas quais os sujeitos irão se produzir, é pelo modo de existência das vanguardas artísticas que se deram outros modos de organização para construção de uma estética expositiva com a qual a curadoria ao longo do tempo precisou lidar.

Falamos, no segundo capítulo, de uma estética que podemos chamar de ‘pinturas sobre paredes separadas por moldura’, herança da coleção dos gabinetes e reproduzida na cultura de organização dos salões do século XVIII e parte do XIX. Neste sub-item mencionamos de que maneira a estética de ‘poucos quadros sobre paredes’ surge como um nível posterior de formação, em uma relação de dependência daquela, já que é por ela que torna-se autorizada a existir. Mas, paralelamente a esta e também na dependência dos sistemas de formação, as vanguardas artísticas implementaram uma outra maneira estética. Este modo aparente de ‘tudo junto como uma única coisa’, mais do que um arranjo visível capaz de ser incorporado como modelo expositivo, já que é precisamente uma proposição poética, e não originalmente voltada apenas à estrutura forma/função de exibição da arte, permite nuançar outros processos de subjetivação, que, como veremos no item seguinte, são relevantes na constituição do sujeito curador e das ações curatoriais.

Destacamos como a estética do ‘tudo junto como uma única coisa’ pode ser uma dobra do fora, ou seja, um modo de existência, o que constitui a própria subjetivação. É nesta relação que a “Exposição Internacional do Surrealismo” (1938) foi resultado de um tipo de dobra sobre os pressupostos do espaço museu-galeria. Como *générateur-arbitre*

escolhido, Marcel Duchamp criou um projeto compatível com as intenções surrealistas construindo uma espécie de gruta. Muitos elementos compunham o todo: braseiro de ferro, 1200 sacos de carvão, portas giratórias como suporte para obras de arte e trabalhos artísticos nada convencionais como folhas mortas, ambientação sonora e camas. (FILOPOVIC, 2008)

A preocupação de Duchamp com a visualidade total foi demonstrada também na exposição “*First Papers of Surrealism*” (1942).⁶⁶ Neste projeto expositivo contrapôs aos adornos dourados, candelabros de cristal e outros sofisticados elementos decorativos já existentes na arquitetura local, linhas de barbante que entrecruzavam todo o ambiente feito teia, alcançando os biombos removíveis das pinturas e construindo uma barreira entre obras e espectador. A reflexão sobre o espaço expositivo se expressa ainda na composição de suas ‘caixas’. A “Boîte-em-Valise” (1935 – 66) é tanto uma documentação de seu trabalho quanto um tipo de retrospectiva que se monta e remonta por várias edições.



IMAGEM 17. Exposição Internacional do Surrealismo, 1938

FONTES: .e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/; grupaok.tumblr.com/

⁶⁶ Primeira mostra surrealista internacional ocorrida nos Estados Unidos na mansão Whitelaw Reid. (FILOPOVIC, 2008)

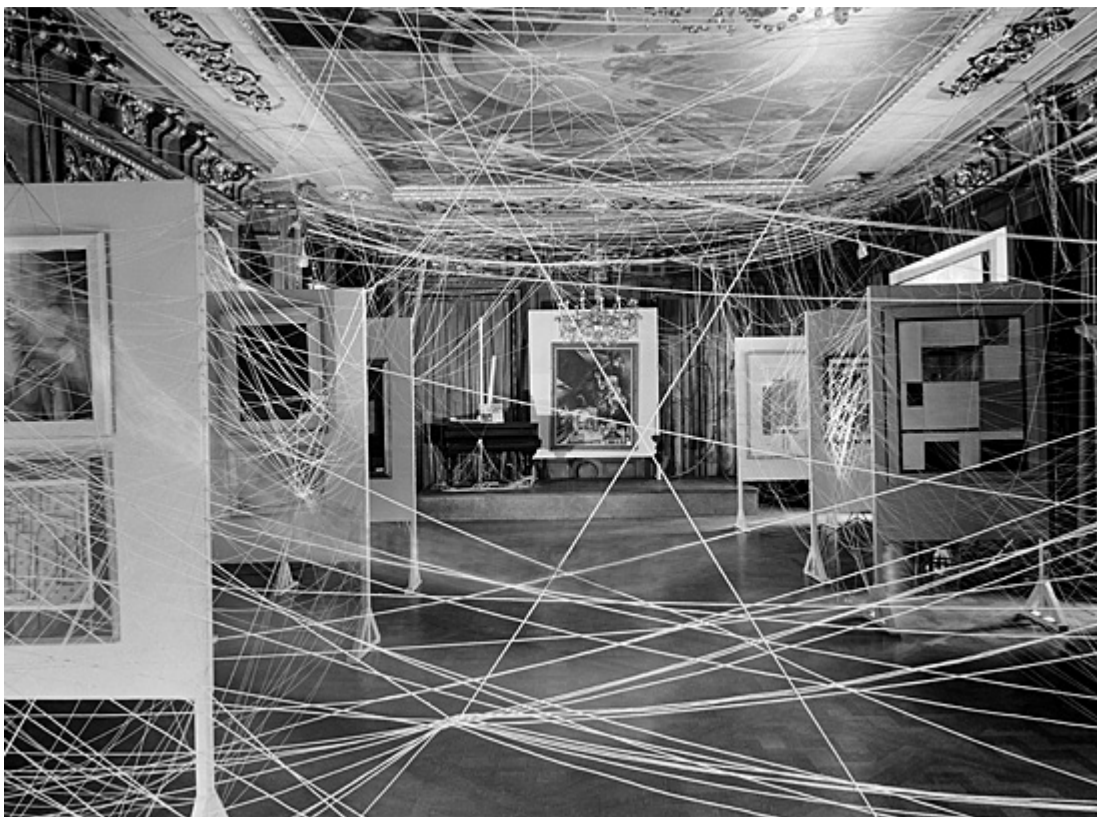


IMAGEM 18. *First Papers of Surrealism*, 1942

FONTE: e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not



IMAGEM 19. *Boîte-em-Valise*, 1935 – 66

FONTE: e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not

As experiências expositivas dadaístas também estão afinadas com a ideia de ‘tudo junto como uma única coisa’. Mas, mais do que a estética da visualidade espacial, desenvolveram-se para demonstração e disseminação do que significava a ampliação deste conceito, no sentido de como a exposição poderia se tornar de fato uma *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). De modo geral as mostras realizadas pelos grupos do movimento Dadá ao longo de suas edições giravam em torno da concepção de pluralidade de expressões e atividades e não somente na contemplação de obras. Além de performance, leituras, dança, música, cartazes, esculturas e objetos exibidos no espaço da galeria, espectadores eram incentivados a agir sobre as obras. Na mostra “*Dada-Vorfrühling*” (Colônia, 1920) Marx Ernst deixou um machado ao lado de suas esculturas que foram destruídas pelo público. Outras vezes, instruções eram explicitadas em texto escritos. Na Feira Dadá (Berlim, 1920) cartazes pregados sobre as paredes versavam sobre o espírito do movimento. (BAITELLO Jr., 1994); (ADKINS, 1998)



IMAGEM 20. Vernissage da Feira Dada, 1920

FONTE: ADKINS, Helen. *La première messe internationale dadaïste, Berlin 1920*. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998. pg. 137

A “Primeira Feira Internacional Dadá”⁶⁷ (1920), em Berlim, foi montada como uma maneira de atingir de forma provocativa a realidade política. Os organizadores se apresentaram como agitadores-dadá proclamando discursos eleitorais. Obras, discurso e programação tocavam no tema da guerra. A mostra, amplamente publicizada e documentada, deixou como herança material fotográfico e textos sobre o movimento ajudando a compreender sua dimensão plural e seu propósito de *xeque mate* à arte puramente visual. Nesta montagem, pinturas, cartazes com dizeres e foto-colagens foram dispostos tomando as paredes de cima abaixo de forma mais ou menos espaçada; objetos se misturavam a manequins que, pendentes no teto ou sobre pedestais, faziam alusão às mutilações causadas aos indivíduos pela 1ª. Grande Guerra; e, como que ao centro do espaço, cadeiras para descanso da assistência, ou colocadas estrategicamente para que o público pudesse ler as proclamações afixadas com mais comodidade e atenção, circundavam um pedestal a sustentar mais um trabalho artístico.

O que as mostras dos trabalhos das vanguardas artísticas fazem notar no entanto, é que essa complexidade de uma arte total pretendida é garantida para além das formas visíveis de apresentação centradas somente em uma estética das obras no espaço e pela exposição. Pois foi pela formação do dizível do regime de linguagem que os estes movimentos foram mostrados. Lembremos do *slogan* ‘Dadá é político’ lançado em 1920. A profusão de discursos gerada no bojo de suas manifestações tornou possível realizar a distinção entre um e outro, e mesmo tipos de linguagem se fizeram diferentes, embora parecessem às vezes muito próximos. Os trabalhos das vanguardas são tão visualizados quanto ditos.

É neste sentido que Kurt Schwitters remete a um projeto do ver e do dizer, a confirmar uma individualização do sujeito. Pelo aspecto de organização da obra e do espaço para construção de uma estética expositiva à “*Merzbau*” (1919-1943), criada pelo artista alemão com material coletado nas ruas, é uma espécie de colagem no ambiente/moldura, mas também é um procedimento de coleta processual do discurso. Foi intitulada *Merz*, partindo da sílaba de *Kommerz*, oriunda do fragmento de um anúncio colado sobre um quadro e a ele associado; e ainda de *auszmerzen* (retirar, em alemão); explicada como sendo uma invenção sem significado. Mais adiante, Schwitters (1996: 389) explica: “o significado do conceito Merz muda à medida que muda o

⁶⁷ Depois de algumas apresentações do movimento dadaísta como os acontecidos no Cabaret Voltaire fundado em 1916 por Hugo Ball em Zurique, diversos braços do movimento engajados em seu reconhecimento internacional realizaram exposições em Colônia, Paris, Nova Iorque e Berlim. A primeira edição desta feira organizada por Marschall George Groz, Raoul Hausmann e John Heartfield é referenciada pela dimensão política e provocativa que a exposição representou. (ADKINS, 1998); (BAITELLO JUNIOR, 1994)

conhecimento daqueles que continuam a trabalhar com ele”. O termo passou a ser usado então como referência a várias outras produções artísticas e publicações. A “Catedral da Miséria Erótica”, ou “K d E” como também é chamada são títulos do “espaço interior de formas plásticas” (SCHWITTERS, 1990: 181) enquanto Merz é um protocolo da “função-autor” (FOUCAULT, 2006), a individualidade que afiança a obra.

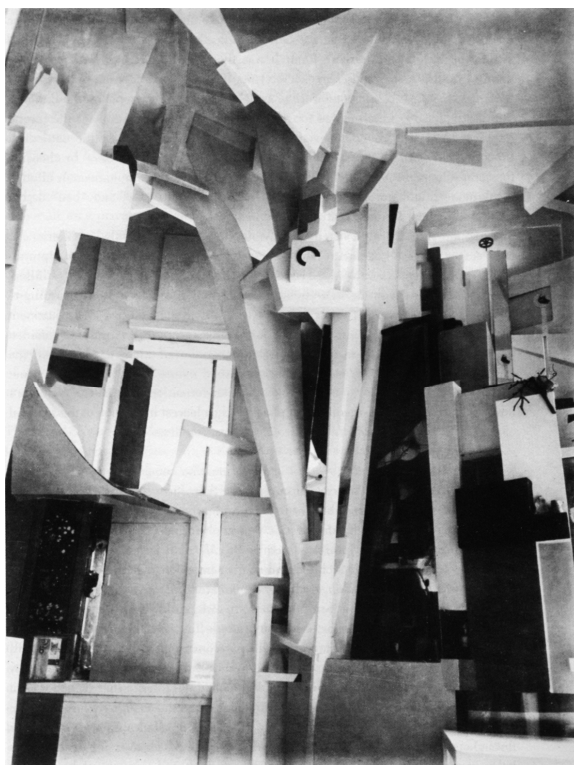


IMAGEM 21. Merzbau , 1919-1943, Kurt Schwitters

FONTE: O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: aA ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007. pg. 42

É no espaço das exposições vanguardistas que se fizeram circular os discursos dos manifestos artísticos, dos títulos das mostras e da prática de designação dos movimentos para formação de novos sentidos agenciadas pelo sufixo ‘ismo’. Ao título da exposição “0,10” (1914/15), Malévitch acrescentou a frase “a última exposição futurista”, anunciando um nova ‘tendência artística’ em andamento. Foi preciso nomear o que estava sendo mostrado como novidade e comunicar maneiras de entendimento para direcionar o pensamento do público. Pelo manifesto “Do cubismo ao suprematismo, o novo realismo na pintura” denominou as novas obras (suprematistas) e definiu que não se tratava de uma cópia do mundo (novo realismo)

(SMOLIK, 1998). Pendurado no canto, o quadro “O Quadrado Negro”. “Ao determinar esta posição (...), Maliévitch o comparou ao ícone, ou seja, comunicou a sua obra um sentido sagrado”. (PETROVA, 2009: 24)

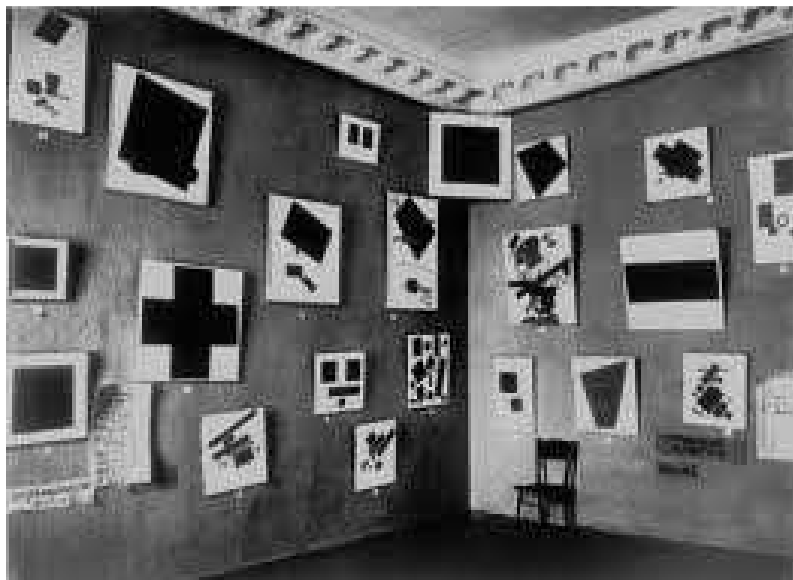


IMAGEM 22. 0,10 - a última exposição futurista, 1914/15, com O Quadrado Negro, Maliévitch
 FONTE: PETROVA, Yevgenia e outros: Virada Russa. A Vanguarda na coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo. São Petersburgo: Palace Editions, 2009. pg. 25

Como parte de um processo de subjetivação relativa à prática da exposição pública da arte, e assim de apresentar e denominar o que se está mostrando, as dobras transcorrem de variadas maneiras na relação do “dentro como operação do fora” (DELEUZE, 1988: 104) no curso dos acontecimentos da modernidade. Marinetti, como um inventor, cria a autoria sobre um movimento escrevendo o manifesto futurista (1908), enquanto o mesmo espírito era expressado de modo diferente no “ Manifesto dos pintores futuristas” por Umberto Boccioni (1910). (LYNTON, 2000) Se, na primeira mostra de pintura futurista (1911) em Milão, os trabalhos foram montados de maneira praticamente tradicional, chamava a atenção o tema ‘futurismo’ que, a partir de então, passou a ser ofertado ao mundo da arte e da história em postulados que antagonizavam estilo e ideia.

A mostra futurista (1912) seguinte em Paris solidifica a tipologia expositiva de cunho temático. Abordou-se e mostrou-se o próprio movimento em uma grande itinerância de abrangência internacional. As exposições tematizadas pela designação de seus próprios

movimentos apareciam aos montes, organizadas a outras tipologias que lhe completavam o sentido. Deste modo, a estética expositiva do ‘tudo junto como uma única coisa’ é tanto uma enunciação do visível quanto do dizível. E, os sujeitos enunciativos das vanguardas artísticas dispõem suas enunciações tanto pela forma de conteúdo a ser abraçada pela curadoria, ou seja, a exposição, quanto pelas formas de expressão de publicações de época. A filósofa Anne Cauquellin (2005:44) ressalta o papel do crítico de vanguarda: “está lá para cimentar os grupos, para teorizar seus conflitos, para lutar contra os conservadores e para convencer o público”. Junto a isto, uma série de discursos escritos e publicados pelos próprios artistas serviram para municiar a crítica, na defesa dos movimentos e projetos de arte.

As publicações vanguardistas, nem sempre vinculadas temporalmente ao lançamento das exposições, ajudaram a apresentar os movimentos. Na revista “Dada Phone” (1916), Tristan Tzara e Hugo Ball lançaram mão de recursos tipográficos para apresentar o Dadaísmo. Em “391” (1917), publicada em Barcelona, Zurique, Paris e Nova Iorque, Francis Picabia atacou a arte de maneira geral, lançou seu manifesto (‘os dadaístas não eram nada’) e mostrou trabalhos de Duchamp e Man Ray. Em “291” (≅ 1915/16), Alfred Stieglitz, proprietário de galeria de mesmo nome, dizia apresentar a arte mais moderna dos tempos. Em “*The Blind Man*” (1917), Marcel Duchamp, mostrou a fotografia de seu trabalho “A fonte” e a legenda denunciando que ali estava exposição recusada pelo Salão dos Independentes.



Photograph by Alfred Stieglitz

THE EXHIBIT RECUSED BY THE INDEPENDENTS

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—

- 1. Some contended it was immoral, vulgar.*
- 2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

IMAGEM 23. Revista Dada *The Blind Man*, 1917

FONTE: sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/index.htm

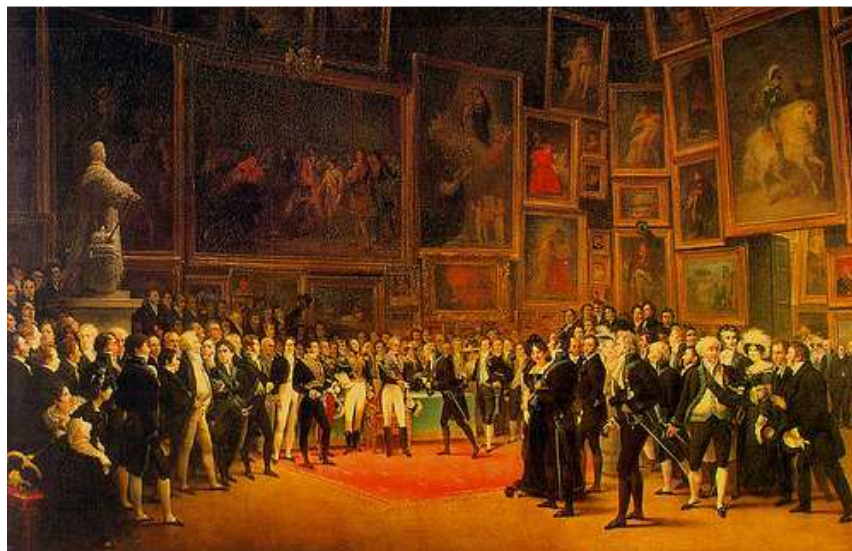
No Brasil, entendemos o processo de subjetivação, relativo à prática da exposição, pelos discursos de manifestos como do ‘pau-brasil’ e da ‘antropofagia’. Essa construção simbólica nacional de leitura do movimento moderno, tornou-se visível em um primeiro momento pela exposição de Anita Malfatti (1917) que introduziu o público brasileiro na vertente da arte expressionista, ao mesmo tempo que chocou e provocou reações críticas como a de Monteiro Lobato em sua resenha *Paranoia ou mistificação*. Organizados por um desejo comum a todos, os artistas da “Semana de Arte Moderna”, entre eles Malfatti, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, irão demarcar as bases de um movimento, por meio de exposição no saguão do Teatro Municipal de São Paulo em 1922. (CATTANI, 2008) Em questão, o problema do passadismo na arte, talvez de um classissismo tardio e incipiente afeito ao ‘belo’, mas com certeza da necessidade de encontrar o caminho ‘à brasileira’ do modernismo internacional.

A criação dos manifestos como forma de expressão contemporânea daquele momento, tendo como conteúdo um tema nacional (canibalismo), corresponde ao universo plástico desenvolvido pelos artistas. Estipula-se a antropofagia no sentido da exploração de temas nacionais a partir da absorção, digestão e metabolização de tendências artísticas europeias, como o cubismo e o surrealismo, entre outras, para o encontro de um gesto estético original. Deste modo, em o *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade inaugura um modo de pensar a cultura brasileira.

Na atualidade, é possível verificar a valorização de rerepresentações de exposições, a atualização de certos elementos constitutivos de mostras ou do discurso e estética da arte, demonstrando, entre outras questões, a consciência do vasto campo documental existente e sua capacidade enunciativa como ‘conceitos estratégicos’ nas mãos de curadores. É o caso de “1912 – Mission Moderne” (2012), no Wallrar das Museum, em Colônia, retrospectiva de comemoração do centenário da exposição “Sonderbund”. Assim como da 24^a. Bienal de São Paulo (1998), sob curadoria de Paulo Herkenhoff onde colocou em circulação a ideia de ‘antropofagia’. Da 28^a. Bienal de São Paulo, em que os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen utilizaram a expressão ‘vivo contato’ pinçada do texto de apresentação do diretor artístico da I Bienal (1951),⁶⁸ nos textos de divulgação da edição, servindo como um título e como finalidade para refletir a retomada da história da mostra e do papel das bienais. E, entre outros exemplos de mostras como “A arte de expor arte”, com curadoria de Rejane Cintrão onde a montagem expositiva eliminou o painel da sala para distribuição horizontal das

⁶⁸ Ver página 75 desta tese.

pinturas, fazendo alusão à estética dos salões do século XIX que perduram como modelo até o início do século XX, como podemos verificar abaixo.



Pintura Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, 1827, François Joseph Heim



Vista geral da exposição *A Arte de expor Arte*, curadoria de Rejane Cintrão, Museu de Arte Moderna de São Paulo, janeiro /março de 1999

IMAGEM 24. Estética expositiva de 'pinturas sobre paredes separadas por molduras'

FONTES: oil-painting-reproduction.com; CINTRÃO, Rejane. *A Arte de expor Arte*. In: CHAIMOVICH, Felipe (Org.) *Grupos de Estudos de Curadoria*. São Paulo: MAM São Paulo, 2008. pg. 29

Salientamos que, em meio a uma trajetória dispersa pela qual a arte se efetiva publicamente, dentre as quais a exposição é uma delas, é possível perceber como o dispositivo da curadoria irá erigir suas linhas de força para o manejo da relação com

campo artístico, instituições e público, entre outros. Sinalizamos a existência de apenas algumas séries regulares enunciativas sugerindo como unidades os tipos de exposição, o planejamento do espaço e o regime de linguagem de apresentação pelas quais é possível buscar fenômenos de ruptura, primeiro, da ascensão do curador e, depois, da subjetividade artística no sentido de uma poética curatorial.

3.2 No espaço vazio: a esfera da arte e as atitudes como forma

Uma ruptura torna-se visível entre os modelos de apresentação da arte moderna e as criações expositivas da arte contemporânea. Em um momento temos uma atitude de consumo por novidades culturais e artísticas, impulsionado por um mercado beneficiado pelo período de sucesso econômico da era industrial, de publicização de seus produtos por comerciantes da arte para venda. Em outro instante temos um deslocamento deste domínio para um sistema no qual passa a informação e o meio pelo qual se pode fazer acontecer o fato artístico a se sobrepor aos conteúdos como formas, estilos e interpretação da realidade, que até então caracterizavam as práticas artísticas.

Para Anne Cauquelin (2005), o ‘regime’ que se desponta pode ser compreendido como o da ideologia da comunicação funcionando como uma necessidade social que assegura o nível tecnológico no qual pode se reconhecer uma sociedade desenvolvida e a coesão de grupos sociais na iminência de desagregação. O progresso e a identidade são princípios garantidos pela tecnologia que, aparentemente, acessível, sugestiona a igualdade de todos aqueles diante da informação.

Para Cauquelin (idem), as práticas de comunicação dizem respeito ao conjunto interligado de informações; a abrangência desta interligação; a repetição e excesso do conteúdo; a codificação que por classificação individualiza diferentes conteúdos; e o exercício da linguagem para apreensão da realidade.⁶⁹ No ponto de vista da autora, este incremento comunicacional atravessa o campo artístico em modos temporais. Portanto,

⁶⁹ Ao movimento generalizado de comunicação Anne Cauquelin (2005: 59-84) especifica noções que nomeia ‘efetadores’ e que são capazes de lhe dar suporte. São especificadas como: rede; bloqueio; redundância e saturação; nominação; construção da realidade.

esta outra realidade, em oposição ao ‘regime de consumo’, já dá indícios no meio moderno, com sujeitos enunciadores, ou autores, e suas mensagens que ecoam na presente atualidade.⁷⁰ Desta maneira, tece uma série de posicionamentos como maneiras de expressão deste ‘regime’, sobre os quais destacamos a distinção entre esfera da arte e estética para aí pontuarmos subjetivações para o desenvolvimento dos aspectos da noção de autoria nas exposições.

Uma esfera da arte passa a se constituir em meio a um ‘regime de comunicação’ à medida que empreendimentos, ações, atividades passam a acontecer como manifestação artística “sem que seu conteúdo particular seja precisado” (CAUQUELIN, 2005: 90), ou melhor, sem que seu conteúdo seja designado esteticamente. Decorrente ou não disto, somam-se situações como deterioração de papéis rígidos dos sujeitos (artista-artista; espectador-espectador; galerista-galerista; consumidor-consumidor) no propósito de sua matização (artista-galerista; espectador-artista; consumidor-artista etc); e, apresentação da arte como um signo dentre tantos, da qual diversas realidades são manifestadas pelo artifício discursivo da linguagem.

Entramos aqui na discussão que essa esfera da arte ganha contornos visíveis em um ‘regime de comunicação’⁷¹ quando mecanismos de produção, distribuição e exibição da arte contemporânea são colocados em evidência em conjunto com o tema de investigação da posição do sujeito-autor. Para Cauquelin (ibidem: 81) “a realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação”. Assim, podemos dizer que obra e lugar da exposição estão relacionados na construção do fato artístico, à medida que “o artista não é um elemento à parte, separado do sistema global; não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de ‘comunicação’ encerrada em si mesma”. (idem, ibidem: 99)⁷²

⁷⁰ Os sujeitos enunciadores são designados por Anne Cauquelin (2005: 87-88) de “embreantes”. Termo linguístico este que exemplifica uma dupla função pois remete ao enunciado (mensagem que é recebida no presente) e ao enunciador. Sua aplicação remete à duplicidade das unidades (mensagem e enunciador) “colocadas no limite do objetivo (a mensagem enviada) e do subjetivo (a singularidade de quem anuncia)”. Para a autora são embreantes deste regime: os artistas Marcel Duchamp e Andy Warhol e o galerista-*marchand* Leo Castelli.

⁷¹ O autor Hans Belting também propõe outros enquadramentos de análise histórica de acontecimentos da arte contemporânea interligados pela influência da mídia e da linguagem. Ver: BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁷² Nesta citação, a autora se refere à obra ‘A fonte’ de Marcel Duchamp, apresentada à Sociedade dos Independentes (1917), e de como tal ato demonstrou a que ponto os papéis dos sujeitos (artista, galerista, conservador) foram embaralhados problematizando a noção de autoria. Deslocamos a referência estendendo-a aos diversos exemplos artísticos do regime, para ressaltar os pontos a serem explorados.

Na exposição “Época Pneumática – a especialização da sensibilidade no seu estado primordial de sensibilidade pictórica estabilizada” (1958),⁷³ Yves Klein apresentou a própria exposição como dimensão da relação obra/lugar/autor. A exposição que ficou conhecida como “Le Vide” (O Vazio), mostrou o espaço expositivo da Galeria Iris Clert sem mobília, ou objetos na vitrine e suas paredes pintadas de branco para apreciação do desdobramento monocromático em um mundo imaterial. O evento congregou múltiplas ações. Além da galeria, foi prevista intervenção no Obelisco da Place de La Concorde, que deveria ser iluminado com luz azul, mas não obteve autorização para ser realizada. A própria inauguração foi recheada de elementos catalisadores de atenção: convites que faziam às vezes de bilhete de entrada, vendidos a 1500 francos; guardas uniformizados protegendo a entrada; coquetéis que uma vez ingeridos prometiam serem expelidos em azul; visitantes que circulavam em trajes chamativos atraindo uma atmosfera suntuosa como representantes da Ordem dos Cavaleiros de São Sebastião e damas de quimono. (WEITEMEIER, 2001); (O’DOHERTY, 2007 [a]); (RESTANY, 1998).

Embora tendo um sentido de “um mundo sem dimensão” (O’DOHERTY, 2007 [a]: 102), “Le Vide” também produziu a manifestação do conteúdo implícito da galeria que se prestou a “local e tema” (idem, ibidem). O público, colocado diante do vazio, participou da experiência imaterial em que pôde tomar consciência sobre o significado do evento expositivo da arte, do seu papel de assistência e de esvanecimento da autoria artística na produção de objetos.

Há outras tantas subversões pelas quais começou a passar o templo moderno, “cubo branco”. Em “O Pleno” (1960), na mesma Iris Clert, Armand P. Arman responde ao ‘vazio’ de Klein com uma acumulação de sucatas e detritos. Percebe-se, portanto, a ponta da história que a esfera da arte dos circuitos expositivos passara a representar, já que sua execução fazia referência a outro acontecimento artístico e por ele se justificava. Com Daniel Buren, o espaço da Galeria Apollinaire (1968), em Milão, foi esvaziado e interditado. Ao colar faixas verticais de tecido branco e verde sobre as portas, Buren, torna o visitante um tema como parte de um sistema real que precisava ser didaticamente demonstrado. (O’DOHERTY, ibidem, [a];[b])

⁷³ Embora a exposição de 1958 tenha se tornado mais conhecida devido a ampla divulgação e repercussão do evento, um ano antes, Yves Klein, havia realizado experimentalmente essa intervenção intitulada de “O isolamento da sensibilidade num estado de matéria-prima estabilizado pela sensibilidade pictórica”. (HARRISON; WOOD, 2002).

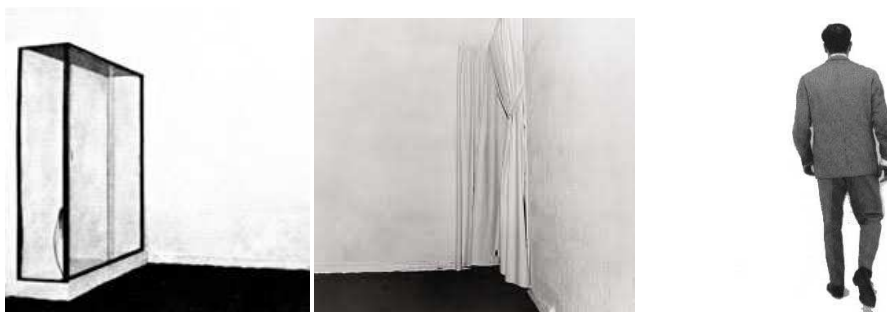


IMAGEM 25. *Le vide*, 1958, Yves Klein

FONTES: WEITEMEIER, Hannah. Yves Klein. Germany: Taschen, 2001. pgs. 32;33



IMAGEM 26. *O Pleno*, 1960, Armand P. Arman

FONTES: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007. pg. 107

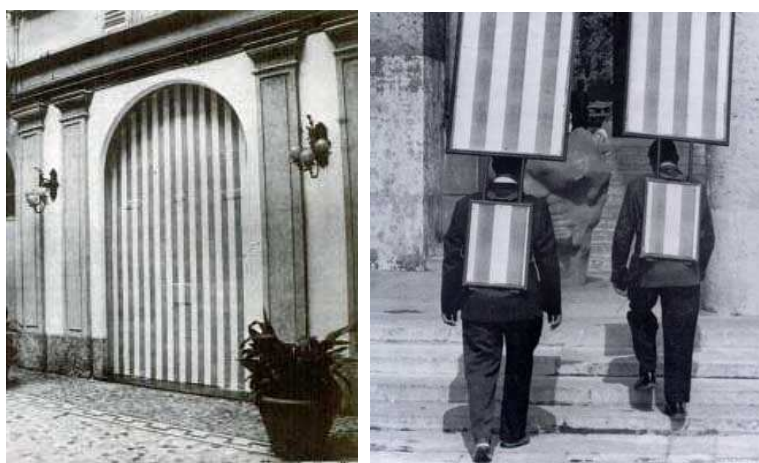


IMAGEM 27. *Proposições didáticas*, 1968, Daniel Buren

FONTES: LIPPARD, Lucy. *The Dematerialization of Art*. In: *Changing. Essays in Art Criticism* New York: E. P. Dutton & Co, 1971. pg. 53; O'DOHERTY, Brian. *The Gallery as a gesture*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 2007, [b]. pg. 329

Nesta conjuntura de relações de força que compõem a esfera da arte, o ‘vazio’ passa a existir como sentido autorizado pelo ‘sistema de formação anterior’ da arte retiniana, da materialidade da obra e da consciência do ‘cubo branco’. O ‘vazio’, torna-se o conteúdo implícito daquelas relações, valendo-se de estratégias de designação para fazer a arte falar e se mostrar como forma de pensamento.

Neste sentido, o ‘vazio’ pode ser compreendido como toda manobra de intervenção sobre a esfera da arte que transborda para além do espaço, embora seja explicitado nas maneiras dos sistemas expositivos. Esteve presente, portanto, quando Lucas Samaras moveu o conteúdo de seu estúdio (ateliê-dormitório) para o espaço da galeria apresentando o trabalho “*Room # 1*” (1964), na *Green Gallery* (Nova York), criando um artifício de citação entre o excesso (galeria) e o ausente/vazio (estúdio). Nesta circunstâncias de valorização de sua intimidade, o artista evidenciara a mítica da criação através do espaço destinado a se desenvolver o pensamento do sujeito-artista, despersonalizando os sentidos especiais da autoria. Em outra medida, Vito Acconci retoma ‘o vazio’ pelo ato artístico de maneira provocativa. Em “*Seedbed*” (1972), na Galeria Sonnabend (Nova Iorque), enquanto o público passeava pelo espaço, escutava gemidos do *performer*, amplificados em caixas de som, enquanto se masturbava escondido debaixo da rampa da galeria.



IMAGEM 28. *Room # 1*, 1964, Lucas Samara (esquerda) e *Seedbed*, 1972, Vito Acconci (direita)

FONTES: O'DOHERTY, Brian. *Studio and cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Columbia University, 2008. pgs. 41-43

Tomando emprestada a avaliação de Brian O’Doherty (2007, [a]: 114) sobre o trabalho de Robert Barry em que diz que, no seu trabalho, o artista “sempre usou poucos recursos para projetar a mente para além do visível” podemos regular assim a concepção sobre a situação do ‘vazio’ pela arte. A enunciação do ‘vazio’, como aqui ressaltamos ou seja, da esfera da arte, é feita pela utilização de poucos recursos de forma a lançar o pensamento para além do que está visível. Com isto, “a ‘visão que vê’ alimenta-se do vazio; olho e mente voltam refletidos para iniciar seu processo”. (idem: 115)

Compreendemos que, em meio a um ‘regime de comunicação’ e, preponderantemente a partir dos anos de 1960, a esfera da arte passa ser conceituada por três modulações norteadoras que se misturam à variadas proposições artísticas em sua especificidade: o espaço expositivo (visível); a estruturação do conceito articulado à linguagem (discurso dizível); e o contexto social, político e institucional (relações de força e saber). Chamamos a atenção, como, por estas dobras da subjetivação em que se dá a esfera da arte, e, em seu processo de desmaterialização (LIPPARD), e de seu campo expandido (KRAUSS) em que o objeto artístico não tem mais o mesmo peso que no regime de consumo moderno, a exposição pela qual a prática curatorial irá se sobredeterminar passa a ser conceituada.

A exposição passa a ser conceituada a partir do momento que o espaço formal de exibição pública da arte tem seus valores questionados. Nesta situação, o contexto expositivo (físico e simbólico) é requerido para efetuação do trabalho artístico e são disponibilizados códigos (galeria) que conformam as obras para o acesso público. Desta maneira, existindo a consciência do espaço expositivo, a arte é levada a qualquer lugar. Uma vez instalada como arte em sua produção, recepção, percepção e registro não cabe o questionamento sobre sua condição de ser ou não arte.

A exposição passa a ser conceituada também pelas permutas que o campo da linguagem é capaz de efetuar. Pelas estruturas linguísticas procura-se dar forma ao pensamento, ou campo das ideias. Explora-se tanto sua materialidade plástica quanto expõe-se o código (mais uma vez ele) de neutralidade do discurso e a relação com símbolos da realidade exigindo da assistência a atenção sobre a função intelectual. Alerta-se sobre como a linguagem está inserida na cultura e na história e, portanto, é fruto de relações de saber-poder, de regras disciplinares, não representando uma verdade inerente às coisas, mas uma ferramenta arbitrária.

A exposição passa a ser conceituada ainda por meio de operações que procuram envolver o contexto de seu acontecimento. Nesta perspectiva, procuram-se os parâmetros de sua localização no tempo e espaço histórico-político-social com a finalidade de posicionamentos críticos frente às instituições. Importa a circulação e a recepção das informações aí geradas, possibilitando a troca entre artistas, sociedade e público da exposição e estimulando a subjetividade da assistência na criação pela destituição de uma autoria única.

Instalações, *assemblage*, *environment*, performance, videoarte, arte eletrônica, arte computacional, *body-art*, *happening*, *arte conceitual*, *entre outras*, estão entre as poéticas de efetivação de propostas artísticas que cercam a conceituação da exposição. Exemplos destas situações de exploração da esfera da arte fazem parte de variadas criações. Dentre elas é importante lembrar as poéticas Fluxus (1962-1978) como “*Instructions for paintings*” de Yoko Ono em que indica ações que devem ser realizadas por uma assistência qualquer. Os desenhos de Sol Le Witt que, como projetos/partituras (1960), devem ser executados por outros em uma autoria compartilhada. O artista Joseph Kosuth em “Uma e três cadeiras” (1965), na exploração da arte como ideia e da arbitrariedade da linguagem. Joseph Beuys no envolvimento entre arte política. A instalação em “Desvio para o Vermelho I: impregnação” (1967) de Cildo Meireles. A importância do contexto em projetos como “Em situação ...ORHHHHH” (1969) em que Artur Barrio usa o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) como depósito de lixo. A relação institucional de Antônio Manuel (MAM-RJ) que, tendo sua inscrição recusada por ter colocado seu corpo como obra, performa nu no dia de inauguração do Salão Nacional e cujos registros fotográficos desdobram-se em “Corpobra” (1970). Da mesma forma como artistas atentos a descentralização do poder, valorização da circulação dos trabalhos em um formato viável e de baixo custo e que por isto voltaram-se à impressão de publicações. É o caso de Ulisses Carión que fundou a “*Other Books and So*” (1975); Dick Higgins, do grupo Fluxus, e suas editoras “*Something Else Press*” e “*Unpublished Editions*”; Julio Plaza e Augusto de Campos com “Caixa Preta” (1975) e “Reduchamp” (1976) para divulgação sobretudo da poesia visual. Juntamente aos livros de artista também fazem parte dessa esfera trabalhos que utilizam instituições e mecanismos do sistema de comunicação para ampliar seu alcance e desmitificar a produção, como as inserções de arte postal de Paulo Bruscky.

A tensão entre os procedimentos que compõem a esfera da arte e conceitualização da exposição pode ser muito bem notada também no trabalho “Museu de Arte Moderna,

Departamento das Águias” (1968-1972), de Marcel Broodthaers. O trabalho levou à exposição objetos relacionados ao tema águia. Para a primeira mostra, em seu apartamento em Bruxelas, diante de ‘pessoas representativas da sociedade’, convidou o diretor do museu Mönchengladbach, Joahannes Cladders, para fazer o discurso inaugural seguido de debate sobre arte e seu destino, violência institucional e arte e sociedade. (BORGEMEISTER, 1987); (DEMPSEY, 2003); (SCHULTZ, 2007)

Broodthaers organizou um setor inicial do museu intitulado de “Seção do Século XIX” (1968) onde podiam ser vistos cartões-postais, cartazes, inscrições com imagens do animal. Dentro das salas, também faziam parte, aparatos de montagem e desmontagem de mostras como embalagens para transportes de obras de arte com as devidas sinalizações de: frágil, cuidado, pintura. Para Cristina Freire (1999), apesar do assunto restrito não se tratava de uma exposição temática, mas sim da demonstração de um método para um objeto, o animal águia. Freire afirma (ibidem: 156) que o artista não tinha a intenção de “fixar um significado para águia”. O propósito “seria traçar sua evolução histórica”. (idem, ibidem)

O método, do qual comenta Freire (ibidem), pode ser compreendido pela tentativa de demonstração de estruturas de hierarquização analítica para o tratamento das coisas do mundo. O trabalho de Broodthaers funciona programaticamente no limiar entre essa hierarquia e a requisição do tempo próprio das coisas. Lembremos que, pelo método do discernimento analítico, pesquisado por Michel Foucault (2007), as semelhanças são colocadas em prova de comparação pela medida (unidade comum) e ordem das diferenças,⁷⁴ por meio do encadeamento ou disposição em quadro do conhecimento. Tudo está à mostra. Em o “Museu das Águias” há também uma espécie de espacialização das coisas em quadro, para serem vistas e compreendidas pelo visível delas mesmas, devido à organização de cartões-postais, embalagens, cartazes, inscrições com imagens do animal águia dispostos em mobiliário específico, somada a uma linguagem procedimental museológica que é pura forma de organização.

Com isto o trabalho alude às matrizes museológicas de abordagem dos objetos no tratamento de suas propriedades físicas (composição material, construção técnica, morfologia) além de funções e significados (primário – funcional e expressivo, secundários – simbólico e metafísico), e ainda relativa à sua história (gênese, uso,

⁷⁴ Ver páginas 45 e 46 desta tese.

deterioração, conservação).⁷⁵ Desta maneira, tendo como propósito explicitar métodos, colocando à vista procedimentos da ciência da ordem (quadro das identidades e diferenças, análise genética, e nomeação), a especialização do assunto ‘águia’ denota o valor que o ‘tema’, como recurso técnico, passou a representar para exposições. Pois, pela tipologia de exposições temáticas há tanto um esclarecimento sobre o que se trata a mostra, pretensamente para ‘melhor compreensão’ do público, quanto uma redução em relação às possibilidades de leitura da recepção, que tem assim sua subjetividade comandada sem que possa perceber outras opções da organização das ‘coisas’.



IMAGEM 29. Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, 1968-1972, Marcel Broodthaers

FONTES: mbourbaki.blogspot.com/2010/11/new-star-of-art-firmament-market.html; lightsgoingon.com/2011/11/365-day-136-marcel-broodthaers/; artnet.com/galleries/artists_detail.asp?gid=1161&aid=3112;

moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/broodthaers_musee.html; tumblr.com/tagged/broodthaers?before=1297113557; remue.net/spip.php?article2043

⁷⁵ Com base no museólogo Peter Van Mensch, a autora Maria Inez Cândido (2006) explicita sobre métodos e mecanismos de levantamento e acesso às informações de acervos em que identifica, as matrizes dimensionais de abordagem dos objetos museológicos como suporte de informação. Com base em alguns destes princípios (propriedades físicas, funções e significados, história, uso deterioração e conservação) alinhamos esta análise à título de interpretação.

Não à toa, a versão da instalação realizada em 1972 em Düsseldorf, as cerca de 300 peças da “*Section des Figures*” foram expostas com legendas - mais um artifício de objeto museológico - onde se lia próximo às figuras de águias “*This is Not a Work of Art/ Ceci n’est pas un objet d’art / Dies ist kein kunstwerk*” no melhor espírito magrittiano. O ‘conceito’ seria de certa maneira os temas ou signos arbitrários das coisas a partir do museu.

É claro que, como analisa Birgit Pelzer (1999), a estrutura do trabalho de Broodthaers parece ser fundamentalmente dispersiva, na dependência de múltiplos sistemas de referência. Além da natureza e funcionamento da linguagem como aponta a autora, o trabalho específico “Departamento das Águias” não pode ser citado sem se levar em consideração o contexto sócio-político e cultural ativista em fins da década de 1960.

No contexto social da ‘revolução romântica’ de 1968, com reivindicações por transformações culturais, comportamentais e institucionais, o museu é contestado como símbolo hierárquico das elites. Embora, desde o fim da Segunda Guerra, já existisse uma atitude reflexiva no campo da museologia sobre o sentido de patrimônio cultural e da qualidade das instituições na contribuição efetiva para com a sociedade, ocasionando a criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e conferências sobre o tema, é neste momento que se amplia o debate sobre a ‘crise dos museus’ (CLAIR, 1992). A instituição deveria ser voltada à coleta e conservação, ou à noção de “patrimônio do global a ser gerenciado no interesse do homem e de todos os homens”?⁷⁶ O curador Harald Szeemann (2008) comenta como aquela foi uma época também de luta para estabelecer a importância das instituições com a promoção de arte e cultura por interesses políticos e partidários.

Diante da crise, e inaugurada a fase revisionista da vocação dos museus, restava saber como fazê-los atuar a fim de se tornarem um instrumento de extensão cultural das ‘massas’, dinâmico, um centro de conhecimento, educação, informação e lazer. E, ainda, de que forma incorporar as questões cotidianas, a noção de comunidade, o meio global que a cerca e a memória de grupos específicos.⁷⁷ Importava saber também como

⁷⁶ VARINE Hugues de. *A respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile – 1972*. Disponível em: www.icom.org.br/memória%20do%20pensamento%20museológico4.pdf. Primeiro acesso: 20/05/2010; último acesso: 14/03/2013. Este e outros depoimentos sobre conferências, que fazem parte da memória do pensamento museológico, foram resgatados, traduzidos e publicados para servir de instrumento para o seminário “A museologia brasileira e o ICOM: convergências ou desencontros?”, ocorrido em São Paulo em novembro de 1995.

⁷⁷ Vale destacar que tornava-se emergencial incorporar a América Latina também como emissora desse debate de ordem social e possibilidade de desenvolvimento do processo. Dando continuidade a organização de seminários regionais, como ocorridos no RioBrasil (1958), JosNigéria (1964), Nova DélhiÍndia (1966), a UNESCO solicitou ao ICOM uma mesa-redonda para debater o papel dos museus na América Latina.

dimensionar o papel e a experiência do público, afinal as exposições artísticas já tinham colocado o espectador como colaborador, utilizador e criador, estimulando a transmutação do ambiente passivo, silencioso, inerte e contemplativo da galeria para um local da vivência de momentos de ação corporal e mental.

O ponto é que a concepção da exposição como meio de comunicação, atraente para o projeto de transformação museológica, entra em vigor. Note-se que, efetivo ou não em suas práticas e na absorção e apresentação da arte contemporânea em seus espaços, ocorre um processo de “preenchimento estratégico” (FOUCAULT, 2000: 245), por sua vez intrínseco à estrutura do dispositivo. Tendo em vista, como vimos, as alterações que recaem sobre os objetivos, ou seja, “cada efeito, positivo, ou negativo, desejado ou não, estabelece uma relação de ressonância ou de contradição com os outros, e exige uma rearticulação, um reajustamento dos elementos heterogêneos que surgem dispersamente”. (idem, *ibidem*) Assim, se a curadoria, como categoria profissional, irrompe como efeito de uma urgência histórica, objetivando a institucionalização de coleções, por meio da fundação de museus e seus acervos, o próprio modelo museu passa a existir como “sobredeterminação funcional”. (idem, *ibidem*) Isto porque é exatamente um padrão institucional de seleção, preservação e exposição que passa ser reproduzido mundialmente, e, ao mesmo tempo, se produz como efeito, tendo em vista que em alguns casos muitas coleções tiveram que ser formadas por ocasião de sua criação (museus modernos) e não por herança (museu clássico).

Sobre o dispositivo da curadoria irão recair ainda efeitos de ‘preenchimento estratégico’ como o que as exposições passaram a significar. Os sociólogos Nathalie Heinich e Michael Pollak (2007) analisam os fatores morfológicos que contribuíram para a ‘crise’ e reconfiguração da figura do ‘curador-conservador’ para o ‘curador de exposições’. Segundo os autores (idem, *ibidem*: 235) entre as funções tradicionais que definem o trabalho - entre elas salvaguarda do patrimônio, enriquecimento das coleções, pesquisa e montagem - a única a permitir uma certa “personalização” é justamente as formas de apresentação ao público. Por sua vez, dizem, esta transformação parece estar associada aos modos variantes desta apresentação, com a solidificação da tendência de ‘mostras temporárias’, ou de ‘curta duração’.

Diferentemente dos modelos anteriores, na mesa de Santiago não participaram do debate principal museólogos europeus ou americanos, mas sim especialistas latinos, tendo com língua de comunicação oficial o espanhol e podendo propor uma visão particular sobre o papel dos museus.

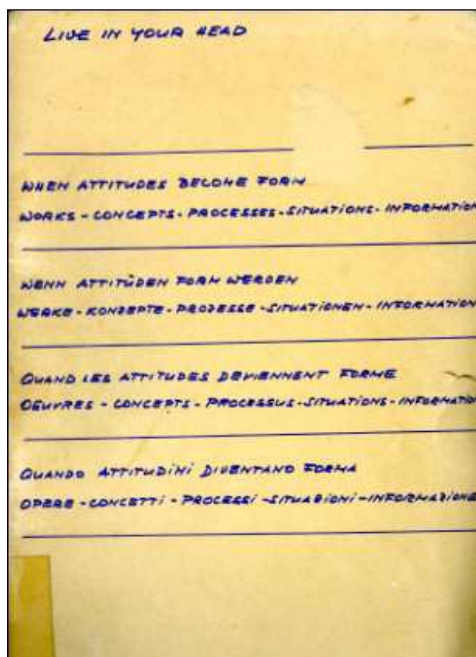
Heinich e Pollak (2007) atribuem o crescimento da atividade ao aumento do número de exposições do acervo permanente⁷⁸ - seja de museus ou de galerias - para exposições temporárias em geral. Constatam que as exposições passaram a ser tanto de parte de uma coleção, como de segmentos desta, com acréscimos, por empréstimo, de obras externas, promovendo-se autonomia em relação à uma coleção específica, como aconteceu nas galerias nacionais do Grand Palais (Paris). Outro fator comentado pelos autores trata-se da diversificação das disciplinas sob a égide da atividade de exposição – sejam artísticas (belas artes) ou científicas (história natural) – assim como a assistência técnica e industrial, isto sem incluir as feiras de arte comerciais e os salões de exposições. Diversos tipos de exposições especializadas começaram a ser realizadas por instituições culturais que agrupavam variadas categorias de trabalhos de maneira multidisciplinar, incluindo artes visuais, música, arquitetura, entre outras, promovendo-se, portanto, uma mudança no papel do curador no entrecruzamento com várias disciplinas. Por fim, comentam (idem, ibidem: 236) sobre o nível de especialização crescente de exposições desenvolvidas por instituições culturais, ou seja, certos tipos de mostras: “monográficas (de um único artista), mas também histórica (que abrange um período), geográfica (de uma região ou país) e temática/enciclopédica (agrupa várias categorias de trabalhos – artes, visuais, arquitetura, literatura, música, etc. – em torno de um assunto)”.

Nestas circunstâncias de valorização estratégica da exposição, por sua vez, integrantes da esfera da arte são colocados à prova sobre as maneiras de como lidar com a arte não-objetual. Como argumenta Cristina Freire (2006: 35) a exemplo dos *ready mades*, o papel das instituições é colocado em xeque “na definição do que venha ser arte numa dada situação social”. Referindo-se (idem, ibidem: 36) especificamente à arte conceitual, circunscreve o nível de exigências:

“Do curador pede-se abandonar critérios fundados em categorias estéticas, recriando suas práticas institucionais. Do colecionador e também do galerista se exige um conhecimento e estudo mais aprofundado do artista e sua poética. Os artistas, por sua vez, passam a desenvolver textos sobre o próprio trabalho e propõem visadas críticas quando realizam curadorias de exposições. Dessa maneira, muitas vezes a Arte Conceitual opera uma análise crítica das condições sociais e epistemológicas da prática visual ao revelar a dinâmica dos circuitos ideológicos e institucionais de legitimação da arte”.

⁷⁸ O trabalho em específico foi o resultado de pesquisa realizada no Centro Georges Pompidou (Paris/França) e publicada em 1988 sob o título de *From Museum Curator to Exhibition Auteur – inventing a singular position* a partir do estudo de caso deste espaço.

A exposição “*Live in Your Head: When Attitudes Become Form (works – concepts – processus – situations - information*” (1969) funciona como um marco das possibilidades de apresentação da arte processual. Idealizada pelo suíço Harald Szeemann (1933 - 2005), para Kunsthalle, em Berna (Suíça), apresentou pela primeira vez na Europa trabalhos de artistas conceituais e pós-minimalistas, estimulando o sentido de exposição para algo além daquilo que apenas se vê, mas algo para ser pensado e vivido.



Catálogo da exposição



Registro da exposição



Kunsthalle
empacotada
pelos
artistas Christo
and Jeanne-
Claude

IMAGEM 30. Exposição *When Attitudes Become Form*, 1969

FONTES: acervo da autora; POINSOT, Jean-marc. *Large exhibitions – a sketch of a typology*. In: FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 2007. pg 49; christojeanneclaude.net/wk.shtml

Szeemann inovou ao aplicar uma outra metodologia de exposição. Estimulou a criação artística, a proposição de ações e ideias a serem desenvolvidas no espaço expositivo, em intervenções exteriores e até mesmo para existirem somente como texto no catálogo, em forma de fichas. Enquanto Daniel Buren, que não havia sido convidado para a mostra, era preso por espalhar suas listras pela cidade sem autorização, os cerca de 70 artistas escolhidos realizavam suas ações. Lawrence Weiner removeu três metros quadrados do espaço da parede; Robert Barry iluminou o telhado; Michael Heizer

demoliu a calçada com uma bola de metal; Richard Serra contribuiu com um de seus “*Splash Pieces*”; Mario Merz fez um dos seus primeiros iglus; Richard Long abandonou a instituição e partiu em uma caminhada de três dias pelas montanhas suíças; Joseph Beuys construiu uma grande escultura; Walter de Maria fez pela primeira vez seu trabalho com telefone. (OBRIST, 2008); (SZEEMANN, 1996); (ALEXANDER; SHARP, 2009)

Segundo o curador Szeemann (1996: 25), o que a exposição colocava em evidência pela primeira vez era a atitude intrínseca do artista “de maneira muito precisa, como uma obra” mostrando a discussão principal da arte do momento. Mas não se tratava de atingir a realização, nem a maneira do espaço, ou as atitudes interiores (como Mondrian e Pollock), que acabavam por dar forma a um objeto autônomo. Os artistas não eram criadores de objetos, mas de situações. De acordo com Szeemann (ibidem), importava deixar o processo artístico visível, evitando utilizar, naquilo que seria mais uma frase que um *slogan*, as palavras, ‘objeto e experimentação’. Assim, as palavras que complementam o título da exposição, “obras, conceitos, processos, situações, informação” são as “formas” nas quais as atitudes artísticas foram condensadas.

Patrocinada pela empresa Philip Morris, “*When Attitudes Become Form*” sinaliza também o início de uma infra-estrutura de viabilização para eventos expositivos (STRAUSS, 2010) que é usual no dias de hoje, quando se trata das ‘megaexposições’ que envolvem estrutura intercontinental e altos financiamentos. Apesar de abrir uma brecha dentro das tipologias temáticas da época, a exposição foi duramente criticada pela imprensa, devido à arte escolhida, e pelos diretores do espaço que acusavam o curador de ter convidado muitos estrangeiros, dando pouca expressividade aos suíços. Em seguida o curador pede demissão, funda a “*Agency for spiritual quest work*” e se autoproclama curador independente, ‘institucionalizando a si mesmo’. A repercussão do fato serviu para destituir a ideia do ‘organizador-diretor’, vinculado a uma intuição específica e, muitas vezes apoiada pelo Estado, fundando e ampliando a concepção da existência do ‘sujeito-curador’ de exposições, que se coloca como capaz de realizá-las em qualquer lugar, contanto que possa contar com subsídios de capital privado, como de empresas patrocinadoras afinadas na expansão do modelo econômico neo-liberal.

No rastro da expansão da chamada ‘curadoria independente’, uma questão se lançava: o *status* do ‘sujeito-curador’ como autor da exposição. O problema foi tematizado criticamente por vários artistas em referência à Documenta 5 (1972), intitulada

“*Questioning reality – pictorial worlds today*”. Harald Szeemann, curador desta edição, defendeu uma sistematização das relações das formas visuais de expressão e realidade. Foram cerca de 20 seções não apenas com obras de arte, mas imagens ditas de categorias paralelas, justificadas como sendo do imaginário social no âmbito da religião, mídia, publicidade, doenças mentais, ficção científica e propanganda política entre outras. (BEZZOLLA, 2008) Em um dos segmentos da arte contemporânea designado de “mitologias individuais” foi alocada a ‘arte instalação’ e ‘de processo’ na defesa da ideia de que toda atividade artística, por mais engajada e crítica que fosse, era parte de um mundo interior.

O artista Daniel Buren (2004:26), participante da edição daquele ano, definiu a mostra como a “exposição de uma uma exposição” em que “mais e mais, o tema de uma exposição tende a não ser a exibição de obras de arte, mas a exposição da própria exposição como uma obra de arte”.⁷⁹ Buren chamou as seções da mostra de “castrações” (idem) criticando que foram escolhidas como as cores de um quadro. Esta estratégia, diz, seria aceitável se os objetos tivessem sido escolhidos pelos artistas e não pelo curador.

Robert Smithson (1996) por sua vez publicou em 1972 no catálogo da Documenta 5 o texto “Confinamento Cultural”. Nele explicou se tratar de quando o curador impõe seus próprios limites em uma exposição sem perguntar ao artista os limites dele. O resultado seria um aprisionamento cultural para manter tudo sob controle. Já em sua carta de desistência de participação, Robert Morris afirmara existir uma diferença entre a autoria artística e a curatorial e que, portanto, não queria que seu trabalho fosse usado por princípios sociológicos equivocados ou categorias obsoletas da história da arte.



catálogo da documenta

detalhe de documentos da Documenta 5

carta de Robert Morris

IMAGEM 31. Exposição Harald Szeemann: Documenta 5, 2012, curadoria David Platzker

FONTES: curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5

⁷⁹ Tradução da autora.

May 6, 1972

Giancarlo Politi
Flash Art
Milano

Dear Giancarlo Politi:

Regarding Documenta V, I submit the following:

I do not wish to have my work used to illustrate misguided sociological principles or outmoded art historical categories. I do not wish to participate in international exhibitions which do not consult with me as to what work I might want to show but instead dictate to me what will be shown. I do not wish to be associated with an exhibition which refuses to communicate with me after I have indicated my desire to present work other than that which has been designated. Finally, I condemn the showing of work of mine which has been borrowed from collectors without my having been advised.

Signed,
R. Morris

IMAGEM 32. Detalhe da carta de Robert Morris

FONTE : curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5

No âmbito das instituições museológicas e culturais, como vimos, Nathalie Heinich e Michael Pollak (2007) identificam nas formas de apresentação, ou seja, da montagem da exposição, uma certa condição de ‘personalização’ da função do curador. Para os autores, esta posição como ‘autor’ advém de outras disciplinas,⁸⁰ não estando restrita nem à posição de um cargo nem a uma função, pois não são as tarefas cumpridas que fazem um autor, ao contrário, é a singularidade de sua produção que o faz. O que não seria mais o caso da figura do curador tradicional, encarregado por selecionar, obter e instalar obras de arte. Nesta outra posição, o sujeito-curador-autor precisa também:

“desempenhar um papel administrativo maior, determinando um quadro conceitual, selecionando colaboradores especializados de várias disciplinas, dirigindo equipes de trabalho, trocando ideias com arquitetos, assumindo uma posição formal em termos de apresentação, organizando a publicação de um catálogo enciclopédico, etc.”⁸¹ (HEINICH; POLLAK, 2007: 236)

Pela tendência da autonomização do campo da curadoria de exposição, Heinich e Pollak (ibidem) ressaltam que a concepção de autoria se dá então pela valorização de

⁸⁰ Na análise sobre a construção de uma ideia de autoria em curadoria, Nathalie Heinich e Michael Pollak (2007) utilizam comparativamente etapas, funções características econômicas entre a indústria cinematográfica e a de produção de exposições. A partir deste parâmetro que envolve orçamentos elevados, cronograma de pesquisa, pré-produção, execução e manutenção do trabalho durante o tempo em cartaz, analisam quais os elementos que propiciam a noção de autoria e que serão vinculados à figura do curador de exposições.

⁸¹ Tradução da autora.

critérios próprios de um campo maior de produção artística e intelectual. Por esta perspectiva estão em jogo tanto aspectos de criação e invenção, que, em sua singularidade, poderão se produzir como um trabalho que avança sobre modelos tradicionais presentes nas instituições, e, pelo qual, se poderá confirmar e avaliar, tal originalidade, na exposição.

A ‘singularidade’, segundo os autores (idem, *ibidem*), corresponde também a uma posição de autoridade dentro de uma situação institucional. O que significa que o ‘curador de exposição’ controla vários aspectos da exposição: assina o catálogo; cria o texto de apresentação; produz a mostra; pesquisa; seleciona e aprova profissionais; contata meios de comunicação. Mas, enfatizam que a concepção da posição como ‘autor’ está ligada sobretudo a três domínios relativos à: construção de unidade temática; “avaliação estilística” (idem, *ibidem*: 243); e recepção pública da exposição.

Voltaremos ao assunto da posição do curador de exposições na formação de autoria no capítulo seguinte, ao abordarmos o *status* dos sujeitos curadores regulamentados no direito ao discurso. Por enquanto vejamos as considerações dos autores Heinich e Pollak sobre os três domínios relativos à noção de ‘autoria’.

De acordo com Heinich e Pollak (*ibidem*), a posição do curador-autor é garantida pelo domínio da ‘temática’ à medida que por esta via há um investimento na unidade de conteúdo para obtenção de um trabalho uno (exposição) como resultado, frente a vários outros trabalhos (objetos/obras). Assim, o assunto tratado é constantemente referenciado como, por exemplo, nas declarações do curador e demonstrado no título da exposição. Identificam (idem, *ibidem*: 243) como, a exploração de um tema pessoal curatorial se dá pela utilização de doses de “ambivalência e dissonância”.⁸² A partir dos autores, depreendemos que, por esta via, o ‘autor’ se efetua na exploração de um tema (ambivalente e dissonante) que possa se diferenciar de estruturas interpretativas habituais, sejam históricas, artísticas e críticas, entre outras. Demonstrando uma perspectiva particular, a autoria pode então ser demarcada já que a originalidade de uma abordagem, polêmica ou não, evidencia uma certa subjetividade, uma visão, uma reflexão de um ‘curador’ particular em oposição à repetição de um discurso.

Para os autores (idem, *ibidem*: 243), o segundo ponto de relevância sobre a noção de autoria condiz com “os aspectos estilísticos da exposição”.⁸³ Um destes aspectos é o que

⁸² Tradução da autora.

⁸³ Tradução da autora.

pode ser encontrado nas observações e escolhas conscientes do curador em relação à ‘instalação’. Desta maneira, se a montagem estiver relacionada à arquitetura do espaço, privilegia-se a relação entre trabalhos e objetos no desenho expositivo. É o caso, afirmam, de um curador geral mais afinado com o perfil de um museógrafo que tende a valorizar

“o subconsciente sobre o significado; forma, material, a imagem sobre o texto; choque ou surpresa sobre a leitura; sensação visual sobre explicação linguística; o trabalho de arte sobre o documento; a visão sobre a compreensão; em resumo, pura visibilidade, que opera na urgência, mais que explicação, que requer duração”.⁸⁴ (HEINICH; POLLAK, 2007: 244).

Pela ‘concepção estilística’ da exposição, ainda segundo Heinich e Pollak (ibidem), admite-se a tentativa de uma organização com referências além dos trabalhos a serem apresentados. Às vezes há ligações com outros campos artísticos, como o teatro por exemplo, tendo em vista que nesta opção o objetivo não é mostrar somente obras, mas demonstrar uma interpretação construída dos trabalhos e das ideias. Segundo os autores, por esta interpretação construída, o curador passa a ter uma assinatura da exposição, produz-se um criador que sai de seu anonimato. O contrário disto seria o perfil de um historiador como curador que opta não pela visualização, mas pela manipulação de ‘narrativas’.⁸⁵

A respeito da ‘recepção pública da exposição’ dois tipos de abordagem são oferecidos aos visitantes. De acordo com Heinich e Pollak, estão relacionados exatamente aos campos já mencionados. Em um deles, portanto, a importância é dada à absorção de ‘narrativas’, que os autores chamam (idem, ibidem: 244) de “consumo das ideias”.⁸⁶ Por esta via, o desenho da exposição é desenvolvido prezando a ‘transparência’, ou seja a apreciação direta dos objetos sem utilização e interferência de recursos extraordinários à visão. No outro, o foco é a montagem, ou seja, a maneira como são ‘instalados’ materiais, elementos decorativos e mesmo a seleção de trabalhos no espaço, de forma a se sobressair sobre o assunto da exposição. Opera-se então uma certa

⁸⁴ Tradução da autora.

⁸⁵ Heinich e Pollak (2007) utilizam a palavra “concepts”. Traduzimos por ‘narrativa’ para ressaltar a relação do historiador com o cumprimento do escopo acadêmico e para diferenciar com a utilização que temos feito aqui de ‘conceito’ que, nesta perspectiva se encaixa na abordagem sobre o domínio ‘temático’, pelo qual, grosso modo, um certo ponto de vista, da ordem do dizível, coloca-se como questão e discurso crítico.

⁸⁶ Tradução da autora.

‘opacidade’ na exposição, ou seja um trabalho de mediação, entre o visitante e os objetos.

Ao tratar das maneiras de apreensão da exposição por parte dos visitantes, os autores a consideram em face de um sistema semiológico. Desta maneira, para Heinich e Pollak (2007: 245), “as obras e sua instalação seriam o significante, ideias e interpretações o significado, os objetos da exposição (...) o referente”.⁸⁷ Por esta perspectiva, explicam, é que se justifica o alcance que as obras exibidas terão, tanto em seus valores artísticos e no prazer que promovem, quanto por seus valores simbólicos e metafóricos. Segundo os autores, devido ao desenvolvimento e especialização das exposições há uma tendência na encenação de temas, amparados por questões históricas e ressonâncias culturais que impelem sua concepção para além da exibição pura e simples de uma coleção. Tornou-se necessário impor especificidades baseadas em competências que envolvem concepção, arranjo dos trabalhos e apresentação.

Embora a circunscrição desenvolvida por Heinich e Pollak (ibidem) ajude a entender a noção de ‘autoria’ na relação com competências envolvendo ‘concepção’, ‘manipulação da instalação’ e ‘direção das maneiras de apresentação’, no sentido da expressão de certa singularidade, o debate sobre o fenômeno do sujeito-curador como ‘autor’ na criação de exposições está longe de se esgotar. A conceituação da esfera da arte explorada por curadores pela exposição tem feições de um movimento global. Muitos curadores e suas curatoriais se fizeram importantes desenvolvendo uma história própria, como que paralela à da arte, a ponto de construir interesse sobre a trajetória da curadoria através de uma história que é antes de tudo relativa a da arte e suas exposições.

“Information” (1970), no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), com curadoria de Kynaston Mcshine, faz parte do imenso elenco de curatorias e exposições da segunda metade do século XX. Embora seguindo o padrão tradicional museográfico de neutralidade e suportes de vidro, para ressaltar o ‘conceito’ de informação da mostra, incluiu trabalhos de artistas latino-americanos e de países comunistas. Entre os artistas brasileiros, participaram com trabalhos: Hélio Oiticica (Tropicália / Programa Ambiental); Artur Barrio (Situações TE, trouxas ensanguentadas); Cildo Meireles (Inserções em circuitos ideológicos).

⁸⁷ Os autores tratam de um estudo de caso da exposição “*Vienne, naissance d’un siècle*” (1986) ocorrida no Centro Pompidou, Paris. Para Heinich e Pollak a exposição representa qualidades significativas para avaliar a singularização da posição do curador como autor.

Vale mencionar ainda, as experiências do curador Walter Hopps na exposição “*Thirty-Six Hours*” na qual durante dois dias pendurou o trabalho de qualquer pessoa que quisesse participar. Assim como fez o curador Pontus Hultén, no domínio de exposições em grande escala na direção do Beaubourg (Paris) a partir de 1977.

Tendo em vista as condições de organização dos trabalhos dentro do ‘regime de comunicação e esfera da arte a atuação do galerista e editor Seth Siegelaub serviu para ampliar a circulação desses trabalhos, absorvendo um outro papel desse sujeito-curador. Partindo do princípio que muito da arte produzida naquele momento não precisava das condições convencionais de exibição, considerou a utilização do catálogo como forma de exposição para divulgação dos trabalhos. Foi o caso de “*Xerox Book*” (1968), um livro de artista e ao mesmo tempo exposição e catálogo. Convidou artistas para desenvolverem trabalhos fotocopiados que depois de reunidos e editados foram impressos em *offset* como exposição.

No Brasil, foram produzidas várias exposições que ainda permanecem à espera de um levantamento memorialístico, de revisão crítica e de metodologia envolvendo arte, exposição e curadoria. A exposição “*Opinião 65*” (1965) relacionou arte e contestação em uma situação mais ampla que a da política ditatorial do golpe militar no Brasil. A ‘política da arte’ em questão estava voltada a marcar uma singularidade das novas pesquisas plásticas da produção nacional, no debate acerca da tridimensionalidade do objeto e da ideia de representação no espaço bidimensional. Seguindo os desdobramentos críticos/artísticos levantados por exposições como “*Opinião 65*” “*Opinião 66*”, “*Propostas 65*”, a exposição “*Nova Objetividade Brasileira*” serviu para ratificar os aspectos de uma arte de vanguarda que naquele momento refletia a importância dada ao contexto social, à participação do público e à ampliação da noção de obra. Entre os textos do catálogo da exposição, em “*Esquema Geral da Nova Objetividade*”, Hélio Oiticica apresentava um panorama e um programa para efetivação de uma nova direção artística que ali era requerida.

A relação paradoxal entre a existência da obra e sua exibição no circuito museológico foi uma defesa política do curador Walter Zanini, que garante seu lugar na história como exemplo precursor da curadoria no Brasil. Durante sua gestão do Museu de Arte de Contemporânea (MAC/USP), São Paulo, entre 1963 e 1978, organizou junto com artistas exposições coletivas, palestras, debates, cursos e projetos articulados entre o fazer artístico processual, o suporte institucional como propulsor crítico e o contexto social.

Em meio à perseguição ideológica, o terror à livre expressão e à censura estúpida do período de ditadura militar no país ocorreram exposições desafiadoras à lógica passiva do *establishment*. O 'MAC do Zanini', como passou a ser referenciado, afirmava-se como um lugar de experimentação artística e de métodos curatoriais com substituição de júri e prêmio por cartas-convites e verba de pesquisa. A preocupação do curador com a função de um museu de arte contemporânea, para além de uma condição técnica e sim consciente da multiplicidade de proposições artísticas transitórias a exigir reformulação de seus interesses e posturas, são evidentes nas exposições na "6ª. edição da Jovem Arte Contemporânea" (JAC) (1972) e na "Prospectiva 74" (1974).

A tônica metodológica da curadoria da 6ª edição da "Jovem Arte Contemporânea" (JAC) (1972) foi o processo. Como procedimento, os artistas ocuparam o museu durante as duas semanas de realização da exposição. A possibilidade de confronto, colaboração e debate entre os participantes "concretizou a autoria coletiva" (FREIRE, 2006: 27) da mostra. Em "Prospectiva 74" (1974), juntamente com Julio Plaza, Zanini organizou uma espécie de curadoria em rede. Primeiro, foram enviados convites de participação para alguns artistas, e depois os artistas passaram a convidar outros artistas. Esta seleção/convite em circuito, de proporção internacional, traduziu-se em uma dinâmica de declarar o artifício da mediação, aferindo ao artista a importância principal para o motivo da arte. Vale ressaltar ainda que em "Poéticas Visuais" (1977) Julio Plaza potencializou o conceito "exposição portátil" (FREIRE, 1999: 157) já que o público pôde escolher trabalhos de sua preferência para adquirir e levar para casa a fotocópia do material exibido.

Outras experiências expositivas ocorridas no MAC, na concepção em parceria com artistas são aquelas de curatorias que dão vestígios de uma junção centrada em tipologias de linguagem. É o caso de "Video Art" (1975), exposição que coloca o museu como primeiro a ter o segmento de vídeo arte em uma instituição brasileira. Assim como "Videopost" e "VideoMac" (1977) organizadas por Jonier Marin e Julio Plaza respectivamente. As duas mostras segundo Cristina Freire (1999: 161) "têm caráter precursor não apenas pelo esforços na busca de equipamento (...) ou pelas dificuldades técnicas (...), mas sobretudo, pela possibilidade de os artistas utilizarem o museu como lugar vivo de criação".

É exatamente o princípio de agrupamento por linguagem que Walter Zanini levou para a curadoria-geral da 16ª. Bienal de São Paulo (1981). Depois de alguns boicotes internacionais em edições anteriores devido à ditadura no país, e em conjunção a uma

tímida, ainda, abertura política, a proposta da junção por linguagem significava uma medida ao mesmo tempo curatorialmente contemporânea e politicamente eficaz para diluir o valor de rejeição de artistas ou apoio governamentais, provavelmente expressos em uma formação por representação geográfica.

De acordo com o projeto de ‘analogia por linguagem’, a 16ª Bienal foi dividida em núcleos comportando produções em vídeo, xerox, performances, instalações, livros de artista e arte postal, que teve a “primeira acolhida oficial” em bienais. (AMARANTE, 1989: 290). Na época, o julgamento sobre o método foi divergente. Os artistas Carlos Fajardo, Mira Schendel e Ivens Machado apoiaram por meio de declarações que enalteciam o caráter universal, contemporâneo e uma forma de abordagem mais ampla. Outros, como Tunga, ressaltavam que “tudo depende da curadoria” levantando a questão do nível de compreensão da obra para que se obter um resultado bom ou “tão ruim quanto a montagem feita por países.” enquanto a crítica Aracy Amaral reduziu a estratégia a uma “nomenclatura novidadeira” que era apenas uma espécie “de elogio à técnica rudimentar aplicada em museus”. (idem, 282; 283)

As opiniões, a favor ou contra, as ingerências do sujeito-curador na determinação de estratégias, seleção de artistas e trabalhos, estipulação de conceitos e montagem, cresceram exponencialmente à proporção de sua avaliação como autor de exposições e paralelamente a um campo pesquisas em formação que passou a gerar modelos de realização. É neste sentido que refletimos sobre a repercussão do tema da vitalidade da pintura durante a década de 1980 que foi apresentado em diversas exposições. Esteve presente (POINSOT, 2007) na mostra APERTO da Bienal de Veneza (1980) como fenômeno constatado e designado de “Transvanguarda” pelo crítico de arte e curador Achille Bonito Oliva, que interpretou esta tendência como uma arte que atravessava as vanguardas. Depois ressurgiu na exposição “Avanguardia – Transavanguardia” (1982), na Mura Aureliane, em Roma e em outras exposições produzidas naquele momento, de forma a direcionar a atenção para além de trabalhos de arte contemporânea. É o caso de “A new spirit in painting” (1981), na Royal Academy of Art, em Londres e “Zeitgeist” (1982) na Martin Gropius Bau, em Berlim.

Além das exposições citadas, a 18ª Bienal de São Paulo (1985), que ficou conhecida pelo título de “A Grande Tela”, tornou-se um exemplo polêmico de exacerbação não só da produção em voga da pintura, mas também da afirmação crítica e autoral da curadoria de Sheila Leirner. Pela ‘instalação’, montou-se um longo corredor de quadros alinhados

horizontalmente, nivelados pela parte de baixo e com pouca distância entre eles gerando unidade entre si ao mesmo tempo que um certo desconforto.

Segundo o curador Ivo Mesquita:

“[...] Foi uma bienal extremamente afirmativa. A Bienal de São Paulo vinha em um processo de revigoramento e de ressurgimento depois das crises todas dos anos 1970 e da sua perda total de prestígio e de importância. E há um ressurgimento. Mas é um ressurgimento que há condições para que isso ocorra. [...] Via-se que a curadoria da Bienal de São Paulo produzia uma afirmação sobre a produção artística extremamente radical no momento em que ela nivelava artistas vindos de todas as latitudes e que faziam pintura e uma certa pintura. [...] Era uma apresentação extremamente forte feita por uma bienal até ali periférica. Ainda que próxima e muito aclamada era uma bienal periférica”.⁸⁸

Porém, se, considerarmos o domínio de ‘concepção estilística’ relativa à noção de autoria estipulados por Heinich e Pollak (2007), podemos compreender que, naquela bienal, a curadora fez uma referência visual por meio dos próprios trabalhos artísticos e da montagem, que deixava evidente a escala e a estética das pinturas do momento. Assim, ao mesmo tempo que, em nome de uma aposta pessoal, produziu um discurso exagerado para evidenciar a comparação daquela produção, demonstrou como o curador opera em meio a linhas de força, a cada situação, por meio de escolhas por vezes individuais.

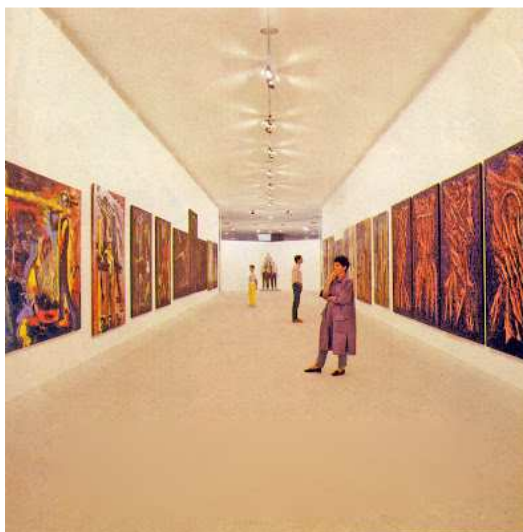


IMAGEM 33. Exposição *A grande tela*, 18ª edição da Bienal de São Paulo, 1985

FONTE: sheilaleirner.blogspot.com/2005_10_01_archive.html

⁸⁸ MESQUITA, Ivo. Políticas de circulação, produção e reflexão: bienais, feiras e agências de artistas. In: Colóquio circuitos e estratégias da arte na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 11 de agosto de 2010. Trabalho não publicado.

Capítulo 4

O discurso sobre a noção de curadoria: entre o dito e o não dito

Tendo em mente que as combinações variáveis das formas, ou seja o enunciável e o visível, constituem as formações históricas, e que estas, como estratos, são o que dão as condições para visibilidades e enunciações, procuramos, neste momento, destacar visões acerca da noção de curadoria para produzir categorias de análise deste dispositivo na atualidade. Com isto, produzimos circunstâncias para atingir as matérias e as estruturas de conteúdo e expressão da atividade da curadoria destacando princípios e maneiras do que esta faz em relação à arte a partir de vetores ou tensores, ou seja (DELEUZE, 1989: 185), “os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição”, e que aqui demonstramos em discursos proferidos acerca do conceito, do sentido e de problematizações que envolvem o tema da curadoria.

É preciso reforçarmos que a atividade curatorial envolve uma grandeza escalar de tarefas divididas em etapas, e outras atividades a ela relacionada e profissionais. Cada uma das etapas e atividades destas áreas sendo, por si só, um campo especial de investigação. Assim como os diversos sujeitos de cada área, produtor de variadas compreensões sobre curadoria, em correlação não só ao seu campo de atuação, no nosso caso, arte, mas também em relação à própria experiência com curadoria, seja como artista, crítico, historiador ou curador, o que torna significativo pensá-la através de suas “intensidades”.⁸⁹ (DELEUZE) Ou seja, movendo-se em meio a suas unidades mínimas de diferenciação na produção de singularidades e de seu campo produtivo e criativo na atualidade. Desta maneira, iremos, a seguir, condensar alguns discursos acerca da noção, características, domínios e pensamentos sobre o campo investigado.

⁸⁹ O conceito de intensidade atravessa diversas obras do filósofo Gilles Deleuze, fazendo parte mesmo de seu pensamento sobre plano de imanência e multiplicidade que envolve sua distinção sobre o próprio conceito filosófico. Sua elaboração parte da interpretação sobre a essência dos modos (Espinosa) e o grau de potência (Nietzsche) para destacar a condição de diferenciação, pois segundo o autor (2006: 356), “a intensidade é a forma da diferença como razão do sensível. Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma”, sendo desenvolvida no espaço extensivo, ou seja, por aquilo que recobre sua qualidade. Na tese importa destacar os processos pelos quais é possível se aproximar dos diferentes modos de curadoria que atuam a partir de sua potência.

Interessa-nos neste primeiro momento abarcar uma amplitude de discursos que possam evidenciar enunciados ocultos trazendo visibilidades à visão e dizibilidades à fala, para no item seguinte desta tese analisarmos a conformação do dispositivo da curadoria pelo relacionamento das forças multilíneas inscritas em suas três grandes instâncias (poder, saber, subjetivação). Vejamos a seguir trechos selecionados entre referências bibliográficas e parte de entrevistas realizadas para o presente trabalho sobre o tema em questão com Paulo Sergio Duarte, Lisette Lagnado, Ricardo Basbaum, Felipe Chaimovich, Laura Lima, Priscila Arantes, Felipe Scovino, Cauê Alves e Maria de Lourdes Parreira Horta no período de 11 de agosto a 30 de setembro de 2010. Estas estão reproduzidas nos anexos de II a X.

Para o curador Paulo Herkenhoff (2008), a curadoria faz parte, sobretudo, do campo do pensamento crítico. Segundo Herkenhoff, trata-se da presença e da corporeidade das obras, pois pela curadoria se projetam sentidos temporários em volta dos trabalhos artísticos, submetendo-os a hipóteses e problematizações. Para o curador (*idem*, *ibidem*: 23), a curadoria deve ter como tarefa a produção de “saltos epistemológicos que envolvam o conhecimento da arte e os próprios modos de pensá-la”.

Herkenhoff considera que a curadoria é um discurso simbólico com símbolos ‘do outro’ e que a autonomia do curador, opondo-se a ingerências institucionais, significa garantir a defesa desses símbolos a ele confiados e a defesa do conceito trabalhado. De maneira que a clareza sobre a intenção curatorial começa com a consciência de que toda curadoria implica em um processo de poder. Para Herkenhoff (*ibidem*: 39), essa é a primeira medida para que o curador possa se libertar “de seu próprio desejo de poder”.

O historiador da arte e curador Paulo Sergio Duarte (2010)⁹⁰ conta que teve muita resistência em aceitar a nova categoria profissional chamada ‘curador’ que, segundo este, começou a ser disseminada principalmente no início dos anos 1980. Relata que, anteriormente, curadores faziam parte de um conselho de curadores de fundações, encarregado de fiscalizá-las e que em certo momento a palavra desliza para o meio de arte sendo aí utilizada. Refletindo sobre uma situação histórica concreta como a brasileira, diz acreditar que o curador tem uma dupla função. Segundo Duarte, em primeiro lugar deve ser o de ampliar o público de arte, já que no Brasil é muito restrito. Em segundo lugar, que, sobretudo em grandes mostras coletivas, deveria tentar fortalecer eixos históricos visando a melhor compreensão da arte, tanto para o público

⁹⁰ DUARTE, Paulo Sergio. Rio de Janeiro, agosto, 2010. Entrevista concedida à autora. Ver anexo II, página 223.

de arte, quanto para o jovem artista que: “[...] não tem muitas vezes noções de história da arte recentíssima”.

Para Paulo Sergio Duarte (2010), ao contrário de Paulo Herkenhoff (2008), mais do que provocar sentidos críticos específicos em relação à arte, a curadoria deve ratificar parâmetros históricos de seu tratamento. Por meio destas visões, se de um lado temos uma posição que destaca a relação com arte pelo exercício de compreensão histórico, pelo outro temos que a experiência com a arte pode acontecer por meio de problematizações históricas, pela sugestão de hipóteses, com a finalidade de produzir outras abordagens de reflexão, independentemente do conhecimento anterior do público sobre o assunto.

Um ponto recorrente sobre a condição curatorial parece ser a de que a escolha e reunião dos elementos artísticos para a exposição conformam discursividades. Decorre, portanto, de um conjunto que, dividido em partes, deixa entrever a presença do propositor dessa enunciação pontual nas relações de avizinhamo entre trabalhos. Para o curador Cauê Alves (2010: 56), a exposição pode ser entendida como uma sintaxe, um conjunto de totalidades, na qual as obras são também totalidades abertas. Considera que os trabalhos de arte não estão à espera de sentidos a serem conferidos de maneira definitiva pelo curador, pois a arte tem suas próprias verdades além do visível e das ideias.

Por sua vez, para a historiadora e curadora Glória Ferreira (2010: 148), o ofício do curador permanece um instrumento de conhecimento ao “revelar camadas de significação das obras” na relação com contextos específicos e com outras obras. Diz que (idem, *ibidem*: 139), apesar de a curadoria ser, muitas vezes, equivocadamente comparada a uma prática artística, aquela não deixa de ser um meio, e, deste modo, guardando caráter autoral, exige focalização teórica e pesquisa, “imaginação e criação”, marcando sua subjetividade. Estas características, segundo Ferreira (*ibidem*), seriam as “bases de seu caráter ensaístico, em que se explicitam conceitos articulando a construção de sentidos e discursos”.

É neste sentido também que a curadora Lisette Lagnado (2010)⁹¹ analisa a ação do curador como relativa àquela de construção de um sintagma: “[...] as obras estão ali. O curador evidencia algumas passagens que podem ser, às vezes, históricas e às vezes

⁹¹ LAGNADO, Lisette. São Paulo, setembro, 2010. Entrevista concedida à autora. Ver anexo III, página 227.

relacionadas ao suporte. Dessa forma, acho fundamental a questão do projeto, porque quando falo projeto, falo pesquisa [...]”.

Lagnado chama a atenção para a dificuldade de compreensão da necessidade de tempo para pesquisa dizendo que “hoje em dia” tem se tornado impossível uma preparação anterior do trabalho curatorial, tendo em vista o curto tempo entre o momento em que se solicita uma curadoria e o de realização da exposição. O que deixa notar a ideia de que a curadoria é uma ação que se dá no tempo de duração da investigação sobre um objeto de estudo, fazendo parte portanto de um processo.

A curadora e pesquisadora Priscila Arantes (2010)⁹² também ressalta a pesquisa como um dos princípios da curadoria. Afirma que não importa saber como é o formato de uma curadoria, ou melhor, seus procedimentos, se não há pesquisa. Diz que, embora envolvam outras questões, não se trata tampouco da organização de eventos. Para Arantes, curatorias precisam ter conceito, senão não se estruturam. Citando a curadoria que realizou para a exposição “*Crossing*”,⁹³ explica que o desenvolvimento da pesquisa se deu não só na maneira de expor, mas também como definidora: da escolha dos artistas; do modo de trabalho sobre o tema; e da narrativa desejada para dispor elementos lado a lado. Outro ponto importante destacado por Arantes é o desenho do livro-catálogo. Para a curadora, este pode ser desenvolvido de modo a servir de referência sobre um assunto a ser abordado. Explica que, nesta exposição, por exemplo, o catálogo é uma fonte para aqueles que precisam tratar do tema da memória.

De acordo com a visão de Priscila Arantes (ibidem), destacamos ainda a noção sistêmica da curadoria apontada como relevante. Esta diz respeito, segundo Arantes, às várias atitudes curatoriais exigidas na elaboração da exposição como um todo e para além dela, tendo em vista que há que se ter em mente a produção de material que contribua como exercício de conhecimento e debate intelectual, mais do que apenas como documental ou descritivo. Por esta perspectiva é possível identificarmos um caráter de um trabalho curatorial que se amplia para além da exposição. A curadoria que torna a arte visível ao mundo, acontece também em outros meios além da exposição, originando arquivos ‘vivos’, já que seriam fontes de pesquisas futuras.

⁹² ARANTES, Priscila. São Paulo, setembro, 2010. Entrevista concedida à autora. Ver anexo V, página 238.

⁹³ A exposição “*Crossing* [Travessias]” teve curadoria de Priscila Arantes reunindo obras na reflexão do tema da memória e do poder por meio da “articulação de três vetores”: memória histórica/cultural (narrativas coletivas e individuais, reais e fictícias); projetos que absorvem o transcórre do tempo e o efêmero da obra ; e discussão da memória digital. Ocorreu: 12 de setembro a 07 de novembro de 2010, no Paço das Artes, São Paulo. Disponível em: pacodasartes.org.br/exposicao/crossing.aspx. Primeiro acesso: 20/09/2010; último acesso: 14/03/2013.

É justamente a falta de compreensão sobre o processo de investigação (pesquisa) que compreende a atividade, que a curadora Liz Wells (2007) avalia como causa da redução, comumente feita à curadoria, como atividade voltada à organização de objetos. A curadora diz que apesar de as exposições envolverem ordenamentos de peças no espaço e jogos de suas relações entre si, seja seguindo uma classificação convencional ou quebrando convenções, a retórica, neste caso, está de todo modo focada no exame visual dos artefatos. Aprendizado que, segundo Wells pode ser adquirido em programas de estudos de museus e galerias. Na sua visão, esse tipo de apreciação do curador-organizador desconsideraria a relevância do papel criativo do curador de arte contemporânea. Isto porque o trabalho envolve: elaboração de conceito, busca de artistas e contextos de pesquisa, assim como a negociação com galerias e editoras para organização de catálogo.

Realçar o aspecto ‘criativo’ da curadoria em relação à arte contemporânea, como defendeu Wells, faz-nos avistar mais do que pontos de vista diferentes entre definições de curadoria. Trata-se de uma distinção especular intrinsecamente ligada ao campo de interesse e estudo da arte pelo curador. Tanto é que, para Christiane Paul (2009), curadora especializada em novas mídias, algumas das preocupações dessa área não se resumem somente à apresentação, mas também aos desafios de se colecionar e de se preservar a arte digital.

De acordo com Paul (ibidem: 345), os objetos do meio digital exigem novos padrões dessas práticas por diferirem substancialmente de trabalhos de arte “processuais ou desmaterializadas”. Tais distinções começariam pelo que Paul chama de (ibidem: 346), “mito da imaterialidade”: arte imateriais em novas mídias depende da materialidade tecnológica produzida por indústrias que comercializam justamente o valor da obsolescência.

De todo modo percebemos que a atividade curatorial se dá não só na relação com outros campos de atravessamento da arte, como história e crítica, mas também com outras áreas do saber, que servem de referência para apreciação de artistas, elaboração de panoramas, levantamento de tendências e que apoiam as formulações curatoriais, nas maneiras como organizam elementos para projetos de visibilidade da arte, na qual a exposição, é apenas uma delas. É desse modo que Felipe Chaimovich (2010)⁹⁴ acredita que, para se compreender o conceito de curadoria, seja preponderante ter em mente a importância da antropologia estrutural. Segundo o curador, essa teoria

⁹⁴ CHAIMOVICH, Felipe. São Paulo, setembro, 2010. Entrevista concedida à autora. Ver anexo VI, 243.

“propõe uma crítica a modos de compreensão da cultura humana, seja por uma perspectiva difusionista e, portanto, que faz explicações pseudo causais entre os elementos, que, do ponto de vista lógico, são ‘furadas’. (sic) Ou ela faz a crítica de interpretações funcionalistas da cultura, que também propõem interpretações teleológicas, que se baseiam sobre projeções, na verdade infundadas, a respeito da natureza da cultura. E, ela, a antropologia estrutural, interpreta todo o pensamento humano a partir de categorias lógicas de base, que podem se desdobrar em diferentes relações mitológicas, a partir de conceitos polares que se opõem. Dessa forma, qualquer produção artística pode ser entendida, por esse ponto de vista, como um sistema mítico que gera as próprias categorias internas de oposição”.

Por essa interpretação da curadoria, seriam possíveis arranjos artísticos combinatórios além de parâmetros advindos da tradição de narrativas historiográficas, geográficas, de gênero ou que se fundamentem pelo curso linear de progressão do tempo na história. Neste outro modo, partilhas artísticas podem ser aproximadas, como maneira de confluir tempos, estilos ou linguagens. A arte contemporânea, por exemplo, pode ser agrupada em modulações de “índices culturais” (CANTON, 2000) que identifiquem traços de memória, histórias do corpo, questões de identidade humana, demarcações políticas ou de cunho feminista, presentes nos trabalhos artísticos, mais do que exclusivamente marcas tipológicas tradicionais, como citamos, condizentes com nacionalidade, data de criação ou gênero.

Na atualidade, aspectos relativos a princípios curatoriais também podem ser extraídos da produção artística. Pois, artistas atentos ao processo de gestão cultural contemporâneo, propulsor de modelos estratégicos de espetacularização da experiência humana como bem capital, pela qual a prática da mediação curatorial veio se tornando onipresente, colocam em circulação o debate crítico acerca do papel da curadoria e do curador.

Os trabalhos de arte em questão agem no limite entre manifestação artística e prática curatorial, tendo na curadoria e na exposição o seu *tour de force* produtivo. Deixam como legado espécies de escritos de artistas, por meio de projetos e textos de auto-divulgação. Os discursos produzidos nestas circunstâncias ajudam a refletir aspectos conflituosos da relação artista-curador e também conceituais, como do assujeitamento de corpos dentro do sistema de produção de subjetividades. Do ponto de vista do artista, ambos os aspectos tratam de reivindicações por singularidades, no sentido que se opõem à implementação da ordem e seleção dos sistemas curatoriais sobre a produção de arte.

É o caso da exposição “Formas de Pensar” (2002). Em seu texto de apresentação, Santiago García Navarro (2004) enfatiza o propósito do que chamou de experiências de

“pensamento-ação”: artistas trabalhando em colaboração, mostrando o aglutinamento de suas práticas nos diversos campos transversais da arte, sem, no entanto, funcionarem uns para os outros como agentes mediadores, sendo, desta forma, um “projeto sem curador”. Na intenção de auto-construção da “prática de pensar”, Navarro levanta questionamentos circundantes à época sobre relações de atravessamento de funções (artista/curador) e crises de poder. Diante de tal cenário seria duvidosa, segundo Navarro, a “figura do crítico ou curador” identificado como produtor exclusivo do discurso teórico. Ou seja, aquele que propõe sentidos. Enquanto caberia ao artista ser o receptor dos discursos, ou o “objeto de taxonomias ou outras formas de controle”.

Por ocasião da exposição, Navarro (2004) defendeu assumir uma “afirmação subjetiva”⁹⁵ baseada na multiplicidade. Assim, diz não pretender perseguir uma subjetividade artística. Por meio dessa retórica de cunho ativista, questiona a ideia de exposição como canal enunciativo exclusivo, controlado pelo curador. Subtende-se daí que artistas compareceriam apenas como elementares dentro de uma obra de arte maior, a exposição. Deste modo, a estrutura da exposição destacada por Navarro dá visibilidade à perspectiva de consciência genética (FOUCAULT) desta espécie de ‘obra-exposição’, que, neste sentido, é fundada como estrutura significativa de um sujeito sempre coletivo.



Vista geral da exposição Formas de Pensar, MALBA
Foto: Ricardo Basbaum

A Exposição “Formas de Pensar” aconteceu no Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 2002. Curadoria: projeto sem curador. Os participantes decidiram não estabelecer a divisão habitual entre artista e curador. Artistas participantes: Karin Schneider, Nicolás Guagnini, Ricardo Basbaum, Carla Zaccagnini, Francisco Ali-Brouchoud e Santiago García Navarro.



Trabalho da Artista Carla Zaccagnini

IMAGEM 34. Exposição *Formas de Pensar*, 2002

FONTES: concinnitas.uerj.br/resumos6/oguide.pdf;
canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=510#1bis_b

⁹⁵ Esta citação de Santiago García Navarro indica consultar (Cf): *Colectivo Situaciones*. Ver: FONTANA, Eduardo; Fontana, Natalia; GAGO, Verónica; SANTUCHO, Mario; SCOLNIK, Sebastián; SZTULWARK, Diego. *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: De mano en mano, 2002.

O trabalho curatorial desenvolvido pela artista Laura Lima para a “Bienal do Mercosul” (2009) também ajuda a refletir sobre princípios curatoriais na relação com a arte a partir do ponto de vista do artista. A 7ª. edição da bienal, intitulada “Grito e Escuta”, foi apresentada pelos curadores, Victoria Noorthorn (Argentina), e Camilo Yáñez (Chile), como tendo uma outra metodologia que não se restringia às proposições temáticas. Ou seja, curadorias que exploram temas da arte.

Desta maneira, segundo Noorthorn e Yáñez (2009), a proposta da curadoria é a de se voltar para processos de criação. Segundo os curadores, a ideia se traduzia em colocar o artista no cerne da produção de sentido crítico de todos os programas que envolvem um evento desse porte, como exposições, projeto educativo e editorial. Com isto, a curadoria quis investigar (idem, ibidem: 22) o que acontece “quando os modos do fazer artístico invadem e contagiam – mediante um acúmulo de pequenas transformações – o sistema operativo da instituição Bienal”.⁹⁶ A partir deste propósito, a artista Laura Lima (2010)⁹⁷ concebe o espaço “Galpão do Absurdo” em uma relação com seu próprio trabalho. A artista explica que foi convidada pela curadora Victoria Noorthorn por esta ter identificado em seu trabalho uma poética por vezes de um sistema delirante. Aspecto este que a curadoria quis presente nas discussões daquela edição da Bienal.



Curadoria da artista
Laura Lima



IMAGEM 35. Galpão Absurdo, 9ª. Bienal do Mercosul, 2009

FONTE: fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/absurdo

⁹⁶ Tradução da autora.

⁹⁷ LIMA, Laura. Rio de Janeiro, agosto, 2010. Entrevista concedida à autora. Ver anexo VII, página 246.

O trabalho curatorial desempenhado pela artista Laura Lima também se constitui, por vezes, em obra-exposição. Baseada na relação de estranheza e instabilidade, a artista diz (idem, 2010) ter proposto uma metáfora:

“acreditava que o artista-curador poderia sim construí-la. [De início] queria alagar o galpão (que tinha visualidade própria etc). Comentava-se se seria possível. O tempo todo questionávamos as circunstâncias. Ao ser perguntada, também pensava o que estava fazendo”. (sic)

Diante da impossibilidade técnica para se inundar o galpão, a mostra “Absurdo” foi montada com a utilização de 1700 metros cúbicos de areia, construindo um solo e percurso de visita instável pelo espaço expositivo, de forma a romper com os limites convencionais. Laura Lima comenta como foram pensados vários caminhos para a curadoria. Desde elementos adequados para a montagem (água ou areia); passando pela ideia de chamar um curador renomado para participar da zona de confronto entre artistas e curadoria; a recusa do curador convidado; e a criação do sistema com os artistas envolvidos. Um percurso que desembocou na elaboração do discurso da curadoria. Segundo Laura Lima (ibidem), o processo foi o de dizer “[...] estou sim trazendo novas possibilidades daquilo que posso criar com esse sistema e com os artistas”. Desta maneira, o texto de apresentação deste núcleo foi construído através do diálogo fictício entre galpão e curadora. Uma conversa em que o espaço questiona a artista-curadora sobre suas pretensões.

A perspectiva apontada pelo trabalho curatorial da artista Laura Lima chama a atenção para a exploração cenográfica do espaço. Isto é, para a tentativa de subverter os padrões convencionais de expor trabalhos artísticos em salas de exposição de aspecto neutro. E, conseqüentemente, por meio desta interferência espacial, dividir a atenção do público com os trabalhos artísticos, transformando tudo em uma grande instalação. Assim, a investigação curatorial sobre os arranjos expositivos do espaço é outro foco de interesse de alguns curadores.

De acordo com a curadora Rejane Cintrão (2010: 15), “a maneira de mostrar uma seleção de obras de arte reflete diretamente na curadoria de qualquer exposição”. Para Cintrão, é por meio da montagem, além das obras selecionadas, que o curador coloca suas ideias. Para tanto, poderá fazer relações, ora formais, ora conceituais, entre as peças expostas, ou trabalhar estrategicamente suas localizações no espaço.

Segundo Cintrão (idem, ibidem), a maneira como as obras serão dispostas pode se traduzir em uma exposição que vise facilitar com eficácia a compreensão dos objetos expostos ou ser um “labirinto de ideias”, de forma a desorientar o visitante. Nesta perspectiva, a ordem dos elementos no espaço é co-extensiva à noção de curadoria. Para Cintrão, a curadoria deve criar metodologias de apresentação para efeitos visuais e para contextualização de narrativas afinadas com o propósito da exposição.

É no sentido da exploração do tema do espaço expositivo de arte que a curadora e cenógrafa Sonia Salcedo del Castillo (2008) realiza uma abordagem histórica das mudanças nas concepções expositivas movidas ou estimuladas pelas transformações da produção artística, e em sintonia com a arquitetura. Para Salcedo as exposições estão inscritas no âmbito da prática, da mesma maneira que, no fazer artístico, conceitos teórico-críticos irrompem junto à construção de sua totalidade.

Segundo Castillo (2008), tanto a essência da atividade expositiva quanto aquilo que impulsiona a teoria e a crítica de arte compartilham da seguinte relação de fundamentação: o embate diante da obra. No entanto, para a autora (idem, ibidem: 22), “a devida compreensão das exposições pressupõe, nesse embate, uma conscientização da questão espacial”. Castillo explica (ibidem) que, no campo da arquitetura, o entendimento das exposições implica relações espaço-temporais que surgem além da “experimentação perceptiva e intelectual do sujeito fruidor diante da obra”, [...] de uma totalidade advinda do entrelaçamento dessa experimentação com o espaço por ambos habitado”.

No entanto, parece-nos que a defesa de uma atitude de conscientização das questões espaciais, como faz Castillo, espelha por outro lado um diagnóstico sobre subjetividades advindas da própria experimentação expositiva. É neste sentido, da importância de uma historicidade das exposições como parte da função curatorial que Mary Anne Staniszewski, em seu livro *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (1998), chama a atenção para a amnésia da história da arte ocidental. A autora se refere às provas documentais de mostras do passado que possam ajudar a atualizar a vivência das instalações expositivas. Segundo Staniszewski, o contexto do discurso do espaço tem sido ofuscado pelo contexto da arte por meio de suas obras e períodos e, desta forma, ignora as montagens como prática estética cultural do meio expositivo. Para a autora, é importante compreender em que medida os projetos de espaço afetam significados e recepções de objetos, imagens e construções ao serem exibidos.

4.1 O discurso da curadoria e a ideia de formação discursiva

Com esta circunscrição de uma parcela de discursos que falam da noção de curadoria é importante que perguntemos: o que se encontra nos discursos de especialistas da arte (críticos, curadores, artistas, pesquisadores) na atualidade? Há muitas formas de enunciados proferidos que gravitam no discurso sobre curadoria: conceito da exposição; pesquisa; contextos de pesquisa; projeto; pensamento crítico; discurso simbólico; intenção curatorial; desejo de poder; exposição como sintaxe; camadas de significação das obras; subjetividades; construção de sintagmas; evidência de passagens históricas ou não; produção de saltos epistemológicos; tema; narrativa desejada; disposição de elementos; ordenamentos de peças; busca de artistas; panoramas; categoriais internas de oposição; levantamento de tendências; e montagem, entre outros. Com isto, primeiramente podemos avançar para o tracejamento das linhas que compõem este dispositivo e os vetores que o submetem a derivações a partir de duas dimensões gerais.

Identificamos, então, duas primeiras dimensões do dispositivo, que dão os contornos da maneira como a curadoria pode ser percebida em sua exterioridade. Quer dizer, o discurso sobre seu termo é consolidado pela presença manifesta destas mesmas dimensões. Ora a forma do dizível, ora a forma do visível aparecem como argumento regular nos discursos, transparecendo em contrapartida os aspectos de sua gênese. É possível distribuir os discursos sobre a noção de curadoria em duas formas.

Uma destas formas é aquela em que o entendimento de curadoria está relacionado à construção de condições de enunciação pelo dizível. A outra forma, é aquela cujo o entendimento de curadoria está relacionado à construção de condições de visibilidade (formação não-discursiva) pelo visível. Nas falas sobre curadoria aqui colocadas, às vezes uma formação, às vezes outra, é enfatizada, ou ambas o são, em um mesmo discurso. Outras vezes, a noção de curadoria relacionada às formas em questão é dita pela negação. Ou seja, fala-se daquilo que não constitui a curadoria exclusivamente. Enquanto outros discursos escolhidos são enunciações sobretudo da formação do visível, sem que contenham no entanto a designação acerca de curadoria.

Desta maneira, podemos relacionar, à formação do dizível e do enunciado, retóricas nas quais a exemplificação, destaca a presença de termos relativos à estrutura sígnica da

linguagem ou que referenciam a ideia de discurso, pensamento e relação inter-discursiva como:

- curadoria como forma de pensamento crítico; colocação de hipóteses e problematizações; produção de sentidos e saltos epistemológicos; maneiras de pensar a arte – Paulo Herkenhoff;
- função de fortalecer eixos históricos - Paulo Sergio Duarte;
- camadas de significação das obras com contextos específicos; caráter autoral, imaginação e criação por parte da curadoria através da teoria e pesquisa; explicitação de conceitos; caráter ensaístico; construção de sentidos e discursos – Glória Ferreira;
- construção de sintagma; relação de nexos históricos; projeto; pesquisa – Lisette Lagnado;
- conceito; pesquisa; modo de trabalho sobre o tema – Priscila Arantes;
- elaboração de conceito; procura de contextos de pesquisa; negociação com galerias e editoras para organização de catálogo - Liz Wells;
- produção de discurso teórico (não é o produtor exclusivo) – Santiago García Navarro.

Pela mesma medida podemos relacionar a introjeção de uma ideia sobre a forma do visível e da visibilidade, retóricas em que em sua exemplificação imperam termos referentes à escolha de elementos e sua distribuição no espaço, assim como a salvaguarda adequada que garante a futura apresentação:

- tratamento da presença e da corporeidade das obras; discurso simbólico com símbolos do outro - Paulo Herkenhoff;
- maneira de expor; escolha dos artistas; disposição dos elementos lado a lado conforme narrativa desejada - Priscila Arantes;
- busca de artistas; as exposições não são só ordenamentos de peças no espaço e jogos de suas relações entre si - Liz Wells;
- coleção e preservação - Christiane Paul
- visualidade pela obra-exposição – Laura Lima;
- compreensão das exposições pela conscientização espacial – Sonia Salcedo del Castillo;
- projetos de espaço afetando significados e recepções de objetos, imagens e construções – Mary Anne Staniszewski.

E, também a alusão a ambas formações do dizível e do visível:

- exposição como sintaxe; arte com suas próprias verdades além do visível e das ideias - Cauê Alves;
- atitude curatorial sistêmica; produção material relacionada à exposição /catálogo - Priscila Arantes;
- colocação da arte por relações mitológicas (relação da arte com arte por suas próprias categorias internas de oposição) – Felipe Chaimovich.

A questão que levantamos é como as duas formações, dizível e visível, sobre entendimento de curadoria e que estão presentes nos trechos apresentados, aparentam estar dentro da ordem do discurso curatorial. O que nos leva a pensar que no conjunto de discursos de especialistas da arte acerca da noção de curadoria, podemos, inicialmente, partir da compreensão de sua composição como espessura imensa de sistematicidades. É o que faz a curadoria ser entendida como um inevitável conjunto de relações múltiplas. Nem tanto só discurso de linguagem, nem tampouco só discurso de objetos. Mas, pela visão que a toma como ‘um discurso simbólico com símbolos do outro’.⁹⁸ A partir do que se subteme uma qualificação pré-discursiva. Isto é, trata-se que, pela via curatorial, exista um certo grau de dimensão discursiva; aquilo que caracteriza níveis do discurso, que definem regras que são por ele, o discurso, atualizadas. Assim, esta qualificação, como diz Foucault (2004), não especifica pensamentos, representações ou consciência.

Desta maneira, a curadoria encarada como um sistema de relação que torna possível as formas sistemáticas últimas, dispõe jogos de relações. Relações que são acontecimentos enunciativos e estão longe de ser a consciência dos autores ou o rigor dos domínios de cada um por cada coisa - isto seria admitir a unidade e não o fragmento que é o aceno da dispersão -, e sim, aquilo que está ligado a situações que estimulam o seu surgimento e as consequências geradas por elas. Por esta perspectiva, e na visão produzida na atualidade sobre curadoria, e destacada de maneira geral nos discursos aqui colocados, se por um lado a curadoria está ligada a procedimentos e resultados materializados que são cerrados em discursos, por outro, é aberta no espaço de seus acontecimentos enunciativos pelos elementos artísticos que a compõem.

É importante destacar que a condição discursiva curatorial é perpassada, sobretudo, pela a ideia que se tem da curadoria como atividade que reúne trabalhos, em nosso caso, artísticos, para que sejam mostrados em determinada circunstância que os deixem acessíveis ao contato, tornando-os conhecidos para certa assistência pública.

⁹⁸ Ver página 109 desta tese sobre citação de Paulo Herkenhoff .

Neste sentido, tenhamos em mente o que foi dito por alguns especialistas: ‘trabalhos escolhidos para serem apresentados ao público’ (Paulo Sergio Duarte); ‘tratar a presença e a corporeidade das obras’ (Paulo Herkenhoff); ‘exposição/sintaxe (Cauê Alves); e ‘as obras ali’ [disponíveis] (Lisette Lagnado).

Se, localizamos nestes discursos elementos que entendemos e sinalizamos como enunciações que relacionam a noção de curadoria à das formações do dizível e visível, logo podemos concluir que há neles uma convenção em se compreender e associar a curadoria como formação discursiva. Esta hipótese nos parece plausível. Agora, há muitos outros pontos dentro destas falas que nos deixam dúvidas da visão dos curadores sobre o que deva ser a relação com suas práticas e com os diversos campos de saber. Algumas questões ficam aqui lançadas.

É o caso de refletir, por exemplo, de que maneira precisar suas linhas de saber. Restri-se-ia apenas a uma prática de seleção de trabalhos ou artistas ou é capaz de produzir conceitos? Toda curadoria pode ser considerada pelo prisma da antropologia estrutural, ou seja, como uma proposta crítica à “modos de compreensão”, ou de “interpretações funcionalistas” da cultura humana, como diz Felipe Chaimovich?⁹⁹ E, este, é um conceito produzido a partir da experiência curatorial? Ou, uma metodologia para tratamento das ‘coisas’ da arte como “sistema mítico”, como disse o curador, e, aparentemente, à maneira de Harald Szeemann em sua Documenta 5? Será que faz parte desta atividade utilizar conceitos filosóficos existentes e relacioná-los para justificar certos métodos? Ou é sua função criar conceitos? Ou seja,

“conectar componentes interiores inseparáveis até o fechamento ou a saturação, de modo que não se pode mais acrescentar ou retirar um deles sem mudar o conceito; conectar o conceito com um outro, de tal maneira que outras conexões mudariam sua natureza”. (DELEUZE; GATTARI, 2000: 119)

Além disto, é possível haver diferença entre os modos de curadorias realizadas por artistas, daqueles realizados por curadores? Em um projeto dito sem curador, como aponta Santiago García Navarro,¹⁰⁰ evita-se a centralização de produção de sentidos? Ou, como trabalho de arte, importa, sobretudo, o domínio de linhas de fuga sobre o dispositivo da curadoria, pela aplicação de um discurso afirmativo?

⁹⁹ Ver página 113 desta tese.

¹⁰⁰ Ver página 114 desta tese.

E o que dizer sobre a ‘instalação’ do espaço expositivo? Enquanto, pelas mãos do curador, montagens decorativistas, cenografadas ao extremo, ou fora do padrão cubo branco podem ser interpretadas como uma demonstração da imposição de autoria logo, de um poder autoritário, como pode ser encarada uma concepção semelhante projetada pelo artista? Quais os limites desta operação na exposição em que são colocadas questões presentes em seu próprio trabalho, como foi o caso de Laura Lima e seu “Galpão do Absurdo”?¹⁰¹ Nesta situação, se, por um lado, podemos dizer que houve uma prática de colaboração, pois sabemos das discussões junto aos participantes tanto sobre a concepção, quanto em relação à situação financeira daquela Bienal do Mercosul, impondo cortes na verba e alterações no projeto, por outro resta a dúvida se o problema então não é do nível ético da relação? Se for assim, qualquer curador-autor poderia extrapolar na utilização dos artifícios de montagem ou de método, contanto que esclareça e proponha sua concepção, mediante o diálogo com os demais? Não é o que temos observado.

Além disso como entender a ideia de que a tarefa desta atividade deve ser a de produzir “saltos epistemológicos” como diz Paulo Herkenhoff?¹⁰² Afinal, como vimos sobre este conceito, como se pode fazer isto com o ‘conhecimento que conhece’? Ou seja, os campos dos saberes, dadas as condições históricas que lhe possibilitam. Ou curadores são muito poderosos; ou a palavra foi mal aplicada para querer dizer que se deve procurar modificar o conhecimento sobre algo no sentido de aumentar o campo de visão sobre arte; ou se está fazendo uso de metodologia conceitual, para formar o seu próprio sistema de conceito. Como veremos no item 4.1.3, compreendemos que esta diretriz das formações discursivas é uma organização em que ideias, como neste caso, a da *épistémè*, são articuladas para que possam parecer um sistema conceitual próprio, como, por exemplo, o do curador. No entanto, nesta situação, de tão deslocada de seus sentidos, esta torna o discurso frágil pela impossibilidade que comporta.

Por meio destas problematizações sobre a série de discursos de especialistas da arte cremos que se torna mais perceptível o tratamento o qual damos nesta tese à curadoria a partir do conceito de dispositivo. Como temos destacado, há outros regimes de força, além do visível e dizível, que atravessam a condição curatorial e, que, pela relação do saber-poder, produzirão subjetividades e suas linhas de fratura.

¹⁰¹ Ver páginas 115 e 116 desta tese.

¹⁰² Ver página 109 desta tese.

Lembremos que, o dispositivo é, em si, um conjunto heterogêneo que se constitui à medida em que esbarra e se mistura a outros dispositivos. Assim, entendemos que se a noção de curadoria nos discursos aqui apresentados parte de impressões de sua condição como formação discursiva ('exposição como sintaxe', 'conjunto de totalidades', em que 'obras são totalidades abertas'),¹⁰³ é porque há uma consciência, mesmo que relativa, por parte deste campo especializado, sobre a concepção de formação discursiva, pela qual concluímos que o dispositivo da curadoria irá também se estabelecer e se definir nesta inter-relação.

Por esta relação entre dispositivos e, portanto, ao se atrelar a noção de curadoria a uma espécie de formação discursiva, implica-se em considerá-la enquanto sistema de dispersão e que possa ser descrito em suas repartições. Deste modo, a atividade se aproxima desta visão por ser possível a descrição de um certo número de enunciados espalhados entre objetos, tipos de enunciação, conceitos e escolhas temáticas, que como vimos anteriormente é, segundo Foucault (2004), o que configura este tipo de formação, que existe pela condição de regras em uma repartição discursiva.

Considerando-se a ideia de curadoria como a prática que reúne/junta e apresenta a arte, vejamos como entender a repartição discursiva da curadoria a partir da microfísica de sua expressão maior, a exposição. Para tanto, e, baseando-nos na análise da presença das formações do dizível e vizível, constantes nos discursos acerca do entendimento da atividade curatorial e pelas regras das repartições discursivas, sugerimos a seguinte repartição da formação da curadoria de exposições nas seguintes possibilidades:

- a pesquisa e projeto da exposição como formação de objetos;
- o sujeito que fala da exposição (o curador) como formação das modalidades enunciativas;
- a metodologia conceitual da exposição como formação dos conceitos;
- títulos, temas e conceitos da exposição, que aqui definimos como exergo, como formação das estratégias.

¹⁰³ Ver página 110 desta tese sobre citação de Cauê Alves.

4.1.1. Da pesquisa ao projeto da exposição

O que a curadoria de exposições pode fazer pela possibilidade de formação de objetos é circunscrever e nomear o seu objeto de discurso. Se o objeto de modo geral da curadoria é arte, os objetos específicos para a exposição são os que, a partir do objeto geral, a curadoria de certa exposição possa se ocupar. Assim, com base em Michel Foucault (2004: 46;47), para que se entenda como os objetos se formam é preciso que se analise as “superfícies primeiras de sua de emergência”, as “instâncias de delimitação” e as “formas de especificação”.

Para Foucault (ibidem), as superfícies de emergência dizem respeito ao local que mostra onde os objetos de discurso podem surgir. É por meio de sua análise que se torna possível perceber e designar as diferenças individuais e, como estas irão receber as qualificações que a caracterizam ao serem mensuradas por categorias de racionalização, por sistemas conceituais ou por tipos de teorias. Para o autor, há diferentes tipos de superfícies conforme as diferentes épocas e formas de discurso. Assim, diz (idem, ibidem: 47) que é neste “campo de diferenciação primeira” que um certo discurso “encontra a possibilidade de limitar seu domínio, de definir aquilo de que fala, de dar-lhes o *status* de objeto – ou seja, de fazê-lo aparecer, de torná-lo nomeável e descritível”.

Consideramos que os objetos com os quais se ocupa a curadoria para realização das exposições apresentam como superfície de emergência o que, pelo discurso curatorial tem sido chamado de, primeiro, pesquisa, e, segundo, projeto, sendo que este é o que a pesquisa pode vir a se tornar. Pela perspectiva deste regime de existência, cada exposição tem então, um plano de emergência próprio. Assim, cada plano formado por pesquisa e projeto específico faz com que outros numerosos objetos possam existir. É assim que, no discurso sobre curadoria, pesquisa e projeto, aparecem destacados como exposições potenciais, assim como manancial teórico e prático de delimitação de um domínio, para futuros e emergentes curadores e suas curadorias.

A circunscrição de um domínio advindo do campo de diferenciação entre pesquisa e projeto é perceptível em alguns discursos. Aparece na fala de Lisette Lagnado¹⁰⁴ ao

¹⁰⁴ Em entrevista. Ver anexo III, página 227.

relacionar a pesquisa realizada sobre o pintor Iberê Camargo¹⁰⁵ e a curadoria sobre o artista: “É uma pesquisa que te obriga a verticalizar, a conhecer sobre papel, todos os tipos desenho e gravura, depois tinta etc”.¹⁰⁶

De acordo com Lagnado, durante os estudos traçados em uma pesquisa curatorial pode-se identificar outras perspectivas de abordagem sobre o artista a partir de seus trabalhos, alterando-se inclusive o “conhecimento geral comum” daquela trajetória, tornando-se, como curador, “um pouco mais responsável por uma determinada leitura”. É, nesse sentido, que a curadora avalia seu trabalho sobre a obra de Leonilson¹⁰⁷ e o deslocamento do “pintor da transvanguarda para um Leonilson intimista de desenhos e bordados”. Segundo Lagnado esta mudança de perspectiva talvez tenha sido possível por se tratar de um artista que morreu jovem, sem que tivesse tido tempo de uma leitura consistente sobre seu trabalho, mas apenas textos avulsos.

O domínio do campo de diferenciação da pesquisa e projeto aparece também no discurso de Priscila Arantes¹⁰⁸ ao dizer que:

“Nunca tive curso de curadoria. A curadoria, ela é antes de tudo pesquisa. O que vai te diferenciar é a sua pesquisa. Essa curadoria (“*Crossing*”) é uma curadoria pequena, mas é fruto de meu pós-doc. Cada artista foi escolhido a dedo. A memória é uma questão que venho pensando há algum tempo”.¹⁰⁹

Neste sentido, é na relação pesquisa/projeto/exposição que a curadoria limita seu domínio ao definir sobre o que fala, produzindo o *status* de objeto sobre seu assunto. O professor e curador Felipe Scovino (2010)¹¹⁰ identifica uma característica basilar da realidade da curadoria no Brasil como sendo fruto de pesquisas acadêmicas.¹¹¹ Diz que

¹⁰⁵ Esta pesquisa fez parte de um pré-projeto de mestrado. No entanto, a dissertação concluída foi *Transparência e escritura nas monotípias de Mira Schendel* (1997), com orientação de Arthur Nastrovski, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP.

¹⁰⁶ Com base na pesquisa anteriormente realizada, Lisette Lagnado fez a curadoria da exposição do artista Iberê Camargo (1914-1994), homenageado da 2ª. Bienal do Mercosul (1999). Esta edição teve curadoria geral de Fábio Magalhães e adjunta de Leonor Amarante. A exposição ocupou o térreo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e apresentou a obra do artista desde os anos 1950 até o início dos anos 1990.

¹⁰⁷ Trata-se da exposição *Leonilson: São tantas as verdades* apresentada na Galeria SESI/FIESP em 1996. Lisette Lagnado organizou o livro homônimo que hoje é referencial crítico sobre a produção do artista.

¹⁰⁸ Em entrevista. Ver anexo V, página 238.

¹⁰⁹ Priscila Arantes faz referência ao pós-doutorado em Estética e Arte em Meios Tecnológicos pela UNICAMP com o projeto *Estética contemporânea: arte, mídia e pensamento* (Início 2008 até 2009). Supervisão: Prof. Márcio Seligmann-Silva.

¹¹⁰ SCOVINO, Felipe. Rio de Janeiro, agosto, 2010. Entrevista concedida à autora. Ver anexo VIII, página 252.

¹¹¹ A exposição *O Pensamento Mudo de Lygia Clark* sob curadoria de Scovino também se deu a partir de metas de pesquisa vinculadas à academia. Conta que depois de sua pesquisa sobre neoconcretismo e posteriormente sobre Lygia Clark¹¹¹ passou a colaborar como pesquisador para a associação que cuida do

o curador também é acima de tudo um pesquisador formado, sobretudo, pelos cursos de mestrado e doutorado das universidades com linhas pesquisa em história e teoria da arte, e não em cursos específicos de curadoria, já que estes só agora estão começando a existir¹¹². Desta maneira, o objeto expositivo aparece em meio a condições diversas de relação. Surge pela relação com outros objetos de exposição estabelecendo ligações de semelhança, de (des)semelhança, enfim de avizinhamo e de mudança entre outras.

Para Foucault (2004: 50), o objeto de discurso aparece de acordo com as condições históricas em que se faz possível dizer algo sobre este objeto, pois “não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época”. Para o autor, o objeto aparece conforme variadas condições que o inscrevem em certo domínio de graus de parentesco com outros objetos. As relações estabelecidas podem ser de semelhança, vizinhança, transformação, diferença e outras tantas mais. Por sua vez tais relações não estão presentes nos objetos, não fazem parte de sua constituição, e sim, definem o seu aparecimento à medida que são firmadas entre instituições, sistemas de normas, processos econômicos e sociais e, modos, tipos, técnicas enfim, tudo que coloque o objeto em um campo de exterioridade. Desta maneira para Foucault, as instâncias de delimitação dizem respeito às instituições, grupos detentores de saber e prática, esfera de competência reconhecida publicamente que como instância superior é capaz de distinguir, designar, nomear e instaurar certo objeto.

Paulo Sergio Duarte define¹¹³ a opção de sua curadoria para a Bienal do Mercosul de 2005 como uma: “opção de formação de público”. Podemos dizer que, grosso modo, as condições que permitiram seu objeto aparecer, ou seja, colocar-se em um campo de exterioridade, sob o tema “Histórias da Arte e do Espaço” ocorreu por um conjunto de relações a outros objetos que acabou por definir sua diferença como objeto. Neste caso, e, conforme a abordagem do curador para a bienal, as delimitações curatoriais do objeto da exposição podem ser descritas por várias direções tomadas, entre elas: recuo histórico; artista homenageado; método de apresentação das obras por semelhança de linguagem e não pela divisão de nacionalidades.¹¹⁴

acervo da artista. Tal experiência levou-o a ser convidado a fazer a curadoria da exposição baseada em seu projeto de mestrado.

¹¹² Até o momento desta escrita, entre alguns dos cursos recentes no Brasil sobre curadoria estão: a especialização em *Arte: Crítica e Curadoria* da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); o mestrado “História, Crítica e Pensamento Curatorial” e o curso de Difusão Cultural “Estudos Curatoriais: Perspectivas Críticas e Experimentais”, ambos da Faculdade Santa Marcelina (FASM- SP); e o curso livre *Workshop de curadoria e crítica de arte* da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV).

¹¹³ Em entrevista. Ver anexo II, página 223.

¹¹⁴ Nesta Bienal o recuo histórico não foi muito longo. Segundo Paulo Sergio Duarte em entrevista, na 5ª Bienal do Mercosul [2005] a obra de arte mais antiga era de 1948. Amílcar de Castro foi o artista homenageado e aproximação das obras de acordo com categorias de suporte.

Desta maneira, é por meio da pesquisa e do projeto desenvolvidos pela curadoria de exposições que também se estabelecem condições positivas de relação, já que eles não são somente superfícies de emergência, mas também constituem instâncias de delimitação responsáveis por deflagrar o aparecimento do objeto. Pois, pela pesquisa e projeto, a curadoria se posiciona como instância superior a ser reconhecida na sociedade para a designação, nomeação e instauração dos programas de certa exposição como: aquilo do que se trata, o recuo histórico, a seleção dos artistas, a metodologia, o conceito. Assim, se a curadoria é a instância de delimitação que instaura a exposição de arte, ou seja, torna-se a autoridade capaz de representar o papel de apresentar e designar a arte à visibilidade pública; a pesquisa e o projeto são as instâncias pela quais a curadoria irá circunscrever o seu conhecimento. É na investigação, estudo e organização das informações sobre o objeto de determinada exposição que se estabelece como instância de decisão com legitimidade suficiente para reunir a arte compatível ao propósito da exposição e, principalmente, separar o que deve e o que não deve ser percebido como poética em certo momento (época).

Como dissemos, é por meio das diversas relações estabelecidas entre os mais variados organismos que se dá o aparecimento do objeto. Seguindo este raciocínio, podemos dizer que para que se coloque o objeto do projeto em um campo de exterioridade, como por exemplo, a exposição, as relações firmadas pelo dispositivo da curadoria podem se estabelecer entre:

- instituições regulamentares;
- conjunto de indivíduos que compõem a equipe curatorial da exposição - que ao se colocar como grupo competente para execução do projeto detém o saber e prática para sua realização;
- formas de conduta do curador/pesquisador/projetor, artista e demais profissionais;
- sistemas de regras;
- e técnicas.

Neste sentido, ao compor essas relações, a curadoria como dispositivo demonstra os contornos da dimensão do poder que a conforma como linhas de força (DELEUZE, 1989). Lembremos que (DELEUZE, 1988: 78) toda relação de forças é uma “relação de poder”. Como dispositivo (DELEUZE: 1988: 78;79), a linha de força do poder, aquilo que a faz ser “ações sobre ações” – incitar, induzir, desviar, tornar ampliar, limitar – pode, na curadoria, estar atrelada ao tracejamento disciplinar para o implemento da arte que se tornará visível. Se, via de regra, o procedimento disciplinar lida com a distribuição dos indivíduos no espaço (FOUCAULT, 1999), é na pesquisa e no projeto

curatorial que o curador cria o seu primeiro local e, não na exposição. Ali, ergue o cerco, o espaço analítico fechado em si mesmo, para a administração das heterogeneidades. Pela condição intrínseca da vontade disciplinar de sua função incube-se de anular consequências de divisões indecisas, ausências do existente, e como diz Foucault (1999: 123) acerca do disciplinamento, da “coagulação inutilizável e perigosa” instaurando o princípio do “quadriculamento.”

Primeiro a pesquisa e, ao mesmo tempo, o projeto fazem parte deste princípio de localização fina e verificável do enquadramento. Assim, os lugares específicos das categorias de seleção servem para decompor as distribuições coletivas para conferência das multiplicidades, desordenadas e fugazes, para concisas e justas. Além do que também é necessário, ainda como afirma Foucault (idem, ibidem), “saber onde e como encontrar os indivíduos” ou as coisas, instaurando comunicações úteis e vedando as desnecessárias e desencontradas. O controle é por si só, intencionalmente organizado, para ser pretensamente absoluto em sua complexa contingência.

De acordo com Foucault (2004), no regime de existência dos objetos do discurso, as grades de especificação dizem respeito justo aos sistemas pelos quais se é possível separar, opor, associar, reagrupar, classificar. O autor (idem, ibidem: 51) chama a atenção para a distinção das relações identificando-as como “primárias”, “secundárias ou reflexivas” e “sistema das relações (discursivas)”. Assim, podemos parametrizar que, para a exposição, a curadoria realize:

- pesquisa como relação primária: independe do discurso ou do objeto a ser construído para a exposição, pois ainda é pesquisa sobre arte ou artista; é o momento de aproximação do curador com o futuro objeto da exposição; momento de contato com o assunto e com a rede (artistas, trabalhos, colecionadores) que garantem o domínio de conhecimento inclusive interpessoal;

- projeto como relação secundária: não se sobrepõem às relações que são formadoras de objetos, pois ainda não é o campo de exterioridade da exposição, aquilo que é realizado; este nível não reproduz o do objeto a ser apresentado pela exposição; é o que se pode dizer em certa circunstância, o discurso projetado com os modos e termos necessários de apresentação, objetivos, justificativas, levantamento de obras e artistas, cronograma de realização, assim como o levantamento de obras e o que se deseja contar;

- sistema das relações (discursivas): trata-se do objeto levado a cabo na exterioridade da exposição; não são relações internas do discurso do projeto, nem do levantamento da pesquisa, mas também não é exterior a ele, ou seja, não tratam de assuntos e elementos diferentes ou distantes da pesquisa e projeto; determinam a porção de relações que o discurso deve efetuar para falar destes ou daqueles objetos: selecionando-os, abordando-os, nomeando-os, conceituando-os, classificando-os, explicando-os, reunindo-os, enfim, mostrando-os.

Baseando-se nas regras das “localizações funcionais” (FOUCAULT, 2004: 123), cujo princípio passa pela ideia de ‘cada coisa em seu lugar’, o espaço celular da disciplina irá desenvolver pela pesquisa/projeto curatorial a codificação de territórios. Assim, pesquisa e projeto significam “a emergência de matérias de expressão (qualidades)” (DELEUZE, 2005 [b]; 105) a definir territórios. É também por meio deles que se registra o conjunto de relações determinadas, como também têm uma delimitação a cada vez que se constituem devido, entre outros, ao corpo de sujeitos que os formam, pelas competências que retém para designar ou associar certa expressão e que depois serão especificados de acordo com um sistema de ordenação e distribuição a serem relacionados a um conjunto de regras que deixarão por fim o objeto aparente.

4.1.2 A posição do sujeito que fala da exposição – o curador

O que a curadoria de exposições revela pela possibilidade de “formação das modalidades enunciativas” (FOUCAULT: 2004) é a descrição de enunciados que se pode encontrar nos discursos produzidos sobre a exibição. É por esta via que podemos questionar quem são os responsáveis por esta fala e de que maneira se constituem.

De acordo com Foucault (2004:56), esta posição de ser de “quem fala”, é relativa ao *status* daqueles que têm “o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso”. Para o autor (*idem*, *ibidem*: 61; 56) o regime de enunciação não se define “nem pelo recurso a um sujeito transcendental nem pelo recurso a uma subjetividade psicológica”, já que este *status*

compreende “critérios de competência e de saber” assim como instituições, normas, condições legais que afiançam o direito “à prática e à experimentação” deste saber.

A partir desta compreensão da condição do *status* do sujeito legal, questionamos qual seria exatamente a competência da curadoria de exposições, tendo em vista que pode englobar uma série de tarefas como pesquisa, elaboração de projeto, produção de textos, gestão de equipe, *design* de montagem, ou o conhecimento de sistemas institucionais, capacidade de se relacionar com instituições, normas administrativas, leis, equipes e imprensa entre outras. Além disto, requer refletir sobre a dimensão deste campo de saber. Se relativo ao tema pesquisado (o objeto específico) para cada exposição, ou um saber da arte (objeto geral). Com base nesta modalidade, suspeitamos se o curador como autor, não seria tão somente o sujeito autorizado a responder por critérios de decisão.

Ao comentar o processo de seleção de curadoria do Paço das Artes via edital, Priscila Arantes (2010)¹¹⁵ explica que os projetos são analisados partindo-se da consideração de uma garantia *a priori* do curador proponente. Arantes exemplifica:

“a instituição faz a produção, mas ele é o curador. Se está dizendo que no projeto dele terá [obras de] William Kentridge, por exemplo, o contato quem fez foi ele. Quando recebemos isso como proposta, já estamos levando em consideração que falou com ele ou que tem um acesso muito fácil ao artista. Ou seja, consideramos que aquilo vai acontecer”.

Desta maneira, o sujeito falante mencionado por Foucault (2004) tem o *status* que compreende um sistema de relações capaz de auxiliá-lo devido informações e sua rede de contatos, além da formação e divisão das atribuições que pode realizar com sua equipe técnica de trabalho. E, além deles, com o próprio poder institucional que lhe confiou esta tarefa. Como explica Foucault (*idem*) a fala proveniente de certo *status* não pode vir de quem quer que seja. A ‘fala curatorial’ tem sua existência no curador, sujeito este com o poder de conjurar a seleção (artistas, trabalhos e equipe) e designação (o objeto do discurso) de certa exposição.

Foucault (2004: 57) alerta que é preciso também descrever: os “lugares institucionais” de onde o sujeito que fala obtém seu discurso, de onde se encontra sua “origem

¹¹⁵ Em entrevista. Ver anexo V, página 238.

legítima” e seu “ponto de aplicação”. Com isto e com base nas entrevistas realizadas, queremos destacar que, conforme diz Foucault (idem, ibidem) os lugares desta “observação constante, codificada e sistemática”, sobre as modalidades enunciativas, são justamente os espaços de arte como bienais, galerias, feiras, e museus por meio de suas exposições e acervos, assim como o “campo documentário” (idem, ibidem) de revistas especializadas, livros, catálogos e sites, e também por meio da “prática privada” (idem, ibidem) em coleções particulares de colecionadores e ateliês de artistas.

É neste sentido que o professor e curador Felipe Scovino¹¹⁶ destaca a visita a ateliês como forma de acompanhar o trabalho do artista, pois são no seu caso: “artistas que elegi, pois penso que vão ter uma carreira consistente, madura e que estão construindo um trabalho coerente. Tenho apreço e curiosidade em ir ao ateliê, ligar e pedir imagens dos trabalhos mais recentes”. Explica ainda que podem ser destas visitas que surgem motivos para exposições como foi o caso de “Entre desejos e utopias”:¹¹⁷ “A ideia surgiu do meu contato com os artistas nos ateliês [...] quase que a totalidade deles eram projetos que havia tomado contato ou ouvido falar”.

Desta maneira, os sujeitos do discurso expositivo ocupam uma certa posição definida pela situação possível de ser ocupada em relação aos domínios e objetos. Sobre esta posição dos sujeitos é que Foucault (ibidem:58) afirma que, à situação de um papel específico, ou seja, de certo domínio, “é preciso somar as posições que o sujeito pode ocupar na rede de informações [...] no sistema da comunicação oral ou da documentação escrita”. Assim, de acordo com o autor (idem: ibidem), o sujeito pode ser aquele que questiona, ouve, observa, anota, situa-se a uma distância com limites suficientes que permitem demarcar o quinhão de informações relevantes, “utiliza intermediários instrumentais que modificam a escala da informação”, deslocam o sujeito nos níveis de percepção (imediate, média, superficial, profunda) fazendo-o circular no espaço interior dos grupos de objetos.¹¹⁸

Na atualidade, o curador parece ser aquele que fala e escreve sobre arte por meio da exposição, e, também, ao falar especificamente sobre certa exposição, orquestra os comentários sobre arte. Mesmo que não fale diretamente é aquele que aprova o

¹¹⁶ Em entrevista. Ver anexo VIII, página 252.

¹¹⁷ Exposição coletiva “Entre desejos e utopias” contou com os artistas Alexandre Vogler, Antonio Dias, Artur Barrio, Botner e Pedro, Chelpe Ferro, Cildo Meireles, Guga Ferraz, João Modé, Paulo Nenflidio, Renata Lucas, Ricardo Basbaum, Ronald Duarte e Thiago Rocha Pitta. Aconteceu na galeria “A Gentil Carioca” entre os dias 15 de maio e 19 de junho de 2010.

¹¹⁸ Sobre as posições e situações perceptivas do sujeito, Foucault (2004:58) descreve o sujeito que questiona (“segundo uma certa grade de interrogações explícitas ou não”), o que ouve (“segundo um certo programa de informação”), o que observa (“segundo um quadro de traços característicos”) e o que anota (“segundo um tipo descritivo”).

discurso de circulação em meios de comunicação partir do que desenvolve com o projeto e, a partir do sistema das relações discursivas. Assim, é emissor e receptor de conteúdos variados: *release*; textos das legendas; conceitos filosóficos; projeto; decisões executivas; ações de produção; inventário de obras; termos da apólice de seguro e *feed* de aluguel; sínteses do projeto educativo.

Neste sentido, a exposição parece ser, sobretudo, o próprio local-chave deste princípio das observações sistemáticas e posicionamento do sujeito curador onde pode confrontar trabalhos e artistas entre si, cruzando-os com as probabilidades analíticas da arte. Assim, o sujeito curador assume a posição de garantir pelo discurso curatorial e espaço expositivo, o reconhecimento de certo estatuto de arte, a validação de categorias que sejam capazes de anular as variações individuais desmedidas – datas, gêneros e tipos de linguagem são recursos desta medida – como também e, por oposição, seja capaz de manter as especificidades gritantes a exemplo de um exato agrupamento de espécies singulares. Ao promover a relação trabalhos artísticos que ainda não tenham sido colocados em contato e, por uma outra abordagem, o curador se coloca como (re)definidor de uma história constituída mas não significa que consiga modificá-la de fato.

Felipe Scovino diz procurar trabalhar curatorialmente entre o que faz parte de algo estabelecido historicamente e percepções mais específicas por vertentes que variam entre: “essa mais histórica e outra a de lidar com questões mais contemporâneas, percebendo o lugar da identidade e da temporalidade nos trabalhos.”¹¹⁹ O curador Paulo Herkenhoff (2008: 23) destaca que fazer curadoria é “submeter uma obra de arte a uma hipótese hermenêutica”, isto é colocá-la à prova, e a treino, de teorias da interpretação. Já o curador Cauê Alves¹²⁰ destaca a importância da realização de curadorias em que se estabeleçam um diálogo com o artista possibilitando a experiência de parceria na concepção da exposição:

“ é rara a oportunidade que [o artista] tem de ter um projeto e realizar aquele projeto, muitas vezes com custo alto [...] você estabelece um diálogo com o artista que é muito alimentador para o curador [...] lança uma proposta geral, ampla, que é mais ou menos o tema da exposição, e que esse tema da exposição, sem dúvida, tem relação com a obra anterior do artista”.

¹¹⁹ Em entrevista. Ver anexo VIII, página 252.

¹²⁰ ALVES, Cauê. São Paulo, setembro, 2010. Entrevista concedida à autora. Ver anexo IX, página 256.

Acreditamos que seja pouco provável que posições do discurso do curador como as levantadas, ou seja, no sentido da história, da crítica ou do diálogo, sejam fechadas em si excluindo combinações tanto entre elas quanto com outros posicionamentos. No entanto, talvez seja mais evidente criar uma aura em torno da autoria da obra-exposição ao se apresentar perspectivas de abordagem que firam de alguma maneira alguma tradição.

Admitimos, como foi apresentado, que a ideia de autoria possa se apresentar pela construção da unidade temática, o estilo da instalação e o alcance da recepção pública (HEINICH; POLLAK (2007), mas acreditamos que isto seja relativo a procedimentos que justifiquem critérios de decisão do que uma autoria da subjetividade psicológica do curador. Desta maneira, o autor existiria muito mais pelo esse exercício de poder mediante algumas intervenções visíveis e dizíveis por meio da exposição.

Ao falarmos do *status* do curador (aquele que responde pela exposição de arte), dos lugares institucionais de onde obtém seu discurso (onde a arte pode estar visível) e, sobretudo, das posições do sujeito, presumimos que não há nenhuma circunstância em que a curadoria se mantenha sem que estejam atuando linhas de força e linhas de subjetivação (DELEUZE, 1989). Pois, nas relações do dispositivo da curadoria de exposições, o resultado herético do disciplinamento¹²¹ está presente nas circunstâncias que são intrinsecamente de otimização das diversas competências.

Sobre a condição de existência do disciplinamento Foucault fala (2004:122) da necessidade de neutralizar os inconvenientes, os percalços no processo de trabalho para proteção dos materiais, ferramentas e, dominação das forças de trabalho. Assim, no âmbito do assunto desta pesquisa, podem ser forças de produção compreendidas como a do artista a fazer arte; o arquiteto no desenho da montagem; o *design* gráfico na programação visual e mais: montadores, iluminadores, cenotécnicos e co-curadores entre outros em suas respectivas incumbências. Podem existir ocorrências de vetos, manipulações, imposições e impasses a exigir negociações em uma escala hierárquica que vá dos conjuntos molares, como a instituição promotora da exposição e seu conselho fundador, passando por curadores, artistas e equipe, podendo chegar até a

¹²¹ Sobre este assunto em específico, Michel Foucault (1999) trata sobretudo das disciplinas que vieram a se tornar no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação. Distingue-as portanto da escravidão, da domesticidade, da vassalagem, do ascetismo e das de tipo monástico. A diferenciação deve-se a esfera de um domínio político do corpo em que as forças são aumentadas em função de sua utilidade e diminuídas devido a obediência. Aqui pretendemos extrair a noção de linhas força estratégicas fixadas nos jogos de poder e configurações do saber que irrompem com o dispositivo.

sociedade civil organizada na fiscalização de determinadas ações artísticas para que não infrinjam leis e códigos de ética e moral.

Nesta relação de forças, a noção do exercício do poder da disciplina e suas técnicas essenciais,¹²² além do controle na divisão do espaço existem ainda valores da categoria da ordenação do tempo e de composição de forças no espaço-tempo (DELEUZE, 1988). Na máquina da curadoria, além da seleção da arte, essa (re)distribuição no espaço do projeto e na exposição, são necessárias elaborações temporais dos atos, o domínio da duração progressiva para o cumprimento de calendários e programações em cronogramas de produção específicos. E também a constituição de uma força produtiva cuja consequência deverá estar acima das forças elementares: a exposição, a mostra, a bienal, o festival, o livro, o catálogo, o site enfim o projeto de exterioridade da arte precisa ser realizado e inaugurado na previsível definição de um dia e local.

É pelo viés da composição de forças que a ideia de poder colocada por Foucault (1995: 243) não significa uma condição repressiva em essência, mas “um modo de ação que não age direta e imediatamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação (...) ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes”. Dessa forma está articulada a dois elementos que lhe são infalíveis já que é exatamente uma relação de poder. O outro, sobre o qual se exerce, deve ser inteiramente reconhecido, mantendo-se até o fim como sujeito de ação. Ao mesmo tempo, diz o autor (ibidem) é preciso que se abra, “diante da relação de poder todo um campo de respostas, reações, efeito, invenções possíveis”.

A partir da consideração da ideia de autoria como do lugar de poder, questionamos, à exemplo de Foucault (2006), se não é o caso de se perguntar então o que consiste uma obra e não o autor. Na posição do sujeito que fala da exposição, o curador, passa, no dispositivo da curadoria, em meio ao ser-poder e ao ser-saber, pela condição real de produtor de sujeitos e subjetividades. Desta forma, com a exposição, o curador produz as dobras pelas quais se dará a subjetivação de quem quer que seja sobre aspectos da arte e da exposição: o público presencia a arte na exposição (causa material); vai tornar a experiência de contato com a exposição, os trabalhos artísticos e o objeto abordado uma relação sua (causa eficiente) e não externa a ele; vai definir os pontos relevantes para construção do próprio conhecimento sobre a exposição (causa formal); e vai, por

¹²² Michel Foucault (1999) resume em quatro as características de uma individualidade produzida pela disciplina. Diz (1999:141): “é celular (pelo jogo da repartição espacial), e orgânica (pela codificação das atividades), e genética (pela acumulação do tempo), e combinatória (pela composição das forças). E, para tanto, utiliza quatro grandes técnicas: constrói quadros; prescreve manobras; impõe exercícios; enfim, para realizar a combinação das forças, organiza ‘táticas’”.

fim, produzir o modo de existência (o lado de fora) constituindo a própria subjetivação.¹²³

Compreendemos que esta relação de produção de subjetividades sociais no espaço da formação discursiva da exposição não é uma situação que pertença exclusivamente à condição de público visitante, e sim, pertence a qualquer sujeito que esteja a ela relacionada. É justo neste ponto que identificamos a outra grande zona de conflito entre curador e artista, além das linhas de força já vistas. Tratam-se de conflitos testemunhados em depoimentos como o de Santiago Garcia Navarro¹²⁴ em seu “projeto sem curador”, na intenção de auto-construção da “prática de pensar” defendendo a posição de uma “afirmação subjetiva”. Pois, se, como dispositivo a curadoria engendra subjetividades socialmente há também, como disse Deleuze (1988), a luta por subjetividades como manifestação do direito à diferença. Direito este reclamado pelo artista contra ditames curatoriais na exposição em geral sobre seu trabalho artístico. Mas do que se tratam estes ditames?

Para que o objeto seja colocado em campo de exterioridade como a exposição, vimos que é preciso que se estabeleçam uma série de relações que não definem a constituição interna do objeto, e sim constituem as condições para que possa aparecer. Estas relações são compostas tanto por relações de força quanto relações de saber. O sujeito curador tem o *status* da autoridade sobre certo objeto de exposição a partir da pesquisa (relação primária), projeto (relação secundária), e sistema de relações discursivas que passam pela seleção, abordagem, nomeação/designação, conceituação, classificação, explicação e reunião com a finalidade de que seja mostrado. Para isto, o sujeito curador detém a posição de disciplinador (linha de força) ao agir sobre ações dos indivíduos da equipe da exposição. Portanto, administra as heterogeneidades inclusive artísticas para que funcionem em nome do objeto da exposição compondo esta como formação discursiva (linhas de subjetivação).

Neste sentido, os ditames são exatamente as relações das forças multilineares descritas por Deleuze (1989), o ser-saber e o ser-poder na produção de sujeitos. A curadoria como dispositivo que é, constitui-se da função estratégica de controle-dominação da exposição como campo de exterioridade do objeto da curadoria e, portanto, do seu domínio. Porém o objeto geral da curadoria é a arte. É sobre ela que o curador deve pesquisar, projetar e realizar direcionando por fim o que deseja ou pode concretizar a

¹²³ Sobre as linhas de subjetivação ver página 29 desta tese.

¹²⁴ Ver página 114 desta tese sobre citação de Santiago Garcia Navarro.

respeito do conhecimento artístico por uma visão, grosso modo, histórica, crítica ou dialógica. Neste sentido, entendemos que é exatamente esta determinação, que compreende a produção de sujeitos em relação ao conhecimento do objeto da exposição de arte, a explicação para esta zona de conflito que, de tão intensa conduz às linhas de fuga aqui compreendidas como os trabalhos e ações artísticas de essência curatorial.

Apesar da definição dos parâmetros referentes à zona de conflito artista-curador, há ainda outra questão a ser ponderada. Por que persiste o conflito relativo à determinação curatorial na produção de sujeitos conhecedores de arte se a exposição pode ser tida como uma formação discursiva?

Como formação discursiva, significa dizer que a exposição é uma dispersão. Pois segundo Foucault (2004: 132), a formação discursiva é uma lei de coexistência de enunciados e não uma condição de possibilidade para eles que “[...] em troca, não são elementos intercambiáveis, mas conjuntos caracterizados por sua modalidade de existência”. Assim, não é, como vimos uma unidade. Para descrevê-lo, no caso da exposição, seria necessário descrever as condições de uma rede de relações: domínio de objetos; posições do sujeito; campo de coexistência de conjuntos significantes.¹²⁵ Desta maneira, a exposição é um conjunto do dizível e visível onde, em suma, tanto o que diz a curadoria, quanto o que mostram os trabalhos artísticos e vice-versa, formam discurso em condições de produção válidas para ambos: artista e curador.

O ponto que queremos enfatizar é que embora considerando-se a exposição como formação discursiva, logo, com níveis enunciativos dispersos dos quais participam os sujeitos curador e artista, há uma situação de prevalência discursiva incontestável referente à diferença de natureza entre ver e falar como apontou Michel Foucault (2004; 2007): a linguagem. É deste modo que, para Deleuze (1988:65), a condição do enunciado é o “há linguagem”. Isto o constitui não se confundindo com direções às quais o enunciado possa remeter. Segundo este autor (1989: 190) é o que explica a relevância da “regularidade das enunciações”¹²⁶ pois em um volume qualquer de textos, falas e proposições há sempre “regularidades enunciativas”¹²⁷ destacáveis. Segundo Deleuze (1988: 66), o “ser histórico da linguagem” não está baseado em uma pré-linguagem - “consciência fundadora”, constitui uma forma de exterioridade. É nesta que os enunciados se dispersam para aparecer e aparecem onde se disseminam.

¹²⁵ Sobre o assunto ver o capítulo *A descrição dos enunciados* em: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

¹²⁶ Tradução da autora.

¹²⁷ Tradução da autora.

Neste sentido, no conjunto da formação discursiva da exposição, o sujeito curador é aquele que utiliza a linguagem para falar e escrever sobre arte designando, sobre esta, títulos, temas conceitos, em textos sobre a exposição de arte e, portanto, tornando o dizível como uma forma de enunciado maior.

4.1.3 A metodologia conceitual da exposição

A curadoria de exposições apresenta pela possibilidade de “formação dos conceitos” (FOUCAULT: 2004: 62) uma organização baseada em sistemas conceituais de forma a articular uma ideia que possa parecer seu próprio sistema conceitual. Desta maneira, recorrerá a conceitos que podem ser tanto relativos a problemas recorrentes, ou de aspectos da tradição, ou discordantes destes. Esta ideia de conceito, no entanto não tem o mesmo sentido do termo conceito mencionado nos discursos curatoriais. Vejamos sobre esta formação.

Para Foucault (ibidem: 62), esta formação “descreve a organização do campo de enunciados em que aparecem e circulam”. Para o autor (idem: 65), “o que pertence propriamente a uma formação discursiva e o que permite delimitar o grupo de conceitos, embora discordantes, que lhe são específicos, é a maneira pela qual esses diferentes elementos estão relacionados uns aos outros.” Explica ainda (idem, ibidem: 63; 66) que desta maneira, temos os modos descritivos ou de narrações relacionados às técnicas de reescrita; esquemas que generalizam e especificam progressivamente as distribuições espaciais; os tipos de correlação dos enunciados “que nem sempre são idênticos ou passíveis de ser superpostos às sucessões manifestas da série enunciativa: como a correlação hipótese-verificação; asserção-crítica; lei geral-aplicação particular”); a ordens dos raciocínios demonstrativos; a ordenação de narrativas e repartição de acontecimentos do tempo pela sequência linear dos enunciados; o campo da memória relacionado aos sistemas hierárquicos e de subordinação que, em um texto, guiam os enunciados; a maneira de ligação dos “modos de aproximação e de desenvolvimento dos enunciados e os modos de crítica, de comentários, de interpretação de enunciados já formulados etc.”

Neste sentido, podemos compreender que, na exposição, a curadoria lida com a ideia de organização das “diversas disposições das séries enunciativas”. (FOUCAULT, 2004: 63) Dentre elas, uma das mais discutidas na atualidade, do ponto de vista da sua validade para a produção de enunciados sobretudo de arte contemporânea, tem sido a da organização das narrativas históricas mediante a repartição em sequência linear dos acontecimentos pela escala do tempo. O discurso curatorial produz argumentos diversos no debate sobre o assunto.

A noção acerca do que deve ser o conceito em uma exposição segundo Paulo Sergio Duarte (2010) (“excelência dos trabalhos escolhidos para serem apresentados ao público”) pode ser compreendida também como uma posição que reconhece a organização destas narrativas. Assim, Duarte (2010)¹²⁸ diz acreditar que, partindo-se da reflexão de uma situação histórica concreta como a brasileira, o curador tem uma dupla função:

“em primeiro lugar é ampliar o público de arte, que no Brasil é muito restrito. Portanto, tudo que fizer para tornar o que está mostrando mais acessível ao público, é importante. Em segundo lugar, o curador deveria, sobretudo em grandes mostras coletivas, fortalecer eixos históricos para uma melhor compreensão, não somente do público de arte, mas mesmo o jovem artista, não tem muitas vezes noções de história da arte recentíssima. Recentíssima que falo é de 40, 50 anos para trás. Essas duas funções, numa situação como a brasileira, são muito importantes. [...] Outra questão é a da arte contemporânea. É um pouco diferente quando se faz uma abordagem estritamente de obras recentes de artistas vivos, pois se trata de expor essas tensões da melhor maneira possível, porque evidentemente, ninguém sabe que caminho ela está tomando”.

Ao se servir do tipo de conceito da relação história-tempo, o que a curadoria apontada por Duarte pode vir a realizar é uma exposição em que os esquemas retóricos ratifiquem combinações de grupos para assim assegurar a observação e conhecimento com base na descrição de certa história da arte. E é justo por esta condição da arte poder vir a ser transformada em história que Duarte (2010)¹²⁹ faz ressalvas às inserções expositivas da arte contemporânea, pois segundo ele:

“é próprio do território contemporâneo a multiplicidade de abordagens. E, nessa multiplicidade de abordagens, acredito que a curadoria exerça uma função muito importante para dá-la visibilidade. Mas evitando, evidentemente, uma afirmação

¹²⁸ Em entrevista. Ver anexo II, página 223.

¹²⁹ Em entrevista. Ver anexo II, página 223.

definitiva, e sobretudo prospectiva, pois é uma visão muito difícil na cena contemporânea”.

Mas a organização das disposições das séries enunciativas compreende também o que Foucault (2004: 63) denomina de “formas de coexistência”. Para Foucault são elas que delimitam um campo de presença. Por este viés é possível entender a preservação de enunciados, co-existência e formulação em outras situações. Segundo o autor (idem: ibidem) os enunciados podem ser retomados como verdade em discursos “de descrição exata, de raciocínio fundado ou de pressuposto necessário, e também os que são criticados, discutidos e julgados, assim como os que são rejeitados ou excluídos”. Por outro lado, diz (idem, ibidem) que o “campo de concomitância” é aquele em que os enunciados utilizados fazem referência a domínios de objetos diferentes, pertencendo também a tipos de discursos completamente diversos. No entanto, agem entre os enunciados para os quais estão voltados para estudo. Quer seja por utilidade como conformação analógica; quer seja valendo como princípio geral, ou seja, servindo de premissas válidas para racionalização de uma questão; ou modelos para outros conteúdos; ou ainda como argumento de confrontação.

Inserido neste princípio de coexistência dos enunciados, para Foucault (ibidem), o campo enunciativo compreende ainda um “domínio de memória”. É relativo aos enunciados que de certa maneira caíram em desuso, pois não são mais admitidos, não entram em discussão, não definem mais. No entanto, afirma (idem, ibidem), este efeito de memória ocorre porque em relação a eles se estabelecem “laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica”.

Se o campo enunciativo compreende estas formas de coexistência, a exposição como uma formação discursiva será definida pela prática curatorial mediante uma relação com os conceitos que lhe são tradicionalmente próximos, e também com outros que aparentemente distantes por se constituírem de conteúdos diferentes a ela, contêm, de todo modo, proposições conceituais que são típicas de sua própria presença contemporânea. No discurso da curadoria a concomitância principal é com enunciados produzidos no âmbito da história. É desta maneira, que Priscila Arantes (2010)¹³⁰ diz não conseguir imaginar exposições que não levem em conta a História da Arte, mas ressalta:

¹³⁰ Em entrevista. Ver anexo V, página 238.

“mas não dentro de uma perspectiva historicista. Mas sim que traga a questão do diálogo e da História da Arte como uma questão que está presente. Mesmo que se trabalhe somente com artistas emergentes. O que vai determinar que aquele tipo de artista tenha um trabalho expressivo ou não é a leitura que se tem dentro do campo da história da Arte, do que já foi feito ou não, do que é interessante ou não, senão não há como se ter um critério de avaliação”.

A partir desta posição de Arantes podemos relacionar que, pela organização das disposições das séries enunciativas da qual se vale a curadoria para a reunião de elementos em exposição, a produção dos conceitos da História da Arte como recurso para compreensão e estudo da arte, a prescrever métodos variados de seu agrupamento, configura-se como um domínio de critérios.¹³¹ Os critérios aí formulados dizem respeito a um domínio de validade para primeiro, discutir-se o que seja ou não arte; e também de normatividades para guiar quais os enunciados artísticos relevantes ao discurso; assim como o domínio de atualidade para definição das problematizações no curso de cada época, compreensão das soluções que se vai adquirindo e constatação sobre conceitos que podem ser descartados.

Dentre vários modos de organização histórica dos enunciados da arte, os conceitos destinados aos agrupamentos de elementos artísticos pela linearidade do tempo e pela origem geográfica - relativo às nacionalidades - parecem ser os que se afastam cada vez mais da concepção de um campo de enunciado que intervenha legitimamente em função da arte. Como ideia de oposição a eles, a curadoria veio se servindo de conceitos surgidos sobretudo no século XX que grosso modo colocam em xeque conjuntos de regras que por tradição pensam e fazem pensar a arte pelo modo das continuidades, das estruturas fixas das categorias e das ordens específicas interligando seus elementos em uma dependência absoluta. São conceitos trabalhados a partir das teorias críticas de perspectivas pós-estruturalistas e seus desdobramentos que colocam em circulação objetos teóricos produzidos por discursos sobre identidade, diferença, multiculturalismo, desterritorialização entre outros.

Neste sentido, parece-nos que, a consciência da possibilidade de romper com estes esquemas obrigatórios de tratamento das totalidades artísticas para atenção aos jogos de suas diferenças, tem na curadoria e, por sua vez, na exposição, conforme vimos e

¹³¹ Michel Foucault (2004: 66) denomina de nível “pré-conceitual” a coexistência e regras às quais os conceitos estão submetidos. Estabelece (idem, ibidem: 67) quatro esquemas teóricos para entendê-los utilizando como exemplo a gramática geral: “atribuição, articulação, designação e derivação”. É com base na definição de domínios de critérios que parametrizamos as relações dos critérios da História da arte em questão.

prossequiremos demonstrando, uma alavanca operatória fundamental, já que a curadoria por meio da formação discursiva da exposição passa a determinar outros legados enunciativos. É assim que o feixe de relações da formação conceitual da descontinuidade passa a ecoar no discurso sobre curadoria na atualidade.

Em seu discurso, Felipe Scovino (2010),¹³² marca os termos atemporal e transnacional na defesa de seu trabalho de curadoria. Diz:

“O processo de elaborar curadoria e de pensar o que é uma curadoria no Brasil, de fazer essas escolhas pensando - “vamos trabalhar com transnacionalidade agora” - é algo muito específico e novo. Decorre das pesquisas que curadores (barra) acadêmicos têm nas suas pós-graduações e cursos. Se falo de transnacionalidade agora, e a Daniela Labra, o Marcelo Campos, o Cauê [Alves] estão falando é porque esse discurso está sendo dominante também lá fora. É só abrir [as revistas] “Artforum”, ler a “October” que cada vez mais se encontram situações desse tipo”.

Por sua vez, em sua pesquisa sobre a noção de brasilidade na arte, que o levou a realizar a exposição “Arquivo Contemporâneo”,¹³³ Scovino explica que procurou equivaler trabalhos de maneira que diferenças e similitudes pudessem estar próximas. Assim, segundo Scovino (ibidem),¹³⁴ o espectador poderia observá-las e refletir: “sobre as capacidades de que um objeto de arte pode transcender às propriedades temporalidade e lugar”. Nesta exposição, o pesquisador/curador diz querer tratar: “de que maneira identidades nacionais se aliam ou se perdem dentro do conceito de objeto de arte”. E justifica nos exemplos: “Na exposição, coloquei lado a lado o Cildo Meireles e o Raul Mourão. São dois artistas de gerações distintas. Mas em nenhum momento, para mim, consegue-se observar esse caráter de brasilidade”. Outro aspecto apontado é: “o trabalho do Cildo [Meireles] [...] vence as barreiras do trabalho datado [de que] foi feito, nos anos 1960, 1970, 1980, mas que continua tendo uma vitalidade, uma propriedade ainda muito atemporal e transnacional”.

Ora, de acordo com a fala de Scovino podemos suspeitar a maneira enviesada que tais conceitos (atemporal e transnacional) aparecem. Em um momento esbarram na

¹³² Em entrevista. Ver anexo VIII, página 252.

¹³³ A exposição coletiva Arquivo Contemporâneo contou com artistas como Adriana Varejão, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Artur Barrio, Cao Guimarães, Carlos Vergara, Chelva Ferro, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Raul Mourão, Ricardo Basbaum, Tunga e Waltercio Caldas, ocorreu no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, Rio de Janeiro, 2009.

¹³⁴ Em entrevista. Ver anexo VIII, página 252.

curadoria como um procedimento desta. Em outro, tocam no trabalho artístico, como uma propriedade deste.

Pela perspectiva da curadoria, percebemos que irrompe, sobretudo, pela fala de: ‘lado a lado’ dos objetos. O que transmite o curador ao dizer isto? Transmite a impressão de que a relação curatorial surgida do conceito de não-linearidade (atemporal) se enuncia, grosso modo, pelo avizinhamo de trabalhos artísticos e artistas, cuja produção não datem da mesma época, e que justo, por meio deste confronto geracional, conseguiriam destituir a força do determinismo das linhas de tempo que delimitam as produções realizadas. É o caso, por exemplo, de exposições panorâmicas que mostram destacadamente a arte produzida em períodos. Ou seja, do que foi produzido nos anos 1960, 1970 e assim sucessivamente.

Ao mesmo tempo, a fala de Scovino permite que entendamos o conceito de transnacional dentro da curadoria da exposição, também pela operação de avizinhamo dos trabalhos artísticos. Tal relação de proximidade não significa totalmente a proximidade física. Embora passe evidentemente por esta condição. A proximidade em questão é uma condição única que traz à tona as visibilidades à visão. Pois, conforme Gilles Deleuze (1988: 68), este ser-luz, além de se apresentar à visão, também traz visibilidades “aos outros sentidos, a cada vez conforme combinações também visíveis”. Logo, a materialização dos trabalhos artísticos e sua co-presença distribuída no espaço expositivo é uma operação que, pelas mãos da curadoria, torna-se a maneira da tangibilidade do visível alcançar outro visível. No caso em específico da exposição “Arquivo Contemporâneo”, pretendeu-se a cegueira em relação ao enunciado de brasilidade para uma visibilidade virtual do caráter contemporâneo e internacional também compatíveis com os trabalhos artísticos.

Com isto, e entendendo-se que a formação dos conceitos diz respeito à “organização do campo de enunciados em que aparecem e circulam” (FOUCAULT, 2004: 62), os conceitos surgem dentro da curadoria da exposição como um procedimento desta e, portanto, tem caráter metodológico no ensejo de seus critérios. Idealmente, é por meio deles, somados à pesquisa e ao projeto, que a curadoria vai proceder a seleção e organização de artistas e trabalhos. Estes procedimentos e mais o processo que envolve toda a resolução prática da exposição, incluindo-se alterações no projeto de forma a atender questões artísticas, de logística, administrativas e orçamentárias entre outras, são, em suma, parte das relações pré-discursivas ou pré-terminais. Como vimos,

segundo Foucault (ibidem), estas fazem parte de sistemas que possibilitam as formas sistemáticas ulteriores que no caso da curadoria é a exposição.

Desta forma, transnacional e atemporal, como conceitos que aparecem no discurso curatorial parecem ser, como enunciado, aplicáveis à visão de uma metodologia curatorial sobre arte, já que, na relação intrínseca aos trabalhos artísticos, aplicar tais conceitos faz com que funcionem como espécies de categorias transcendentais. Pois, se os trabalhos em questão têm propriedades transnacionais e atemporais, haveria então tantos outros que não o são. No entanto, o que parece se pretender com a exposição é que aqueles trabalhos artísticos extrapolem a condição de lugar e tempo a que estão sujeitos pelo tratamento da história. E seria a curadoria que, por meio de procedimentos metodológicos conceituais, faria com que os trabalhos artísticos pudessem ser tratados por sua dispersão imanente. Ou seja, para além da organização histórica dos enunciados da arte.

Com esta descrição chegamos a mais um dos campos em que, segundo Foucault, os enunciados aparecem e circulam nesta formação dos conceitos. Para o autor (idem: 64), “os procedimentos de intervenção” são justo o que se aplica de maneira genuína a uma formação discursiva de maneira a especificá-la.¹³⁵ Ora, o que a curadoria faz é, por meio da exposição, intervir nos enunciados pela redistribuição das visibilidades ao tomar os conceitos como metodologia. É a exposição que permite aos curadores do século XX e XXI reescrever o dizível e (re)exibir o visível da arte. Esta exibição da arte pelo procedimento da curadoria não é a mesma da dos artistas do século XIX. A curadoria de exposições ao se constituir como campo não mostra arte, mas o que pode e deve ser pensado sobre ela em certa exposição. Ao fazer isto, firma-se como prática porque seus curadores realizam pesquisas que originam projetos com objetivos, justificativas e conceito que apuram a necessidade e importância da exposição e conseqüentemente da relevância da curadoria em questão. Pela prática curatorial se gera a necessidade que ela própria, a curadoria, exista.

Para existir a curadoria deve realizar cada vez mais exposições promovendo em cada uma delas subjetivações. Porém, o excesso de exposições de arte produzidas pelas

¹³⁵ Ao falar dos procedimentos de intervenção da formação dos conceitos Michel Foucault cita alguns dos que aparecem em certas formações discursivas. Entre outros procedimentos menciona: técnicas de reescrita dos naturalistas do período clássico; métodos de transcrição dos enunciados de *Carl von Linné* (1707-1778) e *Michel Adanson* (1727 – 1806); modos que transformam enunciados quantitativos em formulações qualitativas; a análise estrutural do botânico *Joseph Pitton de Tournefort* (1656 – 1708) em função dos enunciados descritivos; e métodos de sistematização de proposições e redistribuição de enunciados.

curadorias, tanto exposições *blockbusters*¹³⁶ quanto exposições de caráter intimista, ou seja, de pequeno porte, por sua vez correm o risco de implosão como apontou Giorgio Agamben (2009)¹³⁷ sobre o embate entre dispositivos e indivíduos para a produção de sujeitos. De acordo com o autor, como os seres vivos (ou substâncias) são capturados a todo momento pela classe dos dispositivos dirigindo-os à posição adequada, torna-se improvável que continue ocorrendo produção de subjetivação. Deste modo, se não há subjetivação, o sujeito, como dobra do fora, passa a não se produzir mais.

Por esta via, ao serem produzidas inúmeras exposições e produções artísticas para fazerem parte das exposições, tal situação levaria a experiência de subjetivação ao colapso. A vivência excessiva dos seres vivos da arte, público ou artista, seria de uma violência tal que só haveria dessubjetivação. O público não perceberia a arte por aquilo que ela deveria ser percebida conforme a proposta da curadoria, nem o artista perceberia sua arte, a correlação da(s) arte(s) como parâmetro do que realiza, e nem mesmo sua posição como sujeito. Nestas circunstâncias os indivíduos passariam a ser indiferentes ao conhecimento da experiência da arte e talvez nem mesmo ao papel desta como entretenimento simbólico da cultura, não sendo possível nem a subjetivação nem a criação de linhas de fuga (DELEUZE, 1989), que podem ser entendidas, de modo geral, como o conhecimento adquirido e o conhecimento produzido.

Mas, antes de refletirmos sobre este impasse proposto por Agamben sobre a impossibilidade de subjetivação diante da violência dos dispositivos, no nosso caso, dispositivos curatoriais de exposição de arte, é significativo que avaliemos o modo estratégico de produção do volume de exposições, e, neste percurso, descobriremos na arte as próprias linhas de fissura.

¹³⁶ A expressão exposições *blockbusters* (ALEXANDER, 2008) se tornou conhecida para explicar o momento em que passaram a acontecer mostras de grande porte como forma de resignificar a importância dos museus (locais de exposição), fluxo turístico das cidades e geração de incentivos financeiros à circulação da arte. No Brasil, temos como exemplos iniciais desta tendência, a partir de 1995, as exposições temporárias de Auguste Rodin, Claude Monet, Fernando Botero e Salvador Dalí ocorridas no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

¹³⁷ Ver páginas 31 e 32 desta tese.

4.1.4 Títulos, temas e conceitos da exposição - o exergo

A curadoria de exposições demonstra pela possibilidade de “formação das estratégias” (FOUCAULT: 2004: 71) a maneira presumidamente coerente com que conforma temas e conceitos e sintetiza títulos a cada exposição. É por meio da formação de estratégias diferentes entre si que a curadoria pode gerar repetidas apresentações de arte por meio de variados tipos expositivos. Assim, estas formações discursivas são individualizadas pelas escolhas efetuadas e dependem entre si do discurso curatorial geral sustentado por tal tema ou conceito. Desta maneira, se na formação dos conceitos falamos de uma metodologia conceitual como procedimento para realização curatorial da exposição, é na formação das estratégias que se localiza o sentido do comentado ‘conceito’ presente no discurso dos curadores.

Para Foucault (2004), as estratégias dizem respeito aos temas e teorias criados segundo um grau de coerência e rigor a partir de reagrupamentos de objetos, de tipos de enunciação e da organização de conceitos a formar o discurso. E este, segundo o autor (2004:73), é constituído por diversos “pontos de difração” em relação às estratégias. Ao afirmar (idem: ibidem) que estes pontos podem se caracterizar em sua incompatibilidade, equivalência ou como “pontos de ligação de uma sistematização” o autor explica a existência de elementos que se colocam em relação.

De acordo com Foucault (ibidem), em uma mesma formação discursiva, “dois objetos ou dois tipos de enunciação, ou dois conceitos” podem aparecer como incompatíveis em uma mesma série de enunciados. Ou então são elementos que poderiam ser contraditórios, mas ao invés disso formam uma coerência que serve de alternativa às suas discrepâncias de, por exemplo, seu momento cronológico de surgimento. Para o autor (idem, ibidem), há ainda a possibilidade de que a partir de cada um dos elementos incompatíveis e equivalentes concomitantemente, ocorra uma derivação deles originando “uma série coerente de objetos, formas enunciativas, conceitos” que podem conter inclusive novos pontos incompatíveis.

De acordo com a direção das formações estratégicas, podemos inferir que a curadoria decidiu sobre escolhas fundamentalmente estratégicas. Na exposição sua estratégia maior é fazer com que os pontos de difração que constam nesta formação discursiva possam se relacionar de forma que por combate, equivalência ou ligados

sistematicamente possam existir segundo um grau de coerência. Esta será dada de modo eficiente por aquilo que possa estabelecer esta relação. Assim, na exposição, a curadoria se vale com astúcia de qualquer artifício com que possa estocar por antecipação a constelação da formação discursiva, posicionando as determinações possíveis.

A esta altura é possível dizer também, que, na curadoria, esta escolha de estratégias que significam de maneira geral os temas, conceitos e títulos têm a capacidade potencial de caráter de exergo. Isto é, sua aplicação possibilita que se capitalize, pelo termo (temas, conceitos e títulos) utilizado, todo o resto que está omitido porque simplesmente, como sendo o todo (exposição), está impossibilitado de constar. É Jacques Derrida (2001:17) quem menciona esse tipo de preparação de “mais-valia”, em que “um exergo estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e *dar a ordem* contentando-se em nomear o problema, isto é o tema” (grifo do autor). Para Derrida há uma função institutriz e conservadora nesta convenção que circula articulada à citação. Por este prisma o exergo é o que se cita antes que se comece algo. Ele institui porque coloca algo, e conserva porque guarda. É, em síntese, a primeira figura de um arquivo.

Nos discursos sobre curadoria não há tanto uma formulação objetiva do que título, tema e conceito da exposição possam significar conjuntamente ou individualmente. O que se averigua é uma distinção, sobretudo, entre tema e conceito, enquanto o título parece fazer parte apenas de uma lógica formal do projeto e programa da exposição. A curadora Lisette Lagnado (2010)¹³⁸ distingue assim:

“Tema e conceito são diferentes. Tema é um pouco o que acho que o historiador da arte e conservador da arte já fazia. [...] seguindo a história da arte e as categorias estéticas que se tinha naquele momento. Ou até o momento que a história da arte era linear e progressiva, vendo-se uma ordem cronológica. Temático é isto. Por ordem cronológica, mas também pode ser por gênero, ou, por exemplo, nus, retratos...”

Para Lagnado (2010),¹³⁹ ao se falar em conceito deve-se levar em consideração que:

“A partir do momento que nós temos uma outra narrativa histórica que se faz, que tem *n* variantes hoje. (Por exemplo, não aceitar um discurso de verdade) [...] Nesse caso, acho que as pessoas começam a ‘pirar’ (*sic*) dizendo que o curador é uma figura autoritária. Acho ele muito mais malabarista, muito mais um ser livre, um bailarino porque desconstrói narrativas de poder também. Desse modo, isso é o que eu chamo de conceito e não de tema”.

¹³⁸ Em entrevista. Ver anexo III, página 227.

¹³⁹ Em entrevista. Ver anexo III, página 227.

Como exemplo, Lagnado cita a 24^a. Bienal de São Paulo (1998) que, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, fez circular a ideia de antropofagia de Oswald de Andrade:

“Não vejo a exposição da Bienal da Antropofagia [...] como uma exposição temática. É certo que em alguns momentos isto estava claro e se via a tematização nas obras. Mas é um jeito diferente de trabalhar quando se trabalha conceitualmente. Porque quando se trabalha conceitualmente não se tem necessariamente uma metáfora. Não se tem uma alegoria no espaço. [...] São várias camadas que se operacionaliza para entender o que pode vir a ser antropofagia. Claro que não está no horizonte do Oswald de Andrade ao falar sobre a antropofagia cultural. Não é a operação que propôs. Ele [Herkenhoff] estourou a escala. Fez de uma maneira ampla. Nessas vezes, corre-se os riscos de se diluir o conceito. Uma das críticas que se fez naquele momento é que ele abre e, esgarça um conceito inicial que servia para o Oswald [de Andrade]. É óbvio que ele não é o Oswald [...]. Ele usa uma matriz que entende o desenvolvimento cultural das nossas vanguardas.”

Os apontamentos feitos por Lagnado para distinção entre tema e conceito podem ser entendidos grosso modo no sentido de que ‘conceito’ de uma exposição envolve uma gama complexa de discursos, articulações, quebras de padrão e pensamento. Ao passo que ‘tema’, pode ser entendido como a aplicação de um discurso já instituído, demarcado historicamente e, portanto, de mais fácil reconhecimento teórico que, associado ao título, basta-se imediatamente como explicação.

No entanto, destacamos aqui, relativo à formação estratégica por parte da curadoria, que a exposição é sempre um conjunto parcial de todos os jogos possíveis a serem realizados efetivamente. Há um outro tanto de agrupamentos e compatibilidades que poderiam ter aparecido e não apareceram, não foram escolhidas. Para Foucault (2004: 74) é preciso que se entenda o conjunto de leis e regras da “constelação discursiva à qual ele pertence” fazendo com que possa desempenhar papéis diferenciados. Para o autor (idem, ibidem) no interior de cada discurso existe um certo número possibilidades de existência de organizações de objetos, enunciados e grupos. No entanto, sua ausência não pode ser justificada no nível de suas regras de formação. Sua exclusão se deve a uma constelação discursiva que naquele momento se torna preponderante.

No caso da exposição, o papel diferenciado do ‘tema’ pode ser entendido como o de prevalência de um ‘sistema formal’ que se vale da aplicação de outros discursos. Por exemplo, a exposição temática de ‘nus’ é a aplicação do discurso histórico de ‘nus

femininos', que pode ter o título de 'nus da história'. Por outro lado, o papel diferenciado do 'conceito' pode ser entendido como de prevalência de um 'modelo concreto' que leva a outros discursos em que se requer um nível de abstração maior, ou melhor, passa a ser um modelo particular de outro referencial maior. Podemos arriscar por exemplo a exposição que opera com o 'conceito' de memória como um modelo particular de uma teoria geral. Deste modo, o discurso pode estar em uma relação de analogia, de complementaridade ou de oposição. No conceito de memória pode ser, por exemplo, o de se opor ao fenômeno *mnemônico* pela ideia de esquecimento, substituindo-o pela ideia de lembrança.

Desta maneira, um princípio das estratégias ao se tratar curatorialmente a arte pela exposição, é a de que, como formação discursiva que se ocupa em seu sistema de certos elementos, seja sempre a medida de determinadas escolhas e não outras, podendo fazer com que novas possibilidades possam ser implementadas. Há tantos conceitos a serem trabalhados, assim como recortes em temas específicos, sendo todos elípticamente declarados no título. Com isto a pergunta principal a se fazer neste instante é se na curadoria é possível deixar de lado o exercício da determinação, da designação e da classificação da arte.

Ora, entendemos que não compete às regras que constituem o campo de formação estratégica da curadoria de exposições a exclusão do poder de designar. Pois afinal é aí que pode estabelecer a diferença imediata entre o que é uma exposição e porque é diferente de outra. Assim, preferimos tratar tema, conceito e título da exposição como formas de exergo. Por meio do termo, como vimos, é possível demarcar o sentido de que por ele se promova o tom exato do que se deseja tratar, ou seja são os modos necessários com que se deve dizer sobre a exposição. Isto porque de modo geral, uma exposição recebe sempre um título, podendo ter um tema que se reporta à história, ou podendo demonstrar um conceito que leva a outros discursos.

Ao colocarmos 'tema' e 'conceito' em relação de proximidade funcional desejamos problematizar justo uma distinção cara ao discurso curatorial. É por ela também que o curador passa a operar por dentro da estratégia como emissor de discurso fundador em relação à arte e que gera, por conseguinte, tensões no sistema de relação com artistas e trabalhos artísticos que como vimos se dão no nível da linguagem. Sobre tal ponto, cabe diferenciar neste instante a intensidade da emissão enunciativa declaradas em ambas as estratégias.

Se o tema, como diz Lisette Lagnado (2010)¹⁴⁰ pode ser entendido como uma “alegoria no espaço”, como aquilo que aparenta outra coisa, trata-se da exposição como espelho da história. Então o conceito, ainda conforme Lagnado, será entendido não apenas por uma determinação imediata, mas pelas “várias camadas que se operacionaliza para entender o que pode vir a ser”.

No entanto, sobre a formação das estratégias, Foucault (2004: 75) assinala ainda a relevância de uma instância caracterizada pela função exercida pelo discurso pesquisado “em um campo de práticas não discursivas”. Ou seja, o papel de influência desempenhado por um discurso em certa prática, tomada de decisão, disputas, ações, manifestações. De acordo com Foucault (ibidem), esta instância é constituída também pela relação de propriedade com o discurso que se caracteriza por condições de competência, direito, acesso e capacidade reservadas a determinado grupo por conseguirem compreender, falar em nome ou a respeito de algo, aceder licitamente a enunciados existentes, aplicar o discurso em “decisões, instituições ou práticas”. Assim, para o autor (idem, ibidem), significa em suma “os processos de apropriação do discurso”.

Por fim, Foucault (ibidem) assinala esta formação como caracterizada pelas “posições possíveis do desejo em relação ao discurso”. Desta maneira diz (idem, ibidem) que nesta condição o discurso “pode ser o local de uma encenação fantasmática, elemento de simbolização, forma do proibido, instrumento de satisfação derivada” podendo “ocupar em relação ao desejo, relações bem determinadas”. Para o autor, o conjunto destas instâncias que constituem as formações estratégicas não se localiza em um espaço primordial anterior ao discurso como uma maneira de escolha preliminar a tudo. Não é tampouco uma visão de mundo, ou interesse que se transforma em enunciados a serem descritos. Para Foucault (ibidem: 77), significa a soma de opções diversas, ou seja, “maneiras sistematicamente diferentes de tratar objetos de discurso” [...], de dispor formas de enunciação [...], de manipular conceitos” são portanto “maneiras reguladas [...] de utilizar possibilidades de discursos”.

Seguindo a linha foucaultiana de pensamento de análise das estratégias, podemos estabelecer que na exposição estão presentes algumas perspectivas de influências relacionadas à presença dos trabalhos artísticos. Uma delas está ligada às circunstâncias de como a curadoria realiza as opções tanto destes trabalhos quanto a dos artistas fazendo com que passem a configurar o quadro da exposição. Tais opções

¹⁴⁰ Em entrevista. Ver anexo III, página 227.

atraem para esta a maneira de utilização de possibilidades de discursos. A escolha dos trabalhos, que depois passam a ser os trabalhos em exposição, é utilizada pela curadoria como uma possibilidade do campo de práticas não discursivas da formação total do campo de enunciação da exposição.

É pela associação da condição dos trabalhos artísticos como práticas não discursivas que podemos compreender o destaque de Paulo Sergio Duarte (2010)¹⁴¹ ao explicar o que significa para ele um conceito curatorial. Segundo Duarte é:

“A qualidade e excelência dos trabalhos escolhidos para serem apresentados ao público. Ou seja, acho que aqueles trabalhos devem alcançar um nível de excelência que formam o olhar do público. Não é só o público leigo não. Mesmo para o público mais instruído. Ou seja, que um colecionador deseje ter aquilo; que um diretor de museu gostaria de ter aquela obra na coleção dele [...] Penso que seja um conceito curatorial a ser perseguido, da excelência dos trabalhos”.

O conceito de uma exposição, por nós tido como escolha das estratégias, é para Duarte a possibilidade da curadoria se justificar pelos próprios trabalhos apresentados. Neste caso, os trabalhos estariam presentes no espaço expositivo não exclusivamente como exercício da função do discurso da exposição neles, mas pelo seu próprio desempenho de prática artística.

Neste sentido, poderíamos também dizer que é pelas maneiras de escolha que a prática da curadoria abre uma brecha para que possa exercer a apropriação. Primeiro ela se apropria de um discurso sobre a arte. Apropria-se, pois cabe a ela falar em nome do artista e de seu trabalho, à medida que se coloca como aquela que a compreende na relação de importância com o assunto da exposição e porque é pela sua chancela que se fazem os convites para a participação do artista e cessão do trabalho. Depois, como consequência, pode acontecer que, ao se apropriar do discurso sobre arte, seja sobre o próprio trabalho artístico que o regime de apropriação irá recair. Sobretudo se o discurso constituir um *statement* crítico-conceitual de propriedade individual (curador) e não um *statement* histórico de propriedade coletiva (história da arte). O curador tem assim não só a propriedade sobre a exposição, mas também sobre o que mostra.

¹⁴¹ Em entrevista. Ver anexo II, página 223.

Neste sentido, Paulo Sergio Duarte (2010)¹⁴² diz que em sua trajetória profissional tem sido contra algumas arbitrariedades de um certo segmento de curadoria que se desejava criativa: “e tão criativa quanto os artistas, ao ponto de transformar os artistas em protagonistas involuntários de uma obra que não era concebida por eles”. E, completa: “pois vi muita curadoria reclamando de estar criando uma obra, a partir da curadoria. Uma obra de arte, que é mais grave. A própria curadoria seria uma operação artística”. Nisto, é possível perceber uma situação que pode ser identificada por uma série de relações de desejo tanto em relação ao discurso quanto do discurso em relação à práticas não discursivas.

A primeira relação pode ser tomada como desejo de encenação. Na exposição é a curadoria que utiliza o local para cenografar e simbolizar visualmente acenando com esta visualidade sua existência para além do discurso sobre arte. E se tornando visível por meio de sinais não discursivos. Estes sinais podem ser elementos cenográficos utilizados na expografia; ou o deslocamento de categorias de objetos de origem distinta da arte que são colocados no espaço expositivo para que sejam assumidos como obras; ou pela descontextualização de obras de arte na relação de embate com outros trabalhos artísticos. Mas também pode ser o uso excessivo de textos explicativos (críticos, teóricos ou poéticos) sobre a exposição aplicados sobre as paredes do espaço.

Mas, com o tempo, devido aos vários acontecimentos expositivos (as diversas exposições) e pelas regras da formação discursiva da exposição relacionadas ao campo do discurso e das práticas não discursivas, passa a ser a própria curadoria que vai respingar como relação de desejo nas realizações das práticas artísticas. Dissemos anteriormente que, na maneira como devem ser analisadas as estratégias na perspectiva de influências relacionadas à presença dos trabalhos artísticos, uma delas estava ligada às ‘circunstâncias de como a curadoria’ realiza as opções tanto dos trabalhos quanto dos artistas. Outra maneira então parece ser relativa às ‘circunstâncias de como a arte’ realiza suas próprias opções de prática artística.

Pelas maneiras sistematicamente diferentes com que a curadoria pode tratar a arte por meio da exposição, assinalamos a relevância da existência de uma interface com a produção artística. Desta maneira, é possível constatar como certos trabalhos artísticos posicionados pelo desejo de discurso e de práticas curatoriais, aproximam-se intervindo nos assuntos e maneiras de agir do campo curatorial. Será que não seriam justamente as práticas artísticas da última e primeira década dos séculos XX e XXI

¹⁴² Em entrevista. Ver anexo II, página 223.

respectivamente uma resposta à violência dos dispositivos curatoriais de exposição de arte?

Se, para Giorgio Agamben (2009), só resta a indiferença dos seres vivos pelo excesso de processos de subjetivação, para Gilles Deleuze (1989) as linhas de subjetivação são formadas necessariamente por estados de crise, de atravessamento de vetores, não seguindo o mesmo alinhamento das outras linhas (poder e saber). Segundo Deleuze (1998: 108), ao afetarem a si mesmas possibilitam fraturas¹⁴³ pois: “É preciso que [...] se destaque um ‘sujeito’, que se descole, que não dependa mais do código em sua parte interior”.

Para Deleuze (ibidem: 111), como vimos, a subjetivação se faz por dobra, isto é “o afeto de si para consigo”, e propõe o pensamento sobre quais são as nossas quatro dobras. Deleuze também toca no problema de formação de subjetividade. Mas diferentemente de Giorgio Agamben, preocupa-se mais com o sentido de produção de subjetividade como resistência por parte do sujeito do que como processo de subjetivação. Para Deleuze (ibidem: 113), nunca sobra nada para nossa subjetividade, nunca sobra nada para o sujeito, porque estamos a todo momento para nos fazermos “como um foco de resistência, segundo a orientação das dobras que subjetivam o saber e recurvam o poder”.

Partindo-se do princípio da condição de existência da produção artística como luta do direito à diferença, pela subjetividade, à variação como parte do próprio processo artístico, propomos um exercício de reflexão sobre os modos atuais da relação consigo da arte, da produção de dobras e linhas de fuga. Destacamos alguns vetores atitudinais da relação artístico-curatorial gerados no atravessamento com a formação expositiva:

- tipo produtor: para o artista, a curadoria, de modo mais evidente, pode ser uma contingência de atuação. Como curador, o artista é o agente que cuida, propõe, dispõe, formula enunciados e organiza seu trabalho em vista de expô-lo. Abrindo e, ou criando formatos, lugares e situações para realizações de trabalhos artísticos.¹⁴⁴

¹⁴³ Gilles Deleuze (1988: 108) menciona como é desta maneira que as formações gregas conseguiram formar a relação como domínio na produção das dobras de subjetivação. Para o autor isto ocorreu porque houve a duplicação da relação com os outros mediante uma relação consigo, ao se duplicar regras obrigatórias do poder devido à regras facultativas do homem livre.

¹⁴⁴ É importante lembrar aqui a denominação de “artista-etc” (2003;2004) assinalada pelo artista Ricardo Basbaum. Esta designação encerra a noção sobre o artista que é levado a extrapolar sua condição de “artistaartista”, ou seja, que exerce sua função em tempo integral, para assumir outros papéis para fazer circular suas obras. BASBAUM, Ricardo. *I Love Etc.-Artist*. In: *The next Document should be curated by na artist*. Edit by Jens Hoffmann. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004. _____. *Pensar com*

- tipo projetor-angariador: para o artista, a curadoria pode ser a medida precisa para viabilização de certo projeto. Neste caso, o curador autoriza e fornece os meios financeiros, institucionais e de produção necessários para a viabilização de certo projeto que, sem o suporte executivo e econômico necessário, teria dificuldades de se realizar ou não se realizaria. Nesse sentido, o curador é aquele que também faz uma encomenda de projeto e trabalho artístico.

- tipo instrutor-mediador: um desdobramento desse segmento é considerar o trabalho artístico inserido na concepção do modelo de crítica institucional em interface com a curadoria. Esta tanto pode ser o conteúdo dessa averiguação artística como também, mais uma vez, ser o facilitador da investida para produção artística.

- tipo crítico-agente-curatorial: à maneira do artista, a curadoria ganharia ainda uma outra densidade no sentido de sua poética. É a concepção do que significa essa prática como conteúdo, por aquilo que ela carrega e aquilo a que se compromete. Ou seja, aquilo que é absorvido e (re)pronunciado artisticamente, a partir de um julgamento do artista acerca dessa função. Seja cuidar, colecionar, conservar, guardar, juntar, relacionar, dispersar e, conseqüentemente trazer a reflexão sobre o sistema expositivo, e, também, mais uma vez, institucional. A dimensão de uma noção particular qualquer acerca de curadoria.

Podemos estabelecer que, na exposição, estão presentes algumas perspectivas de influências relacionadas à presença dos trabalhos artísticos. Uma delas está ligada às circunstâncias de como a curadoria realiza as opções tanto destes trabalhos quanto dos artistas fazendo com que passem a configurar o quadro da exposição. Tais opções atraem para esta a maneira de utilização de possibilidades de discursos. A escolha dos trabalhos, que depois passam a ser os trabalhos em exposição, é utilizada pela curadoria como uma possibilidade do campo de práticas não discursivas da formação total do campo de enunciação da exposição.

Diante do comentado até o momento, podemos recapitular como possibilidades de formação da curadoria de exposição as seguintes maneiras:

- do desenvolvimento de pesquisa e projeto – pelas maneiras de delimitar, reagrupar, separar, encadear e fazer derivar um objeto de discurso no outro;
- da fala do curador – nas maneiras de escolher, organizar, constituir séries, reconciliar em unidades retóricas a disposição de formas de enunciações;
- da metodologia conceitual – para conferir regras de utilização de modo a fazer entrar em coerência certa região, a fim de que sejam constituídas arquiteturas conceituais em suas manipulações;
- dos títulos, temas e conceitos da exposição como exergo – a forma que assume a soma das opções diversas que como maneiras reguladas utilizam discursos possíveis.

Capítulo 5

Curadorias, curadorias, curadorias: entre seleção, conceito ou plataforma

Considerando-se as transformações geradas pelas dinâmicas da globalização, da era da informação e da sociedade em rede (CASTELLS), trataremos aqui do comportamento metodológico de ações curatoriais no período compreendido entre a última década do século XX e a primeira década do século XXI. Interessa-nos também circunscrever este momento como aquele em que artistas tomam como parte de sua poética aspectos da prática curatorial, interpretando pontos do conceito de curadoria, tornando-se um agente curador, ou intervindo criticamente a ponto de sinalizar possíveis linhas de fuga sobre as determinações do saber-poder do dispositivo da curadoria por meio destas produções.

Ao propormos a compreensão da organização de curadorias entre repartições como seleção, conceito e plataforma, pretendemos demonstrar três dimensões com ampla influência uma nas outras, e não três vertentes imutáveis. Os três princípios integram as relações de poder, de saber e de produção dos sujeitos que formam o dispositivo, e são assim definidos porque desejamos ressaltar a perspectiva que aqui apontamos de atualização das estratificações históricas das formações discursivas. O que equivale a enfatizar a existência do “sistema vertical das dependências” (FOUCAULT, 2004:81). Conforme vimos, este sistema permite níveis posteriores de formação. Assim, procuraremos dispor estas três dimensões, relativas a séries de enunciados que orientam o modo como se juntam as ‘coisas’, e por sua vez os princípios curatoriais, em uma configuração de co-existência.

Podemos dizer ainda que ao dividir e integrar simultaneamente estas dimensões partimos do tracejamento de uma linha de força geral, pois, segundo Gilles Deleuze (1988:83), esta é uma operação que estabiliza, e estratifica as relações de poder que “são relações diferenciais que determinam singularidades”. Com base em Deleuze (ibidem), ao tentarmos atualizá-las, a partir destes princípios de força geral,

pretendemos “concatenar as singularidades, alinhá-las, homogeneizá-las, colocá-las em séries, fazê-las convergir”.

Como vimos ao longo desta tese, uma série de fatos transcorridos durante a segunda metade do século XX fizeram com que uma curadoria independente despontasse estrategicamente como motivo para preencher uma demanda de exposições. Em relação a este fenômeno, e a título de síntese, vale apontá-lo como indício de iniciativas próprias por parte de curadores no desenvolvimento de seus projetos, amparados em um discurso da validade de reorganização do controle sobre a produção material e imaterial nas sociedades contemporâneas e na fabricação de um canal de acesso a ela, ao mesmo tempo que exposições se proliferavam como artifício econômico-cultural.

Desta forma, a valorização da atividade curatorial parece se tratar, até certo grau, da qualidade de uma função organizacional mediante o excesso, a diversidade e a complexidade geradas pelo sistema de bens simbólicos, implicando na premência de mediação da ampla rede composta de sujeitos, instrumentos e tarefas como: artistas; galeristas; co-curadores; colecionadores; equipe técnica; pesquisa; elaboração e documentação do projeto com plantas arquitetônicas, desenhos descritivos, produção de textos, orçamento e cronograma; definição da planta conceitual do espaço; criação de composição da forma visual; expografia constando *design*, mobiliário, sistema de segurança e controle ambiental; execução/montagem.

No entanto, a partir da década de 1990, visualizamos o surgimento de uma certa ‘cultura da curadoria’,¹⁴⁵ que se dá pela construção simbólica dessa multiplicidade. Observamos que o cultivo da necessidade curatorial se mantém ainda pelo motivo da organização de exposições e do propósito individual de curadores na realização de projetos que lhe garantam o exercício deste papel, mas ocorre também devido à prática de outros programas e realização de produtos que ampliam seu campo de atuação, em princípio, para comunicar, colocar em circulação, ou melhor, em evidência pública, algo em nome de um certo conhecimento aparentemente relativo a saber fazer curadorias. O que, por si só, como vimos na síntese acima, é muito impreciso em sua generalidade.

¹⁴⁵ Consideramos aqui a concepção ampliada de cultura que passa a ser produzida teoricamente no campo da antropologia em meados do século XX. Segundo Marilena Chauí (2008: 57) por este direcionamento cultura pode ser compreendida como: “o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano”.

Uma outra maneira de encarar a atividade curatorial seria em relação ao objeto específico do qual trata. No sistema da cultura o argumento para sua existência existiria então devido ao conhecimento artístico. Na atualidade e a partir deste princípio que envolve um saber-poder sobre arte, observamos curadorias de caráter, novamente, de uma dimensão inatingível, ou porque são múltiplas as funções, ou simplesmente porque não se compreende muito bem o que signifiquem, ou porque estejam centradas na autoria do sujeito-curador, devido ao seu poder decisório, mas que são em suma muito específicas em suas tarefas, como a produção de textos de apresentação, seleção de trabalhos, organização de projetos, não só para exposições, mas também livros, editais de fomento e páginas de internet.

Por este viés a curadoria passaria a se configurar também como linha de força conforme estejam em jogo medidas de elaboração, escolha, organização, avaliação e apresentação da arte a ser colocada em circunstâncias de visibilidade pública. Enquanto curadores seriam os sujeitos responsáveis pela abordagem de certo tema, artista, obra, gênero, linguagem ou coleção, a ponto de dirigir a atenção para o que se deve experimentar e o tipo de apreensão que se pode ter sobre o que está sendo mostrado. Esta situação nos leva a questionar se não temos então um paradoxo de seu sentido, alternado entre ora ser relativo ao geral de suas atribuições, ora à dimensão de saber referente ao específico do objeto do conhecimento que é a arte, mas sendo, frequentemente, em várias instâncias sempre parte de procedimentos gerais, entre eles seleção de trabalhos/artistas, produção de metodologias conceituais e estratégicas ou organização de programas de exibição para divulgação pública.

Entendemos esta ‘cultura da curadoria’ acontecendo também, à medida que o campo em questão começa a ser pensado em termos práticos e teóricos como área disciplinar, gerando produção de conhecimento crítico e história das exposições, ao mesmo tempo que é interceptada por questionamentos da produção artística. Entramos aqui na discussão de como, na atualidade, o tema curatorial se desenvolve incrustado na dinâmica sócio-técnica das redes e na condição do mundo global. Pois é justamente no final do século XX que, no campo de pesquisas mundiais sobre arte e tecnologia, o tema da curadoria e das novas mídias sofrem uma convergência de interesse por vezes conteudístico ou instrumental.

No âmbito curatorial, pesquisadores e curadores como Christiane Paul (2003) discutem a relevância de se decifrar por qual viés tecnologizante a produção artística utiliza as novas mídias. Isto é, se, o faz como ferramenta, meio, ou tema intrínseco,

como por exemplo, o tema do ativismo, ou ainda como canal de comunicação em rede para produção e distribuição do trabalho de arte. Este debate é significativo pois é, em decorrência dele, que se definem também critérios pelos quais se produzirá a operação curatorial, na junção e leitura da arte que será levada para a exposição e assim conduzida ao público. Afinal, a curadoria pode construir perspectivas de visão sobre arte, ou seja, os modos pelos quais a assistência trava contato com a arte produzida na atualidade.

Neste sentido, se há problematizações teóricas que alertam para que a arte em novas mídias seja percebida de um modo diferente, é porque o que está sendo considerado é um tratamento em sua razão de ser. Desta maneira, não deveria ser tratada como parte de evidências estéticas formais ou processuais conceituais, quer seja do prisma da análise de uma arte moderna ou da perspectiva de uma arte contemporânea, mas, como afirma Steve Dietz (1999), mediante a impulsão de comportamentos de “interatividade”, “computabilidade” e “conectividade”.¹⁴⁶

Lev Manovich (1996) alerta de modo provocativo sobre os solos diferentes a qual pertencem a arte de modo geral, a que denominou de “*Duchamp-land*”, e a arte em novas mídias, a “*Turing-land*”. E, também, sobre como não haveria possibilidade de convergência entre o mundo da arte e o da “arte computacional”, termo utilizado pelo autor na época de produção do texto. Isto porque a “*Duchamp-land*” se pautaria por requisitos baseados em características orientadas a conteúdo, metáforas, ironia, multiplicidade pós-moderna, manifestação atitudinal, entre outras, numa referência clara ao artista Marcel Duchamp (1887 -1968). Segundo o autor tais características são opostas às da produção de arte tecnológica, herdeira do pioneiro dos computadores, Alan Turing (1912- 1954), que estão orientadas pelos preceitos do interativo e do novo.

No entanto, essa “*Duchamp-land*”, paradeiro da arte contemporânea, a que Manovich se refere como que de comportamento incompatível com o da arte em novas mídias, têm incorporado, em suas práticas, dados temporais e espaciais em dinâmicas colaborativas que renovam uma questão cara à arte do século XX, no que diz respeito à participação do espectador. A “estética da fluidez” ou de um mundo líquido (BAUMAN, 2002) que emerge da revolução tecnológica informacional em rede não é um tema, ou melhor, um conteúdo para a arte contemporânea, mas parte de estratégias artísticas e culturais, sejam elas “situadas” (DOHERTY, 2004) ou “relacionais” (BOURRIAUD, 2009 [a]), que são, em suma, práticas que enfatizam o relacionamento entre

¹⁴⁶ Tradução da autora.

artista/arte e audiência/sociedade/comunidade por meio de projetos de viver arte e não propriamente de realização de objetos de arte.

A época marcada pela sociedade em rede, pelos fluxos de inovações tecnológicas e de informação, e de interdependência da economia global, é, portanto, aquela em que práticas artísticas pensam o contexto no tempo/espço, partindo da situação com que se deparam para que sejam processualmente produzidas. Claire Doherty (2004) destaca como, neste período, o artista tem uma inserção social ao envolver grupos de pessoas com a finalidade de gerar uma situação ou criação coletiva na fragmentação dos lugares. E, Nicolas Bourriaud (2009 [a]: 40) diz o quanto o artista está concentrado nas relações que seu trabalho irá produzir no público ou “na invenção de modelos de socialidade” pois para o autor “as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram ‘formas’ integralmente artísticas”. Segundo Bourriaud (ibidem), “todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais”, modos de relação em que ocorrem “diferentes tipos de colaboração entre pessoas”.

Por outro lado, para alguns autores como os historiadores e curadores Beryl Graham e Sarah Cook (2010), essa mesma experiência social tecnológica através da qual novas mídias são canal de convivência, impulsionaram também reformulações da prática curatorial, gerando novos modos de curadoria, seja para com a arte em novas mídias ou não. Em síntese, trata-se de como, diante dessa nova paisagem, põe-se em xeque a curadoria na articulação com condições imateriais e sistemas de conexão em rede de forma a implementar outros modos de seleção, exposição, produção, interpretação, coleção e divulgação.

Neste sentido, a ‘cultura da curadoria’ passa a ser assunto na rede de conversas interconectadas em *Media Centers* voltados a esse tema, como o “Curatorial Resource for Upstart Media Bliss” (CRUMB) criado por Graham e Cook (idem). Pesquisas realizadas nestas comunidades de participação (*community-based participatory research/CBPR*) giram em torno dos formatos de curadorias e de novas possibilidades de exibição da arte, chamando a atenção para o anacronismo da função centralizadora do curador, e da realidade de sistemas colaborativos e que, portanto, problematizam suas linhas de força.

A plataforma de pesquisa sobre curadoria em novas mídias, CRUMB, lançou em 2003 uma discussão sobre as metáforas referentes ao papel do curador. A partir de uma lista introdutória, Beryl Graham destacou da maneira que segue abaixo reproduzida:

*“Curator as producer
Curator as collaborator
Curator as champion of objects and/or interactivity
Curator as outside the dictionary
Curator as curate
Curator as quoter of experts (artists)
Curator as brain surgeon (decisive) or politician (democratic)
Curator as communicator
Curator as a cooker of 'raw' art
Curator as outsourcer/freelancer/critic of society/squatter/ outside of 'the formal'
Curator as crony cultural imperialist (low paid)”*. (GRAHAM; COOK, 2010: 156)¹⁴⁷

A conclusão de Graham (idem) é que não há exatamente modelos de curadoria, mas espécies de ‘modos’ pelos quais os curadores operam. Dentre eles, um seria o formato colaborativo. Já no fórum de discussão *“The Next Documenta Should Be Curated By an Artist”*,¹⁴⁸ Jens Hoffmann lançou um debate sobre os limites e a diluição dos papéis do curador e do artista, tendo em vista a diluição dos liames dessas atuações.

Nestas circunstâncias de análise da curadoria, não é sem razão que novas tecnologias da informação vêm sendo utilizadas como forma de exercício curatorial. No Brasil, a proposta da plataforma colaborativa virtual *“www.novoscuradores.com.br”* (2010) foi a de montar um programa de intercâmbio de informações de projetos de exposição para a formação ou aperfeiçoamento de curadores, com orientação de profissionais ditos mais experientes, no acompanhamento da formulação do conceito, seleção de obras, projeto expográfico e produção. Em um sentido mais ampliado, o *“www.fórum permanente.org”* (2003) afirmou-se como uma nova condição institucional no agenciamento cultural, à medida que vem divulgando e produzindo informação, debates, arquivo, oficinas e eventos não só sobre arte e cultura, mas também com

¹⁴⁷ Indicamos como tradução possível dos termos: “Curador como produtor; Curador como colaborador; Curador como defensor de objetos e/ou interatividade; Curador para além do dicionário; Curador como cuidador; Curador como porta-voz de especialistas (artistas); Curador como cirurgião cerebral (decisivo) ou político (democrático); Curador como comunicador; Curador como transformador da “arte crua” (lapidador de pedra bruta); Curador como contratante / *freelancer* / crítico da sociedade / colonizador / informal; Curador como imperialista cultural de parceiros (baixos salários)”. Também disponível em: crumbweb.org/discItemDetail.php?&useArch=1&archID=704&op=2&sublink=1&fromSearch=1&. Primeiro acesso 10/10/2009; último acesso: 14/03/ 2013.

¹⁴⁸ Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html. Primeiro acesso 06/01/2006; último acesso: 14/03/ 2013.

destaque para curadoria, como um ‘museu permanente’ *online* para a produção de conhecimento.

Além de plataformas de discussão sobre curadoria, e aquelas voltadas para ações de mediação cultural, ou seja, plataformas de “contextualização” (KRYSA, 2006: 18), há ainda as plataformas de “apresentação” e “distribuição”¹⁴⁹ (idem, ibidem) que se destinam a abrigar trabalhos em novas mídias. Destas, as práticas de “*software curating*” (idem, ibidem: 10) procuram atacar modelos convencionais de curadoria adaptados para o sistema *online*, seja por se restringirem à seleção e exibição de códigos executados e não ao entendimento de código-fonte, seja por serem pouco colaborativos em suas decisões. Desta maneira, questiona-se tanto qual a função do curador quanto as formas de organização para uma prática mais voltada para o processo em si envolvendo instruções (relativas ao programa), sua escrita (relativa à programação) e também explicações sobre o sistema operacional ou o contexto metafórico no qual o *software* foi baseado.

Para a curadora e pesquisadora Joasya Krysa (2006) o local de produção curatorial se expandiu com a inclusão do espaço de internet, e o foco da curadoria se estendeu do objeto para processos de dinâmica de sistemas de rede. Segundo Krysa (idem), como resultado, o trabalho da curadoria tem se tornado mais distribuído amplamente entre vários agentes, incluindo redes tecnológicas e *software*. Para a autora, o trabalho do curador, calcado em relações de poder e controle, passa a ser repensado com a nova conjuntura sócio-política e tecnológica, ou seja, por um contexto de imaterialidade que, entre outras condições, proporciona formas ativas de distribuição da produção e da comunicação.

A discussão sobre novas dinâmicas de organização em prol de processos mais colaborativos, suggestionados pela lógica das redes de informação - e em função da esterilização do curador como sujeito-autor único no exercício de controle e poder nos projetos de visibilidade da arte -, atingiu também o ‘setor’ da curadoria de grandes e pequenas exposições. Mostras tradicionais, bienais, feiras de arte e galerias comerciais estão tendo sua organização repensada, pelo que aqui entendemos como um efeito de ‘plataforma’.

Formas de curatorias pensadas no sentido de se constituírem como ‘plataforma’ requereriam, portanto, uma outra dinâmica organizacional de forma a colocar em

¹⁴⁹ Tradução da autora.

xeque linhas de força, e ao mesmo tempo, demonstrá-las como parte do sistema expositivo e não mais disfarçá-las ou escondê-las. Esta reordenação das relações de poder entre curador, instituição, artista, público e sociedade faz parte de uma *épistémè* que se desdobra da modernidade, em meio à produção de teorias críticas e pós-críticas que levantam, grosso modo, entre outras questões: a experiência do outro e, por conseguinte, as relações de diferença e identidade, a produção de sujeitos, as condições de criação de verdades e as estruturas complexas pós-coloniais de influências multiculturais.

A partir de 1990 e, sob o contexto de influência econômico-cultural da globalização, que produz-se concomitante à consciência sobre a necessidade de atenção para com realidades locais, diversidades culturais e emergência de países periféricos, questionam-se modelos universais de experiência da arte. O que se pode constatar é que formas de curadorias como ‘plataforma’ são realizadas, a partir deste período, priorizando uma revisão de parâmetros expositivos, do papel de instituições e de curadorias centralizadoras e hegemônicas, com a finalidade de reconhecer a existência da produção artística de países colonizados na escrita da História da Arte.

A 10^a. edição (1997) da Documenta de Kassel é um dos exemplos corriqueiros deste outro paradigma. Catherine David, primeira mulher à frente da mostra, realizou uma curadoria crítica, fazendo uso de metodologias estratégicas para simbolizar as medidas dessas transformações mundiais da qual aquele sistema de arte faz parte. Os procedimentos repercutiram sobre a ideia de mostra retrospectiva, incluindo na seleção representativa de artistas de países historicamente excluídos, entre eles o Brasil e, também a produção artística para internet, em crescimento na época, assim como mostras de filmes. Em seguida, a 11^a Documenta, de Okwui Enwezor (2002), seguiu semelhante projeto. Defendeu-se o discurso ‘multicultural’ e ‘pós-colonial’, mas com resultados questionáveis sobre a implicação que tal metodologia conceitual tem, já que gerou uma grande mostra de caráter quase enciclopédico e amparou-se em produtos de apoio expositivo que lhe serviram de explicação, como foi o imenso catálogo. (MERCER, 2002); (THEA, 2009); (MAHARAJ, 2011)

No Brasil, a 24^a. Bienal de São Paulo (1998) colocou em circulação alguns desses métodos. A arte em rede (web arte) foi exposta na curadoria de Ricardo Ribenboim e Ricardo Anderáos. Organizou-se um display e um projeto editorial baseado na ideia de ‘contaminação’, abortando-se critérios cronológicos e adotando-se aproximações mais intuitivas gerando polêmicas como a respeito da disposição improvável, na mesma sala,

do “TaCaPe” de Tunga e de quadros do século XVII-XVIII. E, sobretudo, reverteu-se o conceito de estratégia cultural do “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade em conceito-motor (antropofagia) brasileiro, a ser exportado para o mundo no contra-fluxo do domínio cultural.

Não só a exposição em si, mas também seminários e debates fazem parte de outros procedimentos desta outra perspectiva de ação curatorial. Como desdobramento, interessa a produção editorial de publicações e organização de arquivos gestados ao longo da trajetória de certa mostra para apresentar sua história e bastidores. Para a 28^a. Bienal de São Paulo (2008), “Em vivo contato”, também chamada de “Bienal do Vazio”, organizou-se “a plataforma composta de conferências, conversas e painéis que propõem uma reflexão sistematizada sobre questões relacionadas à história e ao papel da Bienal de São Paulo, assim como sobre seu modelo de exposição” (MESQUITA; COHEN, 2008: 19). Além dos quatro temas¹⁵⁰ abordados sobre a própria história das Bienais, da fundação Bienal e da esfera da arte ocorreram uma série de explicações de artistas relacionados com a história (de 1951 a 2008) da Bienal de São Paulo, cujo material foi disponibilizado na web (www.28bienalsaopaulo.org.br), além da montagem na exposição do segmento “Arquivo Histórico Wanda Svevo”, com parte do acervo da bienal. Por esta via curatorial interessa a produção de material teórico e crítico para refletir sobre as verdades temporárias, ou seja, as maneiras de tratamento da arte naquele momento, de forma a demonstrar as diretrizes tomadas e a história da própria instituição fundação Bienal.

É no sentido da avaliação institucional que o tema do aumento do número de bienais no mundo vem sendo debatido. A curadora Barbara Vanderlinden e a historiadora da arte Elena Filipovic (2005: 13) identificam o “fenômeno das bienais” no qual muitas das mega exposições vem ocorrendo fora do território da América do Norte e Velha Europa, chegando a mais de 200 bienais existentes no mundo. Número este contabilizado e anunciado durante a 28^a Bienal de São Paulo (2008), sob curadoria de Ivo Mesquita, que teve como proposta repensar a atuação e os propósitos da bienal brasileira em parâmetro com as tantas outras bienais surgidas na última década.¹⁵¹ O ponto é que as críticas apontam para a diversidade de práticas culturais na esfera global, cujas iniciativas assumem a dianteira de instituições públicas da arte e tornam-

¹⁵⁰ Os temas tratados foram: “A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: memória e projeção”; “Backstage; “Bienais, bienais, bienais...”; “História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura”.

¹⁵¹ Chegar, estar, fazer alguma coisa. 2008. Jornal semanal da 28^a Bienal de São Paulo (24/10/2008); pgs. 9 -11. Disponível em: www.28bienalsaopaulo.org.br/download-archive.../28b_1_1226342727.pdf. Primeiro acesso: 12/03/2009; último acesso: 14/03/2013.

se responsáveis pelos ditames de um circuito internacional muitas vezes atrelado ao interesses de mercado.

Por sua vez, em função da revisão crítica da postura institucional e dos modelos expositivos do ‘cubo branco’, procura-se abarcar a esfera da arte. Assim, interessa a arte como processo, os coletivos de artistas e os diversos sujeitos partícipes do projeto, ou seja, não só o artista, mas curadores, espectadores e sociedade. Por este motivo, são importantes os lugares sociais e circunstanciais de produção artística fora do espaço expositivo. É o caso de se migrar uma ‘situação’ artística para uma comunidade avaliada como sem acesso à cultura, por se localizar na periferia da cidade onde está acontecendo a mostra. O fato é que a tônica deste novo arranjo curatorial está em incorporar o espírito de pulverização dos limites espaço-temporais, impetrados pelos sistemas computacionais de conexão em rede vividos na atualidade. Como estratégia de simbolização desta experiência, apesar do tempo limite da exposição, com data de abertura e de encerramento, organizam-se eventos paralelos ao longo de um período, por exemplo, de um ano, ou mesmo a circulação de segmentos da mostra para outras regiões, realizam-se oficinas, palestras e mostras de outros segmentos artísticos, que acontecem em outros lugares que não o local principal da exposição como, por exemplo, a programação sobre cinema, “Quinzena de Realizadores”, da 27ª Bienal de São Paulo (2007), “Como viver junto”, de curadoria de Lisette Lagnado.

Partindo do princípio das novas dinâmicas da sociedade, a “Bienal Europeia de Arte Contemporânea”, “Manifesta”, surge na década de 1990, na Holanda, com o propósito de ser itinerante e voltada para a estratégia educativa de modo a deixar visível e dizível metodologias curatoriais. Esta estrutura flexível e independente é voltada para o desenvolvimento de públicos de arte contemporânea, nos modos de abordagem não só da produção artística e também da exposição, de modo que é realizada em um local diferente a cada vez. A bienal pensada na relação geo-política, global (arte contemporânea)/ local (situação artística específica da região), utiliza uma ‘plataforma horizontal’ de contato e trabalho cooperativo de artistas, curadores, pesquisadores e instituições culturais, por meio das redes sociais.

A estratégia de aproximação entre educação, arte e cultura, tratando a exposição como escola, foi apresentada no projeto “Manifesta 6” (2006), para a edição em Nicosia, Cyprus, que não chegou a ser realizada. Apesar disto, os resultados travados na plataforma, e, com base no dossiê “Notes for an Art School” (ELDAHAB; VIDOKLE; WALDVOGEL: 2006), que traçou questões sobre a razoabilidade dos modelos

educacionais das escolas em voga, serviram para a fundamentação crítica da relação política e ideológica da arte na contemporaneidade e os tipos de exposição praticados e desejados, em função de conjunturas econômicas de apoio, como o próprio ‘modelo bienal’.

Em outra medida, no Brasil, a tomada de conhecimento da ‘cultura da curadoria’ e seu sentido político é expresso por algumas poucas medidas de admissão de curadores pela escolha de seus projetos por instituições. Entre os episódios que demonstram esta situação, podemos citar a abertura de processo de escolha de curador por meio de carta-convite para a 27^a. Bienal de São Paulo em 2005. Na ocasião, a iniciativa foi amplamente divulgada pela instituição, como sendo um fato inédito na história da Fundação.¹⁵² Além deste, temos a convocatória realizada em 2008 pela Fundação Bienal do Mercosul (RS), igualmente para seleção de curador da 9^a. edição, recebendo inscrições de 67 candidatos de mais de 20 países.¹⁵³ E, também programas de editais para inscrição de propostas de curadoria à instituições culturais como, por exemplo, o “Temporada de Projetos”, que passou a acontecer no Paço das Artes (SP) a partir de 2007. Para tanto, não é o curador o escolhido mas seu projeto, contendo texto conceitual esclarecendo a proposta curatorial, memorial descritivo técnico com questões básicas de sua produção, *curriculum vitae* e textos críticos de autoria do proponente.

É neste contexto da ‘cultura da curadoria’ por sua vez, que observamos processos de subjetivação a partir deste dispositivo. Entendemos estas dobras da produção da cultura a partir da atualização dos estratos históricos que trouxemos aqui nesta tese. Os trabalhos levantados e apresentados a seguir são, entre outros, tanto ações curatoriais e pesquisas acadêmicas, como, sobretudo trabalhos artísticos que, a partir da última década do século XXI, tomam para si o tema em questão, possibilitando enxergar caminhos de uma poética na expansão da esfera da arte.

¹⁵² “Lisette Lagnado é eleita por comissão a curadora da 27^a Bienal de SP”. 2005. Redação UOL. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2005/05/18/ult100u2437.jhtm>. Primeiro acesso 15/10/2006; último acesso 29/09/2011.

¹⁵³ “Curador-geral da 7^a Bienal do Mercosul vai ser anunciado na última semana de maio”. 2008. Fórum Permanente. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/.noticias/noticias-2008/curador-geral-da-7a-bienal-do-mercosul-vai-ser-anunciado-na-ultima-semana-de-maio/> Primeiro acesso: 10/05/2008; último acesso: 14/03/ 2013.

5.1 Curadoria como seleção

Pela linha geral de força da curadoria que denominamos ‘seleção’, temos como parâmetro norteador para a circunscrição dos trabalhos artísticos aqui apresentados a uma das ações da curadoria: o ato de escolha.

Consideramos também a linha de força ‘seleção’, como a condição de formação de coleção em que a reunião das ‘coisas’ tem relação ora com uma “*metafísica* da representação e do infinito” (FOUCAULT, 2007: 333) baseada na analogia, ora com “uma *análise* dos seres vivos” (idem, *ibidem*) baseada na comparação. Os elementos são selecionadas pelo reconhecimento de suas semelhanças advindas de sua natureza, e origem; ou pelas características de medida, unidade comum, ou série de diferenças de suas categorias. Assim, a linha ‘seleção’ tem relação com as estruturas das teorias científicas do conhecimento que pela classificação ou pela inscrição do tempo no espaço produzem suas formas de análise e de entendimento. O que significa aludir aos arranjos expositivos que fazem referência ou se valem de categorias instauradas pela História (critérios prévios primordiais) e que por meio dela podem ser conhecidos ou reconhecidos. É também o lugar da taxionomia e dos temas históricos e está relacionada à mítica dos museus.

Neste sentido, a linha ‘seleção’ está relacionada ao tema das relações de poder e controle. Portanto, as determinações discursivas curatoriais são preponderantes a qualquer tipo de ação colaborativa de seus participantes. Assim, os trabalhos artísticos pesquisados giram em torno da reflexão sobre a arbitrariedade das categorias universais, da representação do infinito e do tema do poder centralizador do curador.

Em “O colecionador” (1996 -2006), a artista Mabe Bethônico realiza um exercício permitindo refletir sobre o conteúdo de assinalação para as semelhanças das coisas. A artista tenta subverter liames entre ficção e realidade e também entre sujeitos artista e personagem. A manobra artística e conceitual, diz Bethônico ser ao mesmo tempo de apropriação e distanciamento, revelando critérios propostos por aquele que realiza o processo de escolha de arquivamento, que envolve a coleção.¹⁵⁴ Em entrevista ficcionalizada entre artista e personagem, o colecionador confessa: “Não é bem uma

¹⁵⁴ BETHONICO, Mabe. O colecionador – entrevista. Disponível em: http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_004.html. Primeiro acesso 15/10/2006; ultimo acesso 05/04/2010.

coleção, mas tenho muitas tesouras”.¹⁵⁵ Com isto a artista questiona quais seriam as motivações e procedimentos relacionados à prática do colecionismo. O colecionador é ainda o detentor de uma ‘maravilha’. Mesmo que não espelhe a realidade do mundo, trata-se do mundo daquele que coleciona, ou melhor, uma visão particular, proprietária, de certas escolhas. Há prazer no poder dessa escolha e nas suas sucessivas seleções.

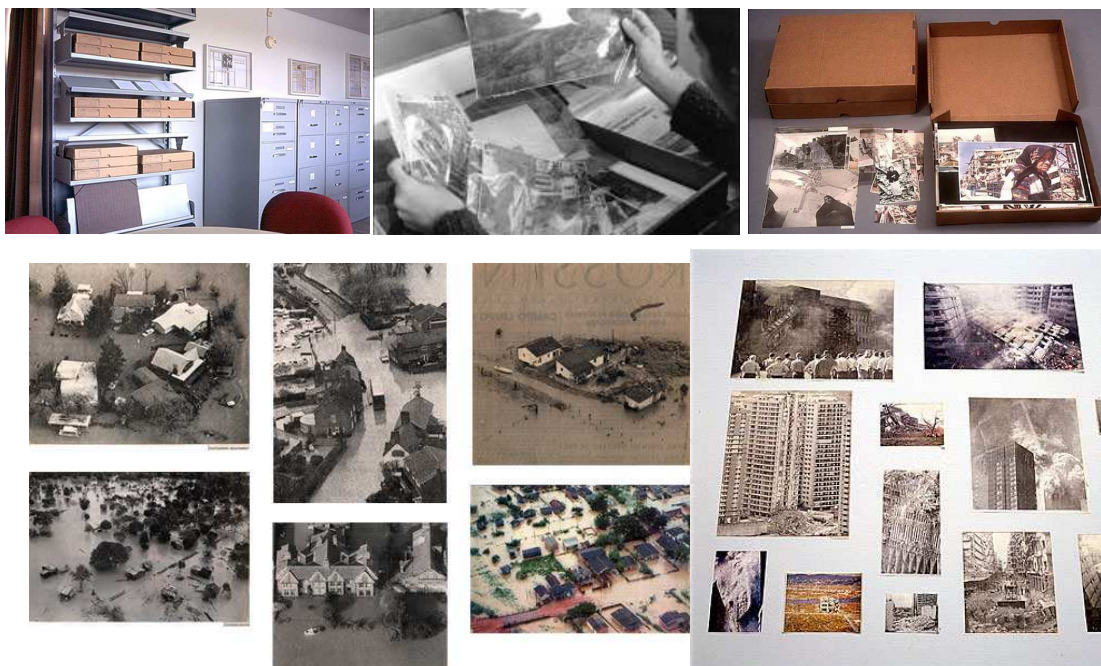


IMAGEM 36. O colecionador, 1996- 2006, Mabe Bethônico

FONTE: ufmg.br/museumuseu/colecionador

Neste trabalho, o acervo é formado por inúmeros recortes de textos e imagens de jornal acondicionados em caixas. Observamos que, sob este pretexto, títulos são pinçados, seguindo o ordenamento de uma classificação designada como “Destruição”, “Corrosão”, “Construção” e “Flores”.¹⁵⁶ Verificamos que se desmembram em subcategorias e, ampliam-se em temas, dando a entender a imprevisibilidade de seu comportamento enciclopédico e a indeterminação de suas múltiplas reconfigurações. Pois, seguindo suas estipulações intrínsecas, pelo item “Destruição” submetem-se outros índices: “diluição”; “abismos”; “fogo”; “água”; “vistas aéreas”.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*.

Em todo decorrer o índice demonstra a interligação via causa e consequência. Como prova disso, identificamos a inclusão do termo “sobreviventes”. No entanto, a inserção do termo “genéricos”¹⁵⁸ proporciona imprevisibilidade pela extrapolação de limites naturais às categoriais primordiais. Isto leva a crer de fato que as imagens, mais que imagens, são em suma o retrato da atitude colecionadora. É o ato do recorte que justifica a coleção. O trabalho de arquivo não está voltado somente à assinalação da forma invisível do semelhante, tendo em vista que a tarefa do exercício da semelhança não se dá pela prevalência da forma invisível apenas, do semelhante, sobre o visível, e sim, pelo embate de uma coisa e outra, como “fogo” e “água”, “corrosão” e “flores”,¹⁵⁹ as imagens dão a entender como se gera a circunscrição de significados advindos da prática de nomeação das formas.



IMAGEM 37. *Visión de la pintura occidental*, 2002, Fernando Bryce

FONTE: artishock.cl/2012/01/primer-retrospectiva-de-fernando-bryce-en-america

No trabalho “*Visão da pintura ocidental*” (2002), Fernando Bryce retoma a visualidade da estética que nesta tese designamos de ‘pinturas sobre paredes separadas por molduras’. Uma montagem expositiva referente aos gabinetes de curiosidades e que se mantém como modelo até parte do século XIX. O artista faz às vezes de curador/museógrafo ao selecionar algumas obras do acervo do Museo de Reproducciones Pictóricas (1951), de Lima, no Peru. Apresenta as reproduções e as documentações sobre a criação do museu e de certa maneira as questões contidas no

¹⁵⁸ Idem, ibidem.

¹⁵⁹ Idem, ibidem.

processo de escolha dos organizadores da instituição. Isto deixa entrever a condição da exposição como função educativa e, principalmente, o enfoque crítico de Bryce sobre que modelos de arte devem ser ‘reproduzidos’ para que se empreenda a boa educação estética.

Como as reproduções do museu são de obras consagradas da pintura ocidental, logo são elas os modelos a serem seguidos para países fora do circuito hegemônico das artes como Europa/Estados Unidos. Visualizamos como curioso também o fato de a instalação ser feita de reproduções das reproduções originais do museu, o que paradoxalmente confere um caráter valioso (verdadeiro) ao acervo museológico (falso). De todo modo, é interessante constatar como por esta visão da pintura ocidental, o artista pareça sobretudo ressaltar uma condição discursiva da prática de seleção associada à “marca visível das analogias invisíveis” (FOUCAULT, 2007: 36), ou seja, as similitudes procuradas para que sejam feitas escolhas para construção das vizinhanças. Como vimos no segundo capítulo, esta trama da semelhança (*convenientia, aemulatio, analogia e simpatias*) permite uma noção suficientemente capaz para enxergar tanto elementos próximos quanto distantes. No caso deste trabalho, de uma pintura com outra; das pinturas com a ideia de representação da pintura ocidental; e, indo mais longe, desta certa representatividade, com a perspectiva de conhecimento da arte.

“Runme” é um armazenador de *software art* e plataforma de apresentação on-line estruturada através de uma taxonomia de categorias. Está voltado à implementação do engajamento curatorial por meio de processamento de programa que filtra projetos de *software art*. No repositório há *category list* de parâmetros como “algorithmic appreciation”, “appropriation and plagiarism”, “artistic tool”, “conceitual software”, “games”, “digital aesthetics”¹⁶⁰ entre outros. E também *keywords cloud* que apresentam descrições dos projetos existentes. Cabe à curadoria oficial a oferta da taxonomia inicial das categorias e o acompanhamento das participações públicas que seriam espécies de co-curadores.

A proposta compartilha da tendência de utilização de plataformas para maneiras colaborativa e participativa que se estruturaram mediante tecnologias sociais. Com isso se promove processos cooperativos de comunicação entre seus pares e modelos de prática *open source*, opondo-se ao controle excessivo, autoridade e poder centralizador, de domínio, de diversas práticas organizacionais. O projeto colaborativo em questão se dá através da permissão para modificação pública por

¹⁶⁰ Disponível em: runme.org. Primeiro acesso 12/09/2008; último acesso 14/03/2013.

meio de identificação e propostas de novos termos. À curadoria, ou aos moderadores, cabe o lançamento das categorias iniciais e comentários sobre os trabalhos considerados como relevantes.

The screenshot shows the Runme.org website interface. At the top, there is a search bar and a navigation menu with links: front, latest, featured, categories, keywords, news archive, submit a project, read me festival, about, faq, feedback. The main content is divided into several sections:

- category list:** A list of categories with their respective counts, such as 'algorithmic appreciation (2)', 'artificial intelligence (10)', 'code art (24)', 'conceptual software (31)', 'data transformation (37)', and 'digital aesthetics r&d (12)'. Each category has sub-links for further exploration.
- subscribe:** A section for signing up to an irregular newsletter, with a form for email and a 'sign up' button.
- latest projects:** A list of recent projects with titles and dates, including 'torrent.py [24 Jun 2011]', '100.000.000 stolen pixels [16 Jun 2011]', 'Excerpts From the Chronicles of Pookie & JR [06 Nov 2010]', 'Satromizer.pl [24 Oct 2010]', 'CodeSounding [22 Sep 2010]', 'Velato [11 Jul 2010]', 'Destroy the Web [01 Jun 2010]', and 'Evil [31 May 2010]'. A '[more]' link is provided.
- featured projects:** A list of featured projects, including 'LYCAY (L et Your Code pLAY)', 'Relect Me', 'Go-Logo', 'Outsource me!', 'The Invisible Hand Machine', and 'aPoRoPIRaTe!'. A '[more]' link is provided.
- news:** A section titled 'Social Bits!' with a text snippet: 'Three new Twitter/Facebook projects on Runme. How Hetero by Stockholm Pride - uses artificial ignorance to analyze heterosexuality based on language. Evil by Tom Scott - reminds us that Facebook might just be the world's largest phonebook. And you C O D E me by youandme takes a poets-eye view of Twitter.'
- keyword cloud:** A cloud of words representing various themes, including 'found', 'visual', 'intentional', 'anti information', 'silence', 'capitalism', 'HCI', 'corruption', 'design', 'chaos', 'network', 'presence', 'archive', 'historical', 'hoax', 'lunk', 'film', 'intuitive', 'psychiatric', 'riot', 'bar', 'scientific', 'talking', 'spam', 'flash', 'active', 'destructive', 'relaxing', 'voveur', 'fractal', 'surveillance', and 'informative'.

Concepção e administração:
Amy Alexander, Goriunova Olga,
Alex McLean e Alexei Shulgin
Desenvolvimento: Alex McLean.
Projeto colaborativo
desenvolvido por: Amy
Alexander, Florian Cramer,
Fuller Mateus, Goriunova Olga,
Kaulmann Thomax, McLean
Alex, Schultz Pit, Alexei Shulgin ,
e The Yes Men. Outros
membros são Hans Bernhard e
Alessandro Ludovico

IMAGEM 38. *Runme*, 2003

FONTE: runme.org

A partir de “*Runme*” constatamos tanto a demonstração de princípios de ordenação quanto da consciência acerca da linha invisível e indizível do poder. Sobre o critério da ordem verificamos como paralelos a sistemática de organização baseada na concepção de árvore do conhecimento relativa ao mundo da *software art* e, portanto, de categoriais que a partir do tema geral se dividem, baseadas no planejamento alfabético. Essa disposição geral por meio da linguagem é, em si, a própria condição de conhecer as ‘coisas’ e a ordem, ou seja, da manifestação dos elementos e das representações pela ordenação.

Mas, ao mesmo tempo, o trabalho, pelo seu modo colaborativo de ordenar, é também um efeito da relação empírica do sujeito. Há tanto o visitante que conhece a lei interior

dos categorias de sua experiência de artista computacional quanto o público que só pode representar categoricamente por aquilo que conhece de seu mundo. Ao gerar condições de existência para essa analítica finita, “Runme”, por meio da colaboração dita engajamento curatorial, torna explícita a relação de poder embutida na função de seleção, da posição do sujeito produtor de discurso e de verdades que faz parte da concepção de curadoria como dispositivo.



Vista da instalação, Magasin/
Centre National d'Art Contemporain, Grenoble

Concepção: Eva Grubinger. Software: Thomas Kaulmann . Alguns artistas que trabalharam com C @ C: Nina Fischer, Pit Schultz, Mark Tribe, Christine Meierhofer, Karl-Heinz Jeron, Barbara Aselmeier, Agentur Bilwet, Innen, Mathias Fuchs, Christina Goestl, Margarethe Jahrmann, Horst Schulte e Maroan el Sani

IMAGEM 39. C@C – Computer Aided Curating, 1993-1995

FONTE: evagrubinger.com

O “C@C” (*Computer Aided Curating*) é um trabalho desenvolvido para a *world wide web* baseado em uma proposta de “produção, apresentação, documentação e distribuição da arte contemporânea” (GRUBINGER, 2006: 103)¹⁶¹ e construção colaborativa. As ferramentas de interface gráfica do *software* visam facilitar a manipulação pelo artista usuário para criação e seleção de outros artistas interferindo nos papéis tradicionais do artista e do curador. Artistas podem criar suas obras em estúdios *on line* por meio de tópicos de edição. O ambiente de demonstração permite tanto a criação quanto a seleção de ‘obras’ de até três artistas, criando uma estrutura de rede social. Com a ajuda do C@C-Navigator, o observador pode passear pela mostra.

¹⁶¹ Tradução da autora.

Segundo Eva Grubinger (idem, ibidem) o ato de selecionar o artista seria então modificado, de um gesto autoritário através de uma única pessoa, como o curador, para um empenho feito por todos.¹⁶²

Vários artistas e grupos de artistas produziram projetos específicos com o “C@C” permitindo combinar fotos, imagens em movimento, textos e sons. Foram utilizados outros recursos como fórum de discussão para a troca de comentários do público e curadores e espaço para a comercialização das coleções do artista. Como o trabalho data de uma época em que o acesso a internet era muito restrito, este foi montado em vários espaços físicos e diferentes a cada vez, devido à participação de outros artistas à cada ocasião. Segundo Grubinger (idem, ibidem), o *software* faz parte de uma espécie de “old-media” e está *offline* atualmente.

De acordo com a curadora Christiane Paul (2006), em uma estrutura tecnológica a curadoria é sempre mediada e agenciada distribuindo-se entre o curador, o público, e o *software* está envolvido em um processo de filtragem. Segundo Paul a curadoria presente na proposta do “C@C” é a de um ambiente fluido com o papel curatorial sendo desenvolvido em vários graus pelo artista e pelo público, não separando a produção, recepção e apresentação. Para Paul, “C@C” é um *software* e antes de mais nada uma ferramenta e um quadro de apoio. Não assume a função curatorial, por si só, já que o princípio atuante para desenvolvimento do projeto está atrelado basicamente na noção da curadoria como um processo de seleção.

A proposta artística que o trabalho “C@C” demonstra é, por oposição, da qualidade do diagrama. A arquitetura montada quer dizer que não pretende mobilizar “matérias e funções não-estratificadas” (DELEUZE, 1988: 83) como é próprio do poder. Não deseja portanto distribuir singularidades, esta é outra característica do diagrama (idem, ibidem). Dessa maneira, não se coloca como determinação estratégica. Pois, a linha de força considera os pontos singulares para agir por meio de “fatores de integração” e “agentes de estratificação” (idem, ibidem), como a curadoria e instituições que a viabilizam e são mecanismos operatórios que fixam as relações por meio da função reprodutora que retém.

De maneira conceitualmente semelhante, mas operacionalmente diferente, o “*Hackable Curator*” captura estruturas de relação de poder não como *software curating*. Trata-se de uma instalação interativa que utiliza robótica, rede internet, tecnologias

¹⁶² Tradução da autora.

sociais (celulares) em meio a práticas de *hacking*, questionando as classificações, o papel do curador e a democratização da curadoria. O ‘hack-poder’ curador do projeto combina com curadoria de robótica e as práticas de pesquisa que desenvolve por meio da reflexão do excesso conhecimentos, informações e acontecimentos do mundo interconectado capazes de gerar também perturbação nos modos de viver.

Segundo a artista Anaisa Franco (2007) o trabalho é uma interpretação lúdica do sistema de curadoria em que se produz um entendimento alternativo do papel tradicional do curador. A partir dos problemas apontados, o trabalho parte do motivo de ajuda para realização da prática curatorial em meio ao caos de informações e tempo exíguo de trabalho deste sujeito.



IMAGEM 40. Hack-able Curator, 2007

FONTES: anaisafranco.com/projects_hackable.html; hackablecurator.org.uk

Projeto colaborativo:
Anita Barwacz, Lindsey Bedford, Andy Bennett, Anaisa Franco, Martha Patricia Niño, Richard Wilkes.
Instituição desenvolvedora:
Universidade de Plymouth/ programa de mestrado em arte

O braço robótico do “*Hack-able Curator*” decide a curadoria usando um algoritmo que escolhe as imagens a partir de um conjunto pré-selecionado de *tags* do Flickr (site de compartilhamento de fotos). Mas, a qualquer momento pode haver invasão do sistema pelo poder-hack de modo a influenciar e mudar a decisão dos curadores. Imagens adicionais podem ser inseridas ao recurso principal, carregando-os para o Flickr, por votação de todas as imagens exibidas no site do projeto através de mensagem SMS

enviadas para o sistema. O público pode influenciar a decisão *a priori* do robô curador. Segundo a artista Anaisa Franco (idem) o trabalho é uma interpretação lúdica do sistema de curadoria em que se produz um entendimento alternativo do papel tradicional do curador.

Em relação aos trabalhos artísticos apresentados, chamamos a atenção sobre a condição da poética curatorial desta linha geral de força ‘seleção’ e dos princípios pelos quais pode ser percebida. Por esta linha é interessante notar a curadoria tomada como um domínio para tratamento das semelhanças e diferenças das coleções por meio da relação entre o micro e o macrocosmo, ou seja, de uma concepção sobre a representação do infinito. Compreendemos então como aquela dos arranjos que tornam os elementos dessa composição próximos pela marca visível de analogias invisíveis.

A vizinhança pode ser uma conveniência do lugar onde são encontrados os elementos e que visualizamos como o critério curatorial de ‘representação nacional’, por exemplo, que pauta-se pelo nexo de território, nação e origem geográfica. Também é aquela da semelhança, não pelo lugar, mas pela aparente imitação, que poderia ser a analogia de linguagem. A semelhança então é desenvolvida de forma a assinalar as proximidades e diferenças. Mas, além disto, esta linha demonstra os quadros de organização dos saberes, do exercício da classificação e da experiência da sistematização. Lida com os temas e com a cronologia que a História proporciona à prática museológica e, portanto, como subjetividades são produzidas segundo verdades absolutas. Neste sentido, a negação ao poder centralizador do curador é também a rejeição à ideia de uma única visão verdadeira sobre o conhecimento da arte.

5.2 Curadoria como conceito

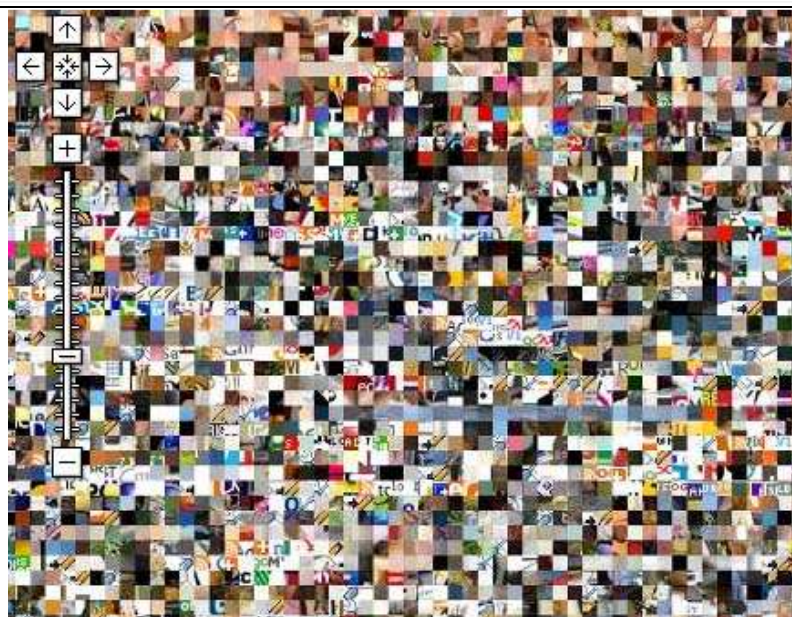
Pela linha geral de força da curadoria denominada ‘conceito’, temos como parâmetro norteador de análise dos trabalhos aqui apresentados um dos princípios para o

desenvolvimento de curadorias. A importância do conceito curatorial é defendida no depoimento de vários especialistas da arte e tem feito parte dos procedimentos estratégicos de ação. De modo geral a pesquisa do conceito proporciona a estrutura do trabalho curatorial a ser realizado gerando vetores de articulação que sustentam os argumentos do dizível e do visível na exposição.

Consideramos também a linha de força ‘conceito’, como a condição de formação de agrupamentos em que a reunião das ‘coisas’ tem relação com uma racionalidade que prevê seu caráter finito e a possibilidade da produção de campos de dispersão de discursos. Os arranjos promovidos por meio deste tratamento são variados e inesgotáveis à medida que constituem uma das possíveis formações a serem sustentadas pela força da linguagem através da designação de títulos, temas e conceitos. Neste sentido, a linha ‘conceito’ é aquela em que ocorre a construção de sentidos nas ‘coisas’, em oposição à ideia de busca de um sentido original nelas, ou seja, é adensada pela noção do conhecimento possível, aquele capaz de aparecer a cada vez, e não por verdades absolutas. No caso, aparecem a cada exposição, cada trabalho, cada manifestação.

No entanto, numa perspectiva controversa, verificamos um litígio sobre a questão da verdade. Pois, pela linha ‘conceito’ há uma disputa a respeito do ponto de vista da exposição, experiência, ação, enfim, do projeto de visibilidade da arte, a ser demarcado pelo ‘sujeito-curador’ como sendo autor de uma obra, redimensionando relações de poder e controle que lhe são intrínsecas. Por este prisma, verificamos: determinações discursivas curatoriais de caráter crítico, conceituações de exposições por meio da ‘instalação’ (montagem), utilização de referências expositivas históricas colocadas como parte da trajetória curatorial, revisões dos programas institucionais de mostras para implementação de outras tomadas de decisão, questionamento das funções comerciais da arte e ambientes virtuais como prática curatorial.

Desta maneira, os trabalhos pesquisados são produzidos tanto por artistas, quanto por curadores ou pesquisadores em tecnologia. Pois, por esta linha geral de força, mais que a seleção de objetos artísticos e as ações colaborativas de seus participantes, criam-se: ou argumentos conceituais para projetar a mente para além do visível; ou uma certa visualidade espacial; ou ações que envolvam o contexto dos acontecimentos; ou o debate conceitual de um assunto.



Entre outros curadores/ organizadores: Sabine Hochrieser, Michael Kargl e Franz Thalmair

IMAGEM 41. TAGallery, exposição experimental online de tag, 2007-2010

FONTES: cont3xt.net/blog/?p=268; delicious.com/tagallery/curating+curating+gallery+curating+curating+curating+curating+

“TAGallery” é uma plataforma que abre a concepção da prática curatorial para além do campo de exposições físicas e suas metodologias conceituais e estratégicas. Seus desenvolvedores fazem parte de um segmento de criadores computacionais que acreditam na potencialidade de ferramentas *on-line*, como a das redes sociais, para dinamizar a estrutura de comunicação, produção do conhecimento e outras abordagens de contextualização da obra de arte. Esta perspectiva curatorial pode ser realizada portanto por meio de qualquer tecnologia que permita a troca como blogs, wikis e listas.

O método costumeiro mais básico de produzir uma rede de compartilhamento via web é aquele conhecido por relacionar links de variados endereços na rede. Embora esse arranjo pareça banal diante de outras experiências sucedidas na internet e em voga na atualidade, foi um modelo inaugural daquilo que se concebe sobre curadorias na rede mundial de computadores.

Essa prática tida como curatorial/artística por quem a realiza é pensada como uma estrutura hipertextual que serve como sistema multidimensional de referência já que funciona como ferramenta capaz de remixar o conteúdo existente produzindo uma outra narrativa, portanto, original, mas não como algo imutável. A questão apresentada em “TAGgallery” é a de saber o que acontece quando, simultaneamente, o *link* passa a ser a obra de arte, o contexto, e a exposição.¹⁶³

Observamos que o sistema de *tags* da plataforma estimula a pesquisa e organização de eixos temáticos próprios e ao mesmo tempo múltiplos pelos visitantes, tendo em vista que o processo dessa curadoria é acessível através de *feed* de notícias. Nas circunstâncias da linha de força que aqui tratamos, essa concepção é relevante por apresentar uma outra tessitura de campos de dispersão de discursos. Palavras-chaves que levam a links que transportam visitantes a conteúdos. Ao mesmo tempo as curadorias também podem ser discutidas pelos usuários em um espaço no ambiente de forma a refletir sobre novas formas de prática, inclusive a desta própria condição social.

“FACE” é grosso modo um projeto de investigação de sistemas de gerenciamento do conhecimento. Foi pensado para o intercâmbio de criações, apresentação de trabalhos, modelagem de códigos fonte, experimentação de práticas colaborativas e troca de conceitos, tendo como principal estratégia os sistemas sociais e sua dinâmica no que diz respeito às suas propriedades abstratas: estrutura, complexidade, energia.¹⁶⁴ Segundo seus organizadores é um sistema em que a estrutura do banco de dados está constantemente sendo aperfeiçoada e não se restringe a ser apenas uma fonte de consultas.

¹⁶³Disponível em: cont3xt.net/blog/?p=268. Primeiro acesso: 20/01/2009; último acesso: 14/03/2013.

¹⁶⁴Disponível em: fundamental.art.pl/FACE/face.htm. Primeiro acesso: 20/01/2009; último acesso: 14/03/2013.



Entre outros curadores/organizadores: Joasia Krysa, Sabine Himmelsbach, Christiane Paul, Domenico Quaranta E Robert B. Lisek

IMAGEM 42. FACE, 2007/2008

FONTE: fundamental.art.pl/FACE/face.htm

O projeto foi desenvolvido para artistas e cientistas de modo que cada participante controle seus próprios “*ConceptGraphs*”.¹⁶⁵ Desta maneira, estes podem criar e transformar conceitos tratados, fazer *upload*, *download*, enviar mensagens, criar tópicos, participar de discussões e observar estatísticas e metadados. Permite-se a publicação de materiais como códigos fontes, softwares, texto, ou qualquer tipo de elemento multimídia como fotos, gráficos e vídeo.

Verificamos que embora o projeto seja uma atividade *online* por princípio, seus organizadores colocam a possibilidade de realização de atividades no mundo físico, na forma de intervenções, exposições e workshops. Não observamos de maneira conclusiva se a proposta conseguiu ser realizada em todo seu potencial, ou se ficou restrita à concepção do projeto, em suma, da tecnologia, da arquitetura gráfica e do conteúdo. No entanto, esse duplo papel da condição virtual/real é interessante, no sentido de uma redefinição da concepção institucional e da prática da curadoria.

A partir do momento que tecnologias da informação são desenvolvidas como uma ampla plataforma de exibição, informação e discussão, e, ao mesmo tempo, que seus organizadores realizam eventos ‘presenciais’, em um local e tempo específico, visando entre outras coisas a transmissão no ambiente virtual desses acontecimentos, presenciamos um novo modelo institucional, não museológico, mas compatível com a

¹⁶⁵ Disponível em: fundamental.art.pl/FACE/obj/architecture.htm. Primeiro acesso: 20/01/2009; último acesso: 14/03/2013.

ideia de centro de difusão cultural e do conhecimento. Admitindo-se que este seja um outro modelo institucional para a prática da curadoria, resta pensar qual o papel do 'sujeito-curador' no 'regime de existência dos objetos do discurso'. Uma, dentre outras possibilidades, proporcionadas por esta condição, não é tanto a seleção e exibição de trabalhos artísticos, mas a promoção do debate crítico e do questionamento de abordagens conceituais feitas sobre arte. Entendemos como fundamental que esse curador assuma a posição de um discurso dialógico para com o artista. Desta maneira, concluímos que este deva ser o espaço para que ele, o artista, possa falar sobre sua própria obra e trabalhos de seu tempo, e não exclusivamente um meio de curadores e suas curadorias.

A exploração do espaço expositivo em função de sua conceituação é outra perspectiva de trabalhos que identificamos. Em "Promenade" (2007), Dominique González-Foerster retoma aparentemente o tema do 'vazio' das instalações da segunda metade do século XX. A galeria é novamente exposta em seu branco total, para fazer ver um pouco de sua história como 'cubo da neutralidade', de refúgio do visitante para contato com a arte e para consciência da esfera da arte.

Poderia ser de fato mais uma galeria vazia de um trabalho destinado a assumir todo o sentido crítico que esse 'motivo da arte' tem, ou seja, grosso modo o sistema expositivo em si. No entanto, Foerster altera a modulação dos sentidos do 'vazio' atualizando-os em uma instalação sonora para uma experiência do caminhar ao longo de todo o espaço. No Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, em Minas Gerais, Brasil é composta por 16 alto falantes, 8 amplificadores e 8 MPEG players, dimensões variáveis que emitem ruídos de água (chuva/tempestade tropical). Embora o sentido da escuta e do passeio esteja claro ao entrar no espaço, e de fato é possível perceber a experiência, chama-nos a atenção a repetição de um discurso que distingue o trabalho como obra de arte não material imersiva e não uma vivência ótica. O discurso serve de apoio para referendar noções psicogeográficas de lugar como parte do interesse da artista e divulgadas amplamente pela curadoria nas várias (re)montagens do trabalho pelo mundo.



As versões de *Promenade* pelo mundo: Inhotim (acima); Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC (embaixo/esquerda) Museu Guggenheim, Nova York (embaixo/direita)



IMAGEM 43. *Promenade*, 2007, Dominique González-Foerster

FONTES: inhotim.org.br/index.php/arte/obra/view/346; artecapital.net/criticas.php?critica=106; contemporaryartdaily.com/2008/11/theanyspacewhatever-at-the-guggenheim

Em contraposição à conceituação do espaço que abordamos com Foerster, visualizamos o trabalho de Candida Höfer. Suas séries de fotografias em grande formato sobre museus ajudam a refletir sobre a dimensão de procedimentos expositivos com que a curadoria deve lidar. Ao capturar psicologia social da arquitetura do espaço de exposição, a artista coloca o espectador no interior de edifícios públicos europeus alinhando temas institucionais e geográficos. Se, por um lado, há diferenças culturais em cada um, por outro há como rituais técnicos praticados que são enunciadores visíveis do desenvolvimento da montagem e, portanto, de um tipo de sociabilidade do comportamento humano no local, que assim pode identificar quais são os objetos expostos e como deve agir no ambiente. Qualquer instalação que altere este código instituído atingiria uma gama de sentidos que, portanto, exige a reflexão de qualquer curadoria sobre as implicações de suas decisões, da sua postura e da relação com os artistas.



Pinacoteca Querini Stampalia Venezia I (2003)



Palácio Nacional de Mafra VII (2006)



Museu do Louvre Paris XX (2005)

IMAGEM 44. Séries de fotografias, 2003- 2006, Candida Höfer

FONTE: renabranstengallery.com/hofer.html

Na exposição “*This Is Not A Void*” (2008), o curador Jens Hoffmann apresentou obras de 37 artistas sugerindo a imaterialidade ou efemeridade. A exibição, que aconteceu na mesma época da “Bienal do Vazio” (2008), levantou a tematização da noção do espaço por uma perspectiva crítica àquela curadoria e categoricamente conceitual, ao estimular o pensamento sobre modos de fazer arte.

Pelo jogo conceitual do curador e acordado com os artistas, criou-se um espaço fisicamente vazio e com trabalhos imperceptíveis. A experiência proposta ao público era de perceber o que podia ser o objeto artístico, dado que não era facilmente identificável como obra e nem exatamente visível: em “*Invisible man*” (2008) Renata Lucas colocou uma caixa postal em uma parede de frente para uma rua lateral, ao lado da entrada da galeria, criando um canal de comunicação com o interior; “N.º. 227 *The lights going on and off*” (2000), de Martin Creed, dá a impressão que a iluminação está com defeito devido o seu constante pisca-pisca; pela intervenção de Michael Elmgreen e Ingar Dragset, “*Don’t be a Coconut*” (2008), as paredes externas da galeria foram pintadas de branco enquanto o espaço (‘cubo’) interno de preto, modificando uma tradição formalista.

Ora, se não teríamos no exemplo desta exposição uma proposição que redimensiona a subjetivação acerca do vazio? Essa dupla missão de criticar a ‘crítica’ aos problemas institucionais da Bienal (BSP) e estimular a problematização artística sobre a abordagem conceitual dos sentidos da neutralidade e do vazio, onde a galeria não precisa estar necessariamente esvaziada, produz uma reputação positiva para a ideia que nesta tese discutimos da autoria do sujeito-curador. Pois, em princípio, mesmo sendo do teor de uma propriedade intelectual discursiva extremamente individual, no processo, a curadoria se apaga em proveito dos trabalhos artísticos.

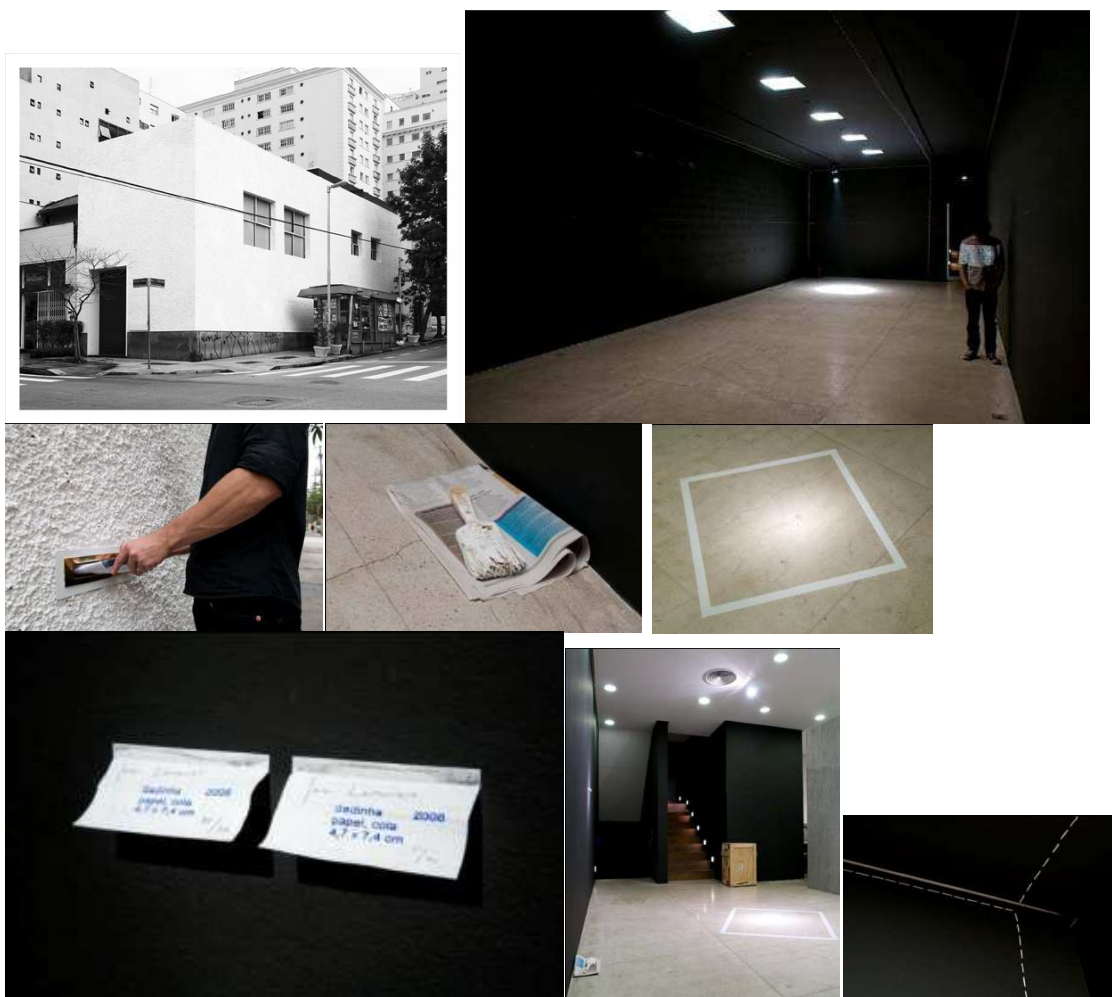


IMAGEM 45. Exposição *This Is Not A Void*, 2008, curadoria de Jens Hoffmann

FONTE: galerialuisastrina.com.br/exhibitions/this-is-not-a-void-2008.aspx

Mas não é sem motivo que por vezes a confecção de curadorias críticas são controversas. No outono de 1999, o mesmo curador Jens Hoffmann e o artista Maurizio Cattelan, atuando então como organizadores, convidaram dez importantes artistas do circuito mundial de arte e de bienais a participarem da “6ª Bienal do Caribe”: Olafur

Elisson, Rirkrit Tiravanija, Douglas Gordon, Mariko Mori, Pippiloti Rist, Gabriel Orozco, Tobias Rehberger e Vanessa Beecroft. O destino proposto era a ilha de Saint Kitts, paradeiro turístico caribenho. O fato é que a bienal em questão nunca existiu. Por que isso então?

Nas palavras de Hoffmann (2004: 19), o projeto teve o feitiço de um “malabarismo conceitual”. Os artistas que aceitaram o convite para participar de mais uma bienal, localizada em uma região exótica ao imaginário forasteiro, foram retirados do circuito mercadológico das artes para se entregarem ao descanso forçado por uma semana. Segundo os organizadores, a intenção foi provocar a discussão acerca do modelo ocidental das bienais. Formato que vinha sendo corriqueiramente transposto para execução em países fora do eixo majoritário, principalmente Europa Ocidental e América do Norte. Por meio dessa proposição, segundo Hoffmann (ibidem: 24), “o conceito do trabalho de arte é subvertido, ao não lhe destinar qualquer espaço”, forçando os artistas a ocuparem todo o ambiente com eles mesmos e seus pensamentos, “estimulando uma condição de maior comunicação entre os participantes”. Mas será que Hoffmann e Cattelan não são as presas principais desta armadilha erguida por eles?

Nestas circunstâncias em que a proposta da “6ª Bienal do Caribe” representa um ataque ao sistema da arte cujo o ‘modelo bienal’ faz parte, cabe questionar seus desdobramentos. Mesmo que uma das consequências desta espécie de franquias de programa cultural venha adotando grupos de artistas constantes, formando uma casta que alimenta esse circuito e, que tende a ditar valores de mercado, como dizer para qualquer país periférico que, por este motivo ou não, ele não possa adotar o mesmo padrão? E, será também que não é pelo sistema da arte que muitas vezes curadores são remunerados em nome de uma obra/exposição, projeto, conceito desenvolvido, enquanto vários artistas precisam pagar até o seu próprio transporte para participar do evento em nome da divulgação de seu trabalho? Qual o artista que nunca passou por isto? Assim, parece-nos que os contornos da problemática da dominação cultural precisam ser redefinidos e retirados seus disfarces.

A prova disto é que algum tempo depois de realizado o encontro da falsa bienal entre artistas e curadores na ilha, e, já que não havia obras, exposição, programação, espectadores, enfim, nada, verificamos que foi inevitável a transformação da experiência em um resultado produtivo como resposta ao próprio sistema criticado. Entramos aqui na discussão não exatamente sobre como qualquer manifestação de

contracultura, alheia a sua vontade, é absorvida pela indústria cultural, mas das conexões de segmentos de empreendedorismo e negócios associadas a estratégias publicitárias para fabricação de bens de consumo de forte apelo comercial, que neste caso em específico foi na esfera da arte.

6th Caribbean Biennial – A Project by Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan [tous les titres]

Les presses du réel – domaine Art contemporain [tous les titres] – collection Monographies [tous les titres]



commander
imprimer
envoyer un lien

Coédition avec
Janvier.

2001
édition bilingue
(français / anglais)
20,5 x 26,2 cm (relié)
200 pages (260 ill.
coul.)

37 €

ISBN : 978-2-84066-050-7
EAN : 9782840660507

en stock



IMAGEM 46. Projeto *6th Caribbean Biennial*, 2000, organização de Jens Hoffmann e Maurizio Cattelan

FONTE: hangelfloresjr.multiply.com/journal/item/64/Maurizio-Cattelan-The-6th-International-Caribbean-Biennale-12

A realidade é que tempos depois o motivo do encontro foi transformado em livro. Um objeto específico tratado editorialmente com conteúdo suficiente para lhe dar essa substância, incluindo fotos do passeio e textos sobre o conceito do projeto. A produção e comercialização deste produto nos instiga a suspeitar de uma aposta na sobredeterminação da função curatorial para além da exposição. Desta maneira, curadores, tendo como objetivo ferramentas para visibilidade e dizibilidade da arte, assumem uma outra posição ao abrir o leque profissional para exercício de sua tarefa e de suas competências. Neste sentido, vale lembrar outros exemplos editoriais como *Arte & Dinheiro* (2004), de Katy Siegel e Paul Mattick e os quatro números (1998-

2007) de *Cream* (ALIMPIEV, 2007) livros estes organizados como uma mostra temática em que curadores selecionam e apresentam artistas e seus trabalhos em nome do debate sobre arte contemporânea.

Em relação aos trabalhos artísticos, curatoriais e de pesquisa tecnológica apresentados, chamamos a atenção sobre a condição da poética curatorial desta linha geral de força ‘conceito’ e os princípios pelos quais pode ser percebida. Por esta linha é interessante notar a curadoria tomada como um domínio para tratamento das múltiplas verdades possíveis de um sujeito empírico, baseado na relação de finitude das ‘coisas’, e questionador das validades universais. Compreendemos então como aquela dos arranjos que tornam os elementos dessa composição possíveis pelas condições existentes.

Esta linha demonstra uma organização própria, articulada ao espaço e produzida no tempo que a possibilita. As problematizações de críticas são valorizadas acima de temas instituídos. Importa a elaboração de projetos geradores de processos de experimentação. Adversamente em defesa de uma linha de ação e pensamento, para redirecionar as subjetividades em relação a certo conteúdo, ratifica as relações de saber-poder.

5.3 Curadoria como plataforma

Pela linha geral de força da curadoria que denominamos ‘plataforma’ temos como parâmetro norteador de análise dos trabalhos aqui apresentados as transformações ocorridas pelas dinâmicas da globalização, da era da informação e da sociedade interconectada. O redimensionamento de utilização do espaço/tempo e a condição tecnológica produziram modificações nas formas de comunicação, de produção de conhecimento e de organização do trabalho afetando modos de convivência. Mais que ação ou princípio constituídos, trata-se de uma perspectiva que sobrevém ao

dispositivo da curadoria, portanto decorrente do processo “de perpétuo preenchimento estratégico” (FOUCAULT, 2007: 245), e, assim, é uma condição com algumas características identificáveis e outras em formação.

Neste sentido, consideramos a linha de força ‘plataforma’ como a condição de formação de agrupamentos em que a reunião das ‘coisas’ é pensada pelas ações capazes de serem geradas e vividas. Tem relação com uma racionalidade que liquefaz os padrões de dependência e interação (BAUMAN, 2002) dos agrupamentos, pretendendo manter as relações em fluxo. Os arranjos promovidos por meio deste tratamento preveem a inserção do outro como parte essencial na recriação de relações sociais. Pela linha ‘plataforma’ importa dividir e compartilhar a experiência sensível comum (RANCIERE, 2005) e não exatamente propor a construção de sentidos, nem sua remodelação à maneira crítica.

A linha ‘plataforma’ está relacionada ao tema das relações de poder e controle pelas condições de produção de sujeitos a serem gerados pelas dobras de subjetivação objetivando estimular experiências próprias singulares. Por este prisma, as determinações discursivas curatoriais se voltam para seus modos de fazer, na tentativa de compartilhar a produção dos discursos e esfacelar os comandos decisórios da curadoria, deixando-os aparentes. Valorizam-se relações sociais pautadas pelo motivo de encontro com a arte, por meio de seus programas complementares como projeto educativo e planejamentos expográficos entre outros.

Mais do que a seleção de objetos artísticos e argumentos conceituais de projeção mental importa ‘expor’ a curadoria, promover ações colaborativas e realizar programas dilatados no tempo e no espaço. Por esta linha geral de força competem trabalhos artísticos, curatorias não só de exposições e fatos acontecidos que giram em torno sobretudo, da própria prática curatorial. Desta forma é espaço para o artista-curador que pelo atravessamento de vetores opera por de “linhas de fuga” (DELEUZE) em função dos processos de subjetivação do dispositivo da curadoria.

“Açúcar Invertido” foi uma série de programas/eventos com artistas e ativistas culturais realizada no Rio de Janeiro (2002) e Nova York (dezembro 2003/ Janeiro de 2004), de ação compartilhada em prol de uma arte política de negação à marginalidade imputada pelo sistema legitimador vigente. Coordenada por Edson Barrus, do coletivo e Espaço Experimental Rés do Chão, foi implementada com apoio do programa “As a

Satellite” da *Visual Arts Department of Americas Society*, dedicada ao fomento de iniciativas culturais independentes.



IMAGEM 47. Evento Açúcar Invertido, 2002/2003, Coletivo Rés do chão

FONTE: as-coa.org/exhibitions/satellite-space-res-do-chao

As edições do programa se baseavam na disponibilização de um local definido como “*Espaço de Convivência e Autonomia Experimental*” para apresentação e discussão das práticas artísticas. Partindo da ideia de um território livre, Barrus promoveu encontros festivos em seu apartamento, abrigou performances e exposições, arregimentou grupos de estudo e permitiu acesso de diversos artistas e visitantes a sua biblioteca. Uma versão foi levada para o bairro do Brooklin em Nova York, onde o artista/organizador instalou seu ‘ateliê/casa’ e preparou intervenções em espaços públicos e transmissões *online* e de rádio de todo o evento.

Observamos como processos das linhas de subjetivação o efeito ocasionado pelo evento em certo setor da crítica especializada na época. No e-mail-resposta tornado artigo *O risco dos coletivos*, a crítica de arte Luisa Duarte (2004) comenta, com certa incumbência de parecerista, acerca da validade de pauta jornalística sobre o programa e sua divulgação na revista eletrônica *Trópico*. Pelo motivo desta sondagem, ou seja, saber se valeria a pena divulgar “Açúcar Invertido”, Duarte questiona o teor de ativismo político da proposta artística.

Luisa Duarte (idem) inicia sua análise lembrando as palavras de Edson Barrus, sobre o evento, publicadas no então jornal *Planeta Capacete*, destacando algumas das palavras de ordem colocadas: “produzir saber longe dos centros de controle [...]; esvaziar critérios de escolhas/seleção/curadoria [...]; resgate da tradição da conversa [...];

convivência, troca horizontal”. Com base no discurso do artista, argumenta (idem) que a proposta tem essa característica de troca “entre artistas, críticos, curadores, público, de forma horizontal, ou seja, sem hierarquia” e a intenção de diluir papéis como o do curador e do crítico, com a qual, aliás, não compartilha. Embora considere positivas proposições que permitem o contato com o processo do artista e não só com o resultado final, tendo em vista um período atual marcado por exposições-espetáculo, e, relevante a potência de ação e divulgação de artistas de várias regiões do Brasil, tendo uma relação clara de “tentativa de retorno (pós-anos 60/70) a um sentido de trabalho coletivo”, afirma que há vários “poréns” sobre esse ativismo.

Para Duarte (idem), um dos pontos criticados é a capacidade de esvaziamento de “critérios de escolhas/seleção/curadoria” propagandeado pelos coletivos a que responde:

“Mas não sejamos ingênuos. Sabendo foucaultianamente que tudo é poder, mesmo no Rés do Chão existem, sim, escolhas, critérios, e nem tudo é tão democrático assim. Assim, fico pensando se esta propalada ‘democracia’ dos chamados coletivos não possui uma certa dose de populismo, tendência esta mais que perigosa”.

Com isto, identificamos nesta relação entre coletivos de artista e agenciadores oficiais da arte (especialistas), uma situação de dupla-afetação a ser ponderada. Estes fatos ajudam a perceber as feições da relação agonística condizentes com a formação das linhas de subjetivação. (DELEUZE)

De um lado, temos os coletivos. Sua razão de ser pode ser compreendida como relativa à criação das próprias condições de apresentação e divulgação da arte como forma de resposta ao circuito tradicional. Neste sentido, são importantes as experiências temporárias realizadas em um tipo de espaço-sede, que pode até ser um território originalmente doméstico e privado como o lugar de morada, por exemplo, mas que transformado em espaço público por meio da arte serve para validar os acontecimentos ali decorridos.

Entendemos que, se o espaço existe como alternativa à exclusão institucional oficializada e ao mercado, entre eles galerias, museus, bienais, salões, prêmios e feiras, é também organizado à maneira institucionalizante e de seus programas. Assim, naquele endereço devem ser previstos a exibição, o debate, a biblioteca, o lazer, os cursos, o registro da programação e a audiência. O que nos leva a pensar que, se o motivo para que exista é a apresentação da arte, e, sendo uma relação artística

compartilhada, este privado tornado público é em si, em todas as suas situações, a arte que ali se encontra, ou seja, a arte como motivo do encontro e vice-versa.

No entanto, mesmo ações artísticas que se dizem coletivas e colaborativas são passíveis de terem critérios de seleção restritos e discursos autoritários, pois, como disse Duarte (2004) “foucaultianamente tudo é poder”. Porém, compreendemos que, justo por isto importa sim dizer sobre a destituição de “critérios de escolhas/seleção/curadoria”. Esta é a condição perfeita para o discurso. Ora, o dizível dá conta naquilo que a prática não tem condições de atender. Em todo seu poder de discursividade o maior mérito da linguagem é suprir a ausência daquilo que está contido na intenção. E, neste caso é perceptível todo o espectro de enunciações. Um discurso que relaciona por exemplo curadoria, processos seletivos e poder. Um texto que menciona as trocas de uma experiência comum compartilhada sem hierarquias porque significa o desejo em abranger artistas que reconhece como afinados ao espírito colaborativo. Uma afirmação sobre a diluição de papéis entre artista e curadores que denota os efeitos do dispositivo da curadoria, os contextos de legitimação e determina o sintoma da ‘cultura da curadoria’.

Nessa figura na qual só os motivos artísticos são capazes de parecer, há compartilhamento e não ‘democracia’ ou populismo, como Duarte (idem) quis dizer. Também não significa que os coletivos estejam baseados na lógica do “dizer não”, na necessidade de atuar “contra”, de uma visão pessimista com agentes da arte (“críticos, diretores de instituições, curadores, colecionadores, galeristas, professores acadêmicos e jornalistas especializados”) como teme a crítica. Eles não são um risco para ideia dos sistemas do qual a curadoria faz parte, pois os coletivos são, em suma, um sistema. Só que o seu próprio sistema e de uma realidade que ajudam a construir.

Na relação dos processos de subjetivação, os coletivos têm esse teor de fratura das linhas do dispositivo da curadoria, que em sua individuação acontece de não atender aos chamados das linhas de força do saber-poder, passando a existir nessa relação consigo ocasionada de uma relação com os outros, esse dentro como dobra do fora. Do outro lado, temos os vários especialistas da arte. Queremos chamar atenção principalmente para as maneiras como são afetados pela arte, ou melhor, pelos motivos da arte e não a que estes são capazes de afetar. A partir disto, é importante que percebamos este grupo no que diz respeito à sua própria subjetividade (o domínio de si deste campo de saber), isto é, “as atribuições de individualidade e suas distribuições moventes no discurso” (DELEUZE, 2005, [a]: 18) acerca de princípios da curadoria.

Uma das possibilidades de reflexão sobre o discurso especializado seria a de analisar se ratifica noções passadas ou levanta subsídios para formação do pensamento e de posições futuras. Outra possibilidade é perceber por meio desta operação uma estratégia entre a afirmação, oposição ou relatividade sobre arte. Parece uma questão banal, mas o que queremos realçar é a constituição destas medidas como dimensões atravessadas por diversas séries enunciativas, dentre as quais a história é apenas uma delas, e, mais que isto, como são traspassadas pelo campo dos saberes.

Ao localizarmos o discurso crítico pelas limitações dos saberes que apreende e sobretudo pelos que aplica para, em nome da análise, afirmar, opor-se, ou relativizar produções artísticas, temos as provas de sua afetação. É interessante percebermos como toda a argumentação que trazemos aqui sobre os acontecimentos do evento “Açúcar Invertido” são possíveis pelo jogo duplo dos afetos artista/sistema. Desta maneira, a reflexão sobre a realidade dos coletivos artísticos e a noção de curadoria é dada por um contexto complexo que envolve a repercussão de certos acontecimentos. Por isso arriscamos dizer que, partindo-se do princípio de entendimento que importa como arte, nas ações coletivas, o próprio motivo da intenção conjunta e posicionamento no contexto social, a percepção das tensões, intensidades, enfim, do que signifiquem, está tanto em perceber o que fazem, o que dizem, quanto o que os sistemas afirmam sobre eles.

O grupo “Corpos informáticos” (1992-2013) apresenta uma outra possibilidade de abordagem sobre a concepção de coletivo voltado para produção e pesquisa artística. As realizações envolvem performance, videoarte, videoinstalação, vídeo-performance, performance em telepresença e web-arte, desenvolvendo trabalhos de acordo com referências conceituais próprias. É o caso de ‘volutão’ como conceito da presença do corpo e seus sentidos em arte, para trazer à tona a ideia de “processos em voluta, em espiral, rodando sem objetivo, sem jamais manter um só movimento” (MEDEIROS, 2011: 15), de modo a (re)pensar situação e maneiras do discurso sobre performance.



Exposição Capital Digital [Arte, ciência e tecnologia] com apresentação de “Omolú telepresente” de Larissa Ferreira e grupo Corpos

IMAGEM 48. Corpos Informáticos, 1992-2013

FONTE: capitaldigitalbsb.blogspot.com.br/2009/07/omolu-telepresente.html

A pesquisa envolvendo o corpo performático ocorre tanto por meio das práticas artísticas quanto proporcionando um legado de ação de arte política em trabalhos como: “Estar”; “Mar(ia-sem-ver)gonha”; “Encerando a chuva”; “Komboio”. A noção de ‘volução’ parece guiar as ações do grupo como parte de sua gênese. O local de exposição do “Corpos” é qualquer espaço/mídia (vídeo, web, livro) em que o corpo possa acontecer. Ao longo de seu tempo de existência, também vários integrantes passaram pelo grupo fazendo com que cada formação (re)pense e (re)construa os parâmetros que o geraram.

Em sua concepção interpretativa da prática curatorial, “*Curating Degree Zero Archive*” acrescenta um valor educacional sobre as maneiras da realização de curadorias como plataforma. O projeto, iniciado em 1998 pelos curadores *freelancers* Barnaby Drabble e Dorothee Richter, a partir de simpósio e publicação, expandiu-se passando a funcionar como uma estrutura flexível de pesquisa, informação e exposição.

Neste exemplo, em função de estudos sobre o campo da curadoria, da realidade de curadores independentes, de artistas-curadores, de curadores de novas mídias e ações colaborativas, passaram a ser coletados catálogos, CDs/DVDs, artigos, vídeos, imagens e sites envolvendo o tema em questão. Desta forma, o objeto da exposição é o arquivo composto deste material, interessando aos organizadores produzir dinâmicas de trabalho na parceria da construção dessa memória. O arquivo físico é alimentado por organizações convidadas, mantém uma página na rede e tem uma montagem adaptada para itinerância.



IMAGEM 49. Curating Degree Zero Archive, 1998 -

FONTE: curatingdegreezero.org/events.html

O “*touring archive*”¹⁶⁶ levado para os espaços serve de estrutura e motivo para variados eventos. Cada um deles aberto para proposições de artistas, curadores, educadores, estudantes, entre outros, para a prática colaborativa. O foco da organização a cada hospedagem do material pode ser tanto simpósio, como o apresentado no West Cork Arts Centre (Cork, Irlanda 2008), intitulado “*Talking Curators*”, organizado para discutir o desenvolvimento do debate sobre a curadoria na última década e caminhos

¹⁶⁶ Disponível em: <http://www.curatingdegreezero.org/events.html>. Primeiro acesso: 10/2/2009 - último acesso: 14/03/2013.

futuros, quanto palestra, oficina, discussão online, intervenção na montagem e outros tantos modos de reinterpretação. No Sparwasser HQ, (Berlim/ Alemanha, 2005) foi solicitado a curadores e artistas seleção e apresentação de ‘favoritos’ do arquivo, para temas de debate. No Spike Island (Bristol/Inglaterra, 2005) o grupo participante desenvolveu um display de sala de leitura com as publicações organizadas por cores, enquanto no Centre d'Art Contemporain *Genève* (Geneva, Suíça, 2003) as publicações foram disponibilizadas em sacolas de mão e carrinhos de bagagem.

Nesta perspectiva da curadoria como plataforma, enxergamos por meio de “*Curating Degree Zero Archive*” a configuração estrutural de um regime de subjetivação. Na concepção deste trabalho temos a organização dos materiais do arquivo no espaço, que é alterado a cada montagem, embora mantenha elementos básicos, aqueles que vez ou outra se repetem voltados ao estímulo do estudo, como é o caso dos objetos para aparência de sala de leitura. É em torno deste eixo que são gerados programas, em vista da deflagração processos de investigação sobre o tema curatorial. De certa forma, parece ser esperado que, como efeito, por meio das reflexões sugeridas pelos encontros e debates, ocorra uma medida educativa sobre o campo, ou melhor, uma subjetividade da área: como tratar, como pensar, o que saber, como saber. Assim, resta a dúvida se não tenderia a reproduzir o funcionamento da “fórmula abstrata do Panoptismo”. (DELEUZE, 1988: 43) Isto é, se, pelas maneiras de organização do projeto para promover o conhecimento do ‘arquivo sobre curadoria’, as relações de colaboração seriam desenvolvidas de modo a estimular a autonomia do pensamento na apreensão dos conteúdos, ou se ficariam restritas à formação educacional no sentido do contato superficial com o tema e no intuito de impor uma fórmula a uma multiplicidade qualquer, um mesmo jeito comum, ou melhor, uma subjetividade do que deve ser considerado, e do que se deve ser como curador.

“*Tea Pavillion*” (2008 -) concebido por Dorothee Albrecht é um projeto contínuo que entrelaça práticas artísticas e curatoriais. O projeto está voltado à formação de redes sociais em diversas e diferentes regiões do mundo e costuma a ser instalado de maneira misturada aos demais trabalhos artísticos nas exposições de arte. De acordo Albrecht¹⁶⁷ o trabalho tem como referência o ritual do chá, numa alusão ao contexto pós-colonial de interligação global e, portanto, pretende unir os visitantes em um cerimonial, promover o encontro, o relaxamento e a cura.

¹⁶⁷ ALBRECHT, Dorothee. Introdução. Disponível em: http://www.dorotheealbrecht.net/THE_TEA_PAVILION/IntroA.html

Na 29^a. Bienal de São Paulo (2010), a peça instalada deste projeto foi apresentada com entrevistas e depoimentos de curadores, teóricos, artistas, produtores e articuladores independentes, levantados no Oriente Médio, na África e na América Latina. O que denota a articulação com outros trabalhos da artista-curadora, como o “Vídeo-Atlas”¹⁶⁸ (1998 -), composto do registro de depoimentos de diversos colaboradores sobre conceitos artísticos e o contexto global, relacionados ao seu próprio território, com a preocupação de estimular percepções singulares e ao mesmo tempo divulgar e compartilhar sistemas de pensamento.



IMAGEM 50. Projeto *Tea Pavilion*, 2008 - , concepção da artista/curadora de Dorothee Albrecht

FONTE: http://www.dorotheealbrecht.net/Dorothee_Albrecht.html

É importante atentar como o projeto tem esse condicionamento de ativação da noção dilatada do espaço-temporal. O *display* é flexível de acordo com os espaços, há itinerância para diversas regiões, seu conteúdo pode ser acessado na rede e também é um meio ampliado para conhecimento de conteúdos. No entanto, entendemos que o

¹⁶⁸Disponível em: www.videoatlas.info. Primeiro acesso: 11/2/2011 ; último acesso: 14/03/2013.

domínio de uma relação fluida é uma programação dada, não exatamente pela artista-curadora, mas pelos colaboradores. O que o trabalho faz, em suma, é dar ‘voz’ aos participantes e são eles que narram e registram seus pensamentos e experiências, e praticam um pensamento em torno da curadoria e da arte que conhecem.

Para a exposição “Temporada de Projetos na Temporada de Projetos” (2009), os curadores e autores da proposta, Roberto Winter e Luiza Proença (2009), defenderam a ideia do que classificaram como uma “dobra no conceito de exposição”. Selecionados pelo edital “Temporada de Projetos” do Paço das Artes (SP) convidaram todos os artistas que participaram do processo seletivo daquele ano a exporem os projetos enviados selecionados ou não. A partir de práticas artísticas anteriores e embasados por pesquisa teórica, em que assinalaram a emergência pontual de procedimentos projetistas como forma de planejamento estratégico na sociedade de modo geral - mas que acabaram por se refletir também no sistema da arte -, os autores afirmaram ser aquela, de certa maneira, uma proposta de curadoria de artistas.

Somada à exposição, organizaram (idem) “atividades de suporte” com plataformas representadas por *workshops*, palestras e blogs de acompanhamento do evento no período. Entre os pontos defendidos como relevantes de debate levantados na proposição geral estavam: as equivalências ou os complementos entre projeto e obra; a possibilidade de conferência pública entre o exposto e o projetado; e a oportunidade de formação para estudantes da arte, com a pesquisa de projetos. Mas, além destas questões, segundo os artistas-curadores (idem) aquela também seria uma maneira de refletir o processo curatorial em um contexto mais amplo, que seria pensar: “curadorias que incluam os processos de seleção e análise de projetos, bem como elaborem novas formas de apresentar e mediar arte”.

No projeto/exposição “O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?” (2010) Pablo Lobato e Yuri Firmeza tratam dos escrutínios que acometem o pensamento da curadoria. Os artistas gravaram em vídeo falas de curadores convidados a responderem a pergunta que dá título ao trabalho. A videoinstalação produzida a partir do material tem essa arquitetura de espaço de conferência, onde cinco monitores de vídeo fixados sobre cada uma das paredes de um pentágono são acionados mostrando um trecho dos depoimentos, de forma a refletir as intenções, sentido, consequências, implicações da atividade curatorial, por meio de uma sugestão de aproximação pela conversa entre artista e curador.



IMAGEM 51. Temporada de Projetos na Temporada de Projetos, 2009, curadoria de artista de Roberto Winter e Luiza Proença

FONTE: projetosnatemporada.org

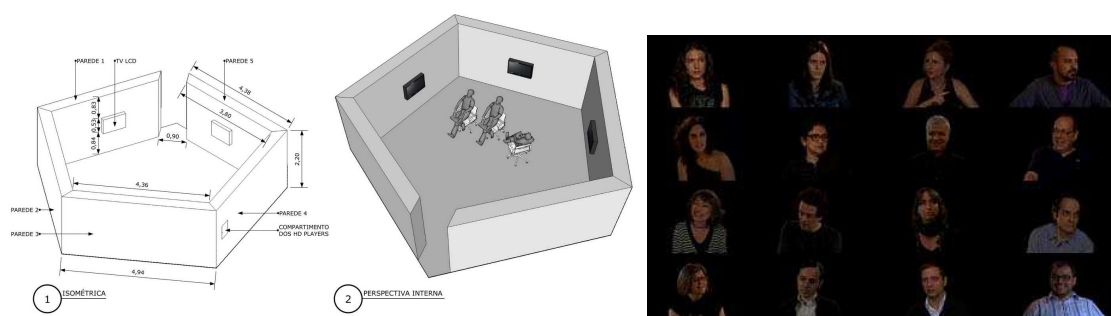


IMAGEM 52. O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?, 2010, Pablo Lobato e Yuri Firmeza (São Paulo/Fortaleza)

FONTES: arturvc.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html ; cultureza.blogspot.com/2010/10/instalacao-o-que-exatamente-voces-fazem.html

Em muitos dos trabalhos, notadamente estes do final da primeira década do século XXI, percebemos um certo redimensionamento do discurso de “pós-produção” (BOURRIAUD, 2009, [b]), referente à reutilização de produtos ou obras já criadas por outros, na perspectiva da função curatorial como parte da esfera da arte. Nessa relação do artista-curador, vemos a consciência de partes dos elementos heterogêneos do dispositivo da curadoria. Estão inseridas aí, é certo, práticas artísticas que repensam a área em questão pelos processos de seleção, de acordo com a ideia de poder e controle (“Temporada de projetos na Temporada de Projetos”), assim como pela abordagem de seus discursos, relativo a um campo de racionalidade, ou melhor, ao domínio das produções de saber (“O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer

curadoria?"). Mas, há ainda uma regularidade enunciativa relativa ao *display* da exposição.

Nessa relação com o dispositivo da curadoria, as práticas/trabalhos do artista-curador aparecem também como dobras sobre o conteúdo do espaço expositivo. Queremos enfatizar nesse momento como as estruturas montadas dão a entender serem como uma exposição dentro de outra. Assim, temos a apresentação do trabalho artístico (essa mostra) dentro de uma maior que é o local onde deve estar instalado. Essa quase “*Boîte-en-valise*” (1935-66) duchampiana, dado que é não é tão portátil assim, entendemos como presença da linha de força do discurso do visível com todas as demarcações formais, planimétricas e também singulares para o tratamento do espaço pela curadoria, de forma que por ela se pode demarcar o local, ora como lugar de pesquisa, ora como lugar de descanso, leitura enfim, entre tantos outros, mas ainda assim um lugar de exposição.

Desta maneira, a exposição/objeto, este dispositivo curatorial, comporta, arquivos, livros, fichas, projetos, gravações e o que mais valha de informações sobre o tema. Todos os elementos assim procedimentalmente organizados podem ser vistos como a materialidade das metodologias conceituais e estratégicas da atividade, que, fazendo parte de uma estrutura dominante condizente com o *status* da posição um autor-curador, deve ser demonstrada ao público como fazem Winter / Proença e Lobato/ Firmeza, respectivamente, para então serem reveladas decisões e limitações da relação entre curadores e artistas.

Em muitos trabalhos artísticos que tomam a atividade da curadoria como esfera de sua produção, é possível verificar, ainda, como se organizam e circulam os enunciados deste dispositivo. Em “A Performance da curadoria” (2011), Daniela Matos evidencia pela performance o confronto dos limites entre autoria, produção artística e curadoria, demonstrando explicitamente no título do trabalho a relação consciente com a atividade.

Nesta imbricação entre artista e curador é perceptível como, pela subjetivação com o campo da curadoria, ou seja, pelas dobras do ser-saber e do ser-poder, é possível irromper a afetação deste regime, que em colapso afeta a si mesmo e gera fraturas, fazendo com que o artista tome o dispositivo por inteiro. O poder então passa ser exercido por este sujeito performer que também divide o exercício da autoria com outros artistas ao utilizar a exposição (espaço, artistas, discursos) e exhibir o gestual do

sujeito-curador. Como primeira etapa do trabalho, seis artistas visuais,¹⁶⁹ de diferentes partes do país, foram convidados a produzir, em dupla, partituras de performances. Os comandos deveriam ser realizados pela artista-curadora e idealizadora do projeto, que deixa entrever as várias operações do domínio de si para produção dos modos de existência da prática curatorial, e de que forma se pode escapar de todas as linhas de força nesse processo de individuação.



A Performance da Curadoria (vista geral da exposição)



Dados de rotina com filtro (vista geral dos resíduos materiais do trabalho)

IMAGEM 53. A Performance da curadoria, 2011, Daniela Matos

FONTE: pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2011/curadoria.aspx

Em relação aos trabalhos apresentados, chamamos a atenção sobre a condição da poética curatorial desta linha geral de força ‘plataforma’ e dos princípios pelos quais pode ser percebida. Por esta linha é interessante notar a curadoria tomada como um domínio para tratamento das possíveis maneiras de se estabelecer relações sociais em conjunto e ao mesmo tempo compartilhadas. Compreendemos, então, como sendo aquela dos arranjos colaborativos que abarcam dinâmicas espaço-temporais fluidas. Por esta linha identificamos também as maneiras como o artista, pelo domínio de si, verga o dispositivo da curadoria a partir de seu processo de subjetivação. É na dobra da relação com o dispositivo da curadoria, que toma consciência de sua constituição heterogênea e produz deslocamentos, ampliando a esfera da arte ao assumir a posição como artista-curador, no sentido de uma poética curatorial.

¹⁶⁹ O Projeto artístico-curatorial foi selecionado pela Temporada de Projetos do Paço das Artes (SP) em 2011 tendo entre os artistas participantes: Alexandre Sá (RJ) e Aslan Cabral (PE); Micheline Torres (RJ) e Mariana Marcassa (SP); Margit Leisner (PR) e Yiftah Peled (SC/SP).

Considerações Finais

A análise da curadoria por meio do conceito multidimensional de dispositivo permite esboçar algumas considerações a respeito dos processos da arte na relação com situações expositivas. Ao longo desta tese ambicionamos pensar a atividade curatorial no cruzamento com a formação dos saberes, pela disposição dos estratos históricos e subordinada às proposições artísticas, para possibilitar a arquitetura de questões desse campo estudo e não com a finalidade de operacionalizar um conceito de curadoria nem tampouco de curador.

O dispositivo da curadoria na atualidade é aquele que, devido a processos de “preenchimento estratégico” (FOUCAULT, 2000: 245), (re)aparece tendo como forma de conteúdo projetos para visibilidade da arte, dos quais a exposição tem sido uma das principais matérias formadas. Pois, se a curadoria irrompe como atividade profissional sobretudo como efeito de sua urgência histórica, ocorrendo por predominância de um objetivo estratégico, como vimos, a formalização da instituição museológica no âmbito do Estado, voltada a abrigar coleções e viabilizar seu acesso à sociedade, é devido ao processo de “sobredeterminação funcional” (idem, ibidem) que, como efeito, passa a ressoar neste dispositivo, que a ‘forma’ exposição vai redimensionar a concepção, ingerências e funcionamento da curadoria. O curador, no sentido do realizador de exposições, passa a responder pela curadoria de agrupamentos circunstanciais da arte, e não de acervos, ao desenvolver projetos voltados a colocá-la em evidência fazendo-a existir publicamente.

Com base em Gilles Deleuze (1988) sobre sua análise das formações não-discursivas ou de meios (conteúdo) e das formações discursivas ou de enunciados (expressão), as matérias formadas pela máquina social técnica do dispositivo da curadoria, colocadas à vista, em regime de luz, podem ser pensadas em sua forma de conteúdo - “enquanto (...) escolhidas numa certa ordem”; e em sua substância de conteúdo - “enquanto (...) ‘escolhidas’” (idem, 2007: 58). Ora, é justo a ‘exposição’ que aparece como forma de conteúdo – aquilo que “forma ou organiza matérias” (idem, 1988: 43) – desse dispositivo, sendo, portanto, a princípio, a ‘matéria formada’ que encarna a curadoria. Uma máquina concreta, visível, de espaço restrito pela qual irá se impor condutas a uma multiplicidade (artistas/trabalhos artísticos), conformando a experiência do contato público em certo espaço e tempo. Como lugar de existência dos artistas e de seus trabalhos, auxilia nas condições de afirmação dos objetos expostos e ações

programadas como arte. Por sua vez, são os expositores (artistas) escolhidos, essa ‘substância de conteúdo’, os representantes de certa arte na relação com a abordagem desenvolvida para a exposição.

E, como, segundo Deleuze (2007: 59), o que existe entre os conteúdos e a expressão são “estados intermediários, níveis, trocas, equilíbrios pelos quais passa um sistema estratificado”, um se articula a outro fazendo com que ‘formas’ e ‘substâncias de conteúdo’ possam ter papel de expressão e vice-versa. Percebemos então como as estruturas funcionais da máquina coletiva semiótica do dispositivo da curadoria que são colocadas em regime de enunciação pela exposição e artistas também dizem respeito aos discursos curatoriais proferidos e a demarcação da noção de autoria.

Por um lado temos a produção de discurso sobre certa exposição pela curadoria como uma forma de expressão - aquilo que “forma ou finaliza funções” (idem, 1988: 43) e dá objetivos às matérias. Com isto importa tanto os arranjos pelas escolhas de trabalhos, quanto o que se pode dizer sobre eles. Pois, pelo recurso da linguagem, a curadoria discorre sobre o que está sendo mostrado e se afirma pelo que diz. Não só mostrar, mas sobretudo ‘dizer o que se está exibindo’ parece ser a função formalizada pela curadoria por meio de componentes da exposição como tema, título, e também pela perspectiva do conceito trabalhado explorado nos diversos textos de apresentação, a ponto de oficializar o exercício de atribuição legítima, ou seja, fazendo parecer imprescindível o tratamento dado por essa ou aquela curadoria à arte e à exposição.

Por outro lado, enquanto ‘títulos, temas e conceitos’ da exposição são possibilidades desta formação de estratégias, percebemos a noção de autoria como manifestação extraordinária de uma expressão engendrada pela curadoria à medida que constrói condições singulares na organização de mostras. Desta maneira, o papel de autor pode ser de certa forma expressado por atitudes decisórias que sirvam para destacar exatamente o comando dessa autoridade. Para tanto, manifesta-se por meio de procedimentos diversos - seleção de artistas e trabalhos, elaboração discursiva sobre conceitos ou temas, montagem/*design* espacial - que possam propiciar o posicionamento do sujeito curador e, no exercício de sua curadoria, este como elemento mediador para apreensão da exposição pela recepção do público.

Pela relação saber-poder da máquina coletiva da curadoria e das estruturas funcionais mencionadas como exposição, artistas, discursos e autoria verificamos situações de valorização dos acontecimentos de exibição da arte e do crescimento da figura de seu

sujeito-curador. Nesta trajetória levantamos modos de ordenação para conformação de agrupamentos das ‘coisas’ e de seu conhecimento, a ponto de nos estimular a sugerir termos descritivos da arrumação expositiva como designação de uma estética espacial e, portanto, visível, ditos como: ‘pinturas sobre paredes separadas por moldura’; ‘poucos quadros sobre paredes’ e; ‘tudo junto como uma única coisa’. Referências estas às coleções dos gabinetes e dos salões do século XVIII e parte do XIX, à concepção racional moderna e da lógica formal do cubo branco e às experiências artísticas vanguardistas da complexidade de uma arte total.

Com a valorização de exposições de curta duração, produz-se também a noção de curadoria contemporânea. No contexto histórico de meados do século XX eventos de exibição assumem relevância cultural sobre espaços tradicionais de arte. As mostras subsidiadas por capital privado passam a ser conhecidas como independentes e possibilitam colocar em circulação o termo e o encargo de curador no sentido de idealizador de exposições de arte. Chamamos a atenção de que esta situação ocorre também em meio a um ‘regime de comunicação’ (CAUQUELIN) e à medida que se torna preponderante a conceituação da esfera da arte e, portanto, da exposição. Em seus processos de subjetivação, proposições artísticas se dobram sobre o contexto expositivo da galeria, sobre as estruturas da linguagem e a realidade social dos acontecimentos, produzindo arte não-objetual e, desta maneira, exigindo reconsideração de critérios de seleção e abordagem, entre outros, e um tratamento curatorial contemporâneo atento a aspectos conceituais que envolvem a obra como processo, a participação da recepção, a efemeridade dos trabalhos e a criação coletiva.

Nessa construção do papel da atividade da curadoria vinculado às exposições, observamos uma rede complexa de sujeitos, tarefas e instrumentos que envolve esta organização. Embora, em certa medida, a atividade curatorial congregue planejamento de pesquisa e de projeto, definição de planta conceitual, criação de textos, preparação de orçamento, elaboração de cronograma e montagem, entendemos que está longe de se configurar como sendo exclusivamente relativa a esta ou aquela função, ou, ao contrário, responsável por todas. Mais que uma atribuição preferimos considerar a curadoria contemporânea de arte como uma dimensão de princípios de força para a realização de exposições coletivas e temporárias.

Pela ideia de dimensão de forças a curadoria integra relações de saber, de poder e de subjetividade. Estas se dão por exemplo durante pesquisa, elaboração de projetos, a serem demonstrados na seleção de artistas, trabalhos apresentados e textos

enunciados. Também na execução do planejamento pré-estabelecido que, como parte da prática, lida com contingências da realidade e, portanto, passa sempre por adaptações relativas ao exequível em certo contexto geral, ou seja, técnico, artístico, político, econômico, social, entre outros. E ainda em um sistema de modelização dos sujeitos a ser determinado pelas formas visíveis e enunciáveis.

Não é sem motivo que assinalamos tipos de exposição, planejamentos expositivos e regimes de linguagem como possíveis regularidades enunciativas. A partir destes atribuidores de sentido é possível reconhecer como a curadoria irá, por meio das manifestações artísticas, erigir, através da herança deixada ao longo dessa história, aspectos de um campo de conhecimento e requisitar para si este domínio. Na medida que exposições passam a ser o território desta atividade, e, no seu desenvolvimento e afirmação, tornam-se exemplares critérios de organização caracterizando tipologias curatoriais, esquemas de formas de expor e discursos analíticos sobre arte.

Nesta abordagem, limitamo-nos a apontar estes possíveis princípios curatoriais esboçados em algumas exposições e trabalhos artísticos. Porém, temos consciência que além de tipologias, de arranjos espaciais e de textos de apresentação da arte existem outras regularidades que poderão ser vislumbradas, sobretudo ao passo que o campo de estudo curatorial faça parte do âmbito de pesquisa das artes visuais como mais uma de suas linhas prioritárias, e não como algo alijado desta. Por este propósito de circunscrever linhas de força da atividade da curadoria no sentido de sinalizar o que faz em relação a arte, no processo do desenvolvimento de seus critérios, e, como artifício, para destacar manobras artísticas da envergadura de uma poética curatorial, não nos propusemos a abordagens específicas de exposições a título de memorialização ou de metodologia, embora reconheçamos nestas algumas de suas propensões.

Em relação às determinações das linhas de força do dispositivo da curadoria, observamos posicionamentos artísticos que derivam desta situação, como direito à diferença devido a processos de subjetivação. Não só artistas irão atuar como agentes-curadores de uma coletividade, como, também, pela fratura dos condicionamentos produzidos na ligação com domínios impostos pela curadoria, criarão modos de existência a favor da arte, ou seja, do caráter de uma poética curatorial. Com isto, embora não neguemos a violência do excesso de dispositivos e os riscos de suas consequências, conforme alerta Giorgio Agamben (2009), ocasionando a indiferença dos seres vivos, compreendemos que a arte produzida a partir da década de 1990 tome a ameaça desta dessubjetivação a contrapelo. Isto porque, neste período, a

realidade dos coletivos de artistas passa a existir à medida que estes grupos também consideram, como parte de suas responsabilidades, não apenas a realização de seus trabalhos, mas principalmente a criação de eventos de exibição que os coloquem em circulação, a despeito da aceitação de instituições tradicionais ou do mercado.

Podemos falar, portanto, que, no contexto sócio-técnico, paralelamente ao crescimento do número de exposições, outras formas de organização, de divulgação e de produção artísticas passam a existir. Por este prisma, identificamos nestes acontecimentos a ampliação da concepção da curadoria para além da exposição. Muitos dos realizadores tratam variadas formas de conteúdo como por exemplo livros, feiras e páginas na internet, e formas de expressão como textos críticos e de apresentação, no sentido de práticas curatoriais. Em meio ao jogo de forças deste dispositivo e na decorrência de processos subjetivantes, percebemos como um direito à diferença em relação às determinações do saber-poder, não só a ação de artistas-curadores, mas a ascensão de uma poética curatorial, deixando perceber dimensões de força geral desta atividade ou princípios inscritos nas condições de possibilidade dos estratos históricos, envolvendo experiências de seleção, conceito e plataforma.

Por meio desta pesquisa contribuímos para a reflexão de critérios e princípios que perfazem a prática curatorial e sirvam de apoio à pesquisa artística, em função da abordagem desta poética. É neste sentido que apresentamos discursos de especialistas da arte e problematizamos suas visões sobre o tema ao enfocarmos aspectos constituintes da exposição como formação discursiva. Preocupamo-nos em compreender a curadoria como um conhecimento que se desenvolve atrelado às circunstâncias históricas e dos campos dos saberes. Desta maneira, evitamos conjecturas sobre como curatorias devem ser e voltamos a atenção para as experiências possíveis dos acontecimentos. A partir deste ângulo, temos em mente o quanto são significativos variados padrões de realização, ou seja, tipos de exposição como retrospectivas, históricas e mapeamentos, entre outros, e abordagens curatoriais relativas ao seu tempo e lugar. Entendemos estes recursos como modelos a serem repetidos ou transgredidos. Apesar disto, temos, como posição, a preocupação com curatorias sintonizadas às questões geradas nos contextos pertinentes a cada época. Na atualidade da sociedade em rede, implica considerarmos projetos que transcorram tanto pelo estímulo ao debate e ao compartilhamento de decisões a serem tomadas por artistas e público, quanto por estratégias que apresentam processos de organização, de maneira a evidenciar o tratamento dado à arte posta em circulação pelo conjunto de resultados alcançados pela curadoria e a partir das possibilidades de cada situação.

Referências

ADKINS, Helen. *La première messe internationale dadaïste, Berlin 1920*. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org.). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALEXANDER, Edward P. *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Oxford: Altamira Press, 2008.

ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas/São Paulo: Ateliê Editorial/Editora Unicamp, 2005.

ALVES, Cauê. *A curadoria como historicidade viva*. In: RAMOS, Alexandre D. (Org.). *Sobre o Ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo – 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *Dadá-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1994.

BANN, Stephen. *As invenções da História. Ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: editora Unesp, 1994.

BARBUY, Heloisa. *A exposição Universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BASBAUM, Ricardo. *I love etc.-artist*. In: HOFFMANN, Jens (Org.). *The next Document should be curated by an artist*. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004.

_____. *Pensar com arte: o lado de fora da crítica*. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BAZIN, Germain. *Le temps des musées*. Paris: Desoer, 1967.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Roger. *Expression, disfiguration: Matisse, the female nu and academic Eye*. In: SMITH, Terry (Org.). *Visible Touch: Modernism and Masculinity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico ou a casa de inspeção*. In: SILVA, Tomás Tadeu (Org.). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BEZZOLA, Tobia; FOSTER, Hal; POINSOT, Jean-Marc. *Harald Szeemann: individual methodology*. Switzerland: JRP|Ringier, 2008.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier 1910-65*. 6ª ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009 [a].

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009 [b].

BREDEKAMP, Horst. *The lure of the antiquity and the cult of the machine: the Kunstkammer and the evolution of nature, art and technology*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.

BROWN, Milton. *The Armory Show: un événement médiatique*. New York-Chicago 1913. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org.). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

BUENO, Maria Lúcia Bueno. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

BUREN, Daniel. *Where are the artists?* In: Hoffmann, Jens. (Org.) *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*. Frankfurt: Revolver, 2004.

CÂNDIDO, Maria Inez. *Documentação museológica*. In: *Cadernos de Diretrizes museológicas 1*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2006. pgs. 34-45.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira – um guia de tendências*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura; a sociedade em rede*. v.1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

CASTRO, Ana Lúcia S. de. *O museu - do sagrado ao segredo: uma abordagem sobre informação museológica e comunicação*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CATTELAN, Maurizio; HOFFMANN, Jens. *6th Caribbean Biennial*. Dijon: Les presses du réel, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

CHAIMOVICH, Felipe (Org.). *Grupo de estudos de curadoria*. Editora: MAM-SP: São Paulo, 2009.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1994.

CINTRÃO, Rejane. *As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA*. In: (Org.) RAMOS, Alexandre D. *Sobre o Ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

CLAIR, Jean. *La fin des musées (1971)*. In: DESVALLEES, André (Org.). *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie, vol. 1*. Mâcon / Savigny-le-Temple: MNES, Editions W, 1992.

CROW, Thomas E. *Painters and public life in eighteenth century Paris*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

CURY, Marilia Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Estudos, 2000.

_____. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* In: *Michel Foucault philosophe*. Various. Rencontre internationale: Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Seuil, 1989.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005 [a].

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005 (b).

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005 (c).

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos - guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DI MARTIRO, Enzo. *The history of the Venice Biennale, 1895-2005*. Venice: Papiro Arte, 2005.

DI OLIVEIRA, Nicolas et al. *Installation art*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

DOHERTY, Claire. *From studio to situation*. London: Black Dog Publishing, 2004.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 2000.

FERREIRA, Glória. *Escolhas e experiências*. In: RAMOS, Alexandre D. (Org.). *Sobre o Ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FONTANA, Eduardo; Fontana, Natalia; GAGO, Verónica; SANTUCHO, Mario; SCOLNIK, Sebastián; SZTULWARK, Diego. *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: De mano en mano, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2007.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/ Vega, 2006.

_____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *Ditos & escritos IV: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *História da sexualidade, vol. I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Jorge Zahar editor 2006.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo – Arte conceitual no museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GRAHAM, Beryl; COOK, Sarah. *Rethinking curating: art after new media*. Cambridge: Mass, MIT Press, 2010.

GRUBINGER, Eva. *C@c – Computer-aided curating (1993-1995) revisited*. In: KRYSA, Josia (Org.). *Curating Immateriality: On the Work of the Curator in the Age of Network Systems*. New York: Autonomedia, Series Data Browser 03, 2006.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.). *Art in theory, 1900-2000, an anthology of changing ideas*. London: Blackwell, 2002.

HEGEWISCH, Katharina. *Introdução*. In: *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. *From museum curator to exhibition auteur*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. (Org.). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. *Bienal 1998: princípios e processos*. In: *Marcelina | antropofágica, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. São Paulo: Fasm, 1º semestre de 2008.

HERZOGENRATH, Wulf. *Exposition d'art internationale de l'association exceptionnelle des amis des arts et des artistes d'Allemagne de l'Ouest à Cologne*

1912. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

HORNE, Donald. *The Great Museum: The re-presentation of history* London: Pluto Press, 1984.

JENKS, Charles. *Movimentos modernos em arquitetura*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KANT, Immanuel. *A Crítica da razão pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

KRAUSS, Rosalind. *The Expanded Field of Sculpture* (1978). In: FOSTER, Hal (Org.). *Postmodern culture*. London: Pluto Press, 1983.

KRYSA, Josia. *Curating immateriality: on the work of the curator in the age of network systems*. New York: Autonomedia, Series Data Browser 03, 2006.

LIPPARD, Lucy. *The Dematerialization of Art*. In: *Changing. Essays in Art Criticism* New York: E. P. Dutton & Co, 1971.

LYNTON, Norbert. *Futurismo*. In: *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2000.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

LUGLI, Adalgisa. *Naturalia et mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1998.

MAI, Ekkehard. *La Sécession Viennoise de 1902: L'exposition comme oeuvre d'art totale*. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

MARTINI, Vittoria; MARTINI, Federica. *Just another exhibition. Histories and politics of biennials*. Milano: Postmedia Srl, 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Pesquisa em arte, linguagem da arte ou como escrever sobre o pensamento corpóreo*. In: *Corpos informáticos: performance, corpo, política*. AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A exposição museológica e o conhecimento histórico*. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentvm; Brasília: CNPq, 2005.

O'DOHERTY, Brian. *Studio and cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Columbia University, 2008.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco – A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, [a].

O'DOHERTY, Brian. *The Gallery as a gesture*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 2007, [b].

OBRIST, Hans Ulrich. *A Brief history of curating*. Zurich: JRP|Ringier, 2008.

ORY, Pascal. *1889: l'Expo universelle*. Paris: Complexe, 1989.

PAUL, Christiane. *O mito da imaterialidade: apresentar e preservar novas mídias*. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: UNESP, 2009.

_____. *Flexible contexts, democratic filtering, & computer-aided curating*. In: KRYSA, Joasia (Org.). *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*. New York: Autonomedia, DATA Browser vol 3, 2006.

_____. *Digital art*. London, UK: Thames & Hudson Ltd., 2003.

PEARCE, Susan; ARNOLD, Kenneth. *The collector's voice: critical readings in the practice of collecting*. England/USA: Ashgate Publishing Ltd, 2000.

PELZER, Birgit. *Marcel Broodthaers: The Place of the subject*. In: NEWMAN, Michael; BIRD, Jon. *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion Books, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

POINSOT, Jean-Marc. *Large exhibitions: a sketch of a typology*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 2007.

POSSAS, Helga C. G. *Classificar e Ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural*. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; Vidal, Diana Gonçalves. (Org.). *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte/MG: Argvmentvm Editora, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo. EXO & Editora 34, 2005.

RECHT, Roland. *Le regard sur l'histoire de l'art: l'invention du musée*. In: *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*. Paris: Christlan Bourgeois, 1989.

RESTANY, Pierre. *Yves Klein, Le vide: l'eiseignement d 'Yves Klein, Paris. Paris, le 28 avril 1958*. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org.). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

RICO, Juan Carlos Rico. *Museos, arquitetura, arte: los espacios expositivos*. Madri: Sílex, 1999.

_____. *Montaje de exposiciones: museos, arquitetura, arte*. Madrid: Sílex, 1996.

RIVIÈRE, Georges Henri. *La Muséologie selon G. H. Rivière*. Paris: Dunod, 1989.

ROJAS, Roberto; Crespán, José Luis; Trallero, Manuel; Varine, Hugues de. *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

- SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Galimard, 1996.
- SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São Paulo, 2012.
- SCHULTZ Deborah. *Marcel Broodthaers. Strategy and dialogue*. Berna, Suíça: Peter Lang, 2007.
- SCHWITTERS, Kurt. *Merz*. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SCHWITTERS, Kurt. *Le grand groupe et la caverne d'or*. In: Merz: écrits. Paris: Ivrea, 1990.
- SCULLY JR, Vincent. *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SIEGEL, Katy; MATTICK, Paul. *Arte e Dinheiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. FLAM, Jack D. (Ed.) California: Berkeley/ University of California Press, 1996.
- SMOLIK, Noemi. *Dernière Exposition Futuriste 0,10 Petrograd 1915 la fin d'un développement*. In: HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd (Org). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of display: a history of exhibition installations at the museum of modern art*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- STEINBRUGGE, Bettina. *Documenta X – an Ontology of the Present*. In: GLASMEIR, Michael; STENGEL, Karin (Org). *50 years Documenta, Archive in Motion*. London: Steidl, 2005.
- STRAUSS, David Levi. *From Head to Hand: Art & the Manual*. Oxford: University Press, 2010.
- SZEEMANN, Harald. *When Attitudes Become Form, live in your head: Kunsthalle de Berne*. In: BAUDSON, Michel (Org). *Écrire les Expositions*. Bruxelles: Ed. La Lettre Volée, 1996.
- THEA Carolee (Org). *On Curating: interviews with ten international curators*. New York, NY : D.A.P./Distributed Art Publishers, 2009.
- THOMPSON, John M. A. (Org). *Manual of Curatorship: a guide to museum practice*. London: Butterworths, 1994.
- VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (Org). *The manifesta decade*. BrusselsCambridge: RoomadeMIT Press, 2005.
- WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Germany: Taschen, 2001.
- WELLS, Liz. *Curatorial strategy as critical intervention: the Genesis of facing east*. Bristol/UK; Chicago/ USA: Intellect Books / The University of Chicago Press, 2007.

Catálogos

ALIMPIEV, Viktor et al. *Fresh cream: contemporary art in culture: 10 curators, 10 writers, 100 artists*. New York. Phaidon Press, 2007.

CINTRÃO, Rejane. *A Arte de Expor Arte*. In: CHAIMOVICH, Felipe (Org.) *Grupos de Estudos de Curadoria*. São Paulo: MAM São Paulo, 2008.

FILOPOVIC, Elena. *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”*. São Paulo: museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), 2008.

MACHADO, Lourival Gomes. *Apresentação*. In: Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

MESQUITA, Ivo; Ana Paula, COHEN. *Introdução*. In: *28ª. Bienal de São Paulo - Em Vivo Contato*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

NOORTHOOM, Victoria; YÁNEZ, Camilo. *7º Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

PETROVA, Yevgenia (et al.). *Virada Russa: a vanguarda na coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo*. São Petersburgo: Palace Editions, 2009.

Guias Práticos

MUSEUMS, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL. *Parâmetros para conservação de acervos*. Museums, Libraries and Archives Council. São Paulo: Edusp, 2004 (Museologia: roteiros práticos, 5).

Colóquios

CATTANI, Icleia Maria Borsa. *Antropofagia e mitos: a pintura de Tarsila do Amaral*. In: FABRIS, Annateresa; OSÓRIO, Luiz Camillo1. (Org.). *História e(m) Movimento*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

MESQUITA, Ivo. *Políticas de circulação, produção e reflexão: bienais, feiras e agências de artistas*. In: *Colóquio circuitos e estratégias da arte na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 11 de agosto de 2010. Trabalho não publicado.

Referências eletrônicas

ALBRECHT, Dorothee. *Introduction*. Disponível em: http://www.dorotheealbrecht.net/THE_TEA_PAVILION/IntroA.html. Primeiro acesso 17/10/2011; último acesso 14/03/2013.

ALEXANDER, George; SHARP, Tristan. 1971 HARALD SZEEMANN. *40 years kaldor public art projects. Education notes – Investigating artworks in the gallery*. 2009. Disponível em: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/education/>. Primeiro acesso 15/12/2012; último acesso: 14/03/2013.

BETHONICO, Mabe. *O colecionador – entrevista*. Disponível em: http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_004.html. Primeiro acesso 15/10/2006; último acesso 14/03/2013.

BORGEMEISTER, Rainer. *Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present*. October, n° 42, Fall. 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/778271>. Primeiro acesso: 22/11/2011; último acesso 14/03/2013.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. In: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Año 1, n°. 1 (jun. 2008-): CLACSO, 2008-.ISSN 1999-8104. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Primeiro acesso 27/11/2011; último acesso 14/03/2013.

CRANG, Mike. *Spacing Times, Telling Times and Narrating the Past*. 2008. Disponível em: <http://dro.dur.ac.uk/5161/1/5161.pdf/> Primeiro acesso 09/11/2010; último acesso 14/03/2013.

DIDEROT, Denis. *Paragraphe sur La compositions, ou j'espère que j'en parlerai*". Em: *Essai sur la Peinture*" (1795). Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56237255/f101.zoom> pgs. 100;101. Primeiro acesso 10/02/2011; último acesso 14/03/2013.

DIETZ, Steve. *Signal or Noise? The Network Museum*. Webwalker n° 20, Art Entertainment Network. 2000. Disponível em: http://www.walkerart.org/gallery9/webwalker/ww_032300_main.html. Primeiro acesso 10/10/2009; último acesso 14/03/2013.

_____. *Why Have There Been No Great Net Artists?* Webwalker n° 20, Art Entertainment Network. 1999. <http://www.walkerart.org/archive/5/B473851A45B7748A6161.htm>. Primeiro acesso 10/10/2009; último acesso 14/03/2013.

DUARTE, Luisa. *O risco dos coletivos*. 2004. Disponível em: www.uol.com.br/tropico e <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000029.html>. Primeiro acesso: 10/2/2009; último acesso 14/03/2013.

ELDAHAB, Abu; VIDOKLE, Mai; WALDVOGEL, Anton Florian. *Notes for an Art School. Berlin: International Foundation Manifesta. On How to Fall With Grace—or Fall Flat on Your Face*. 2006. Disponível em: manifesta.org/wordpress/wp-content/.../NotesForAnArtSchool.pdf. Primeiro acesso 20/11/2012; último acesso 14/03/2013.

FRANCO, Anaisa. *Hack-able Curator, Interactive Installation*. 2007. Disponível em: www.anaisafranco.com/projects_hackable.htm. Primeiro acesso 22/10/2010; último acesso 14/03/2013.

HEGEWISCH, Katharina. *Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações*. Arte e Ensaios, Revista do PPGAV – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, 2006. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_katharina_hegewisch.pdf. Primeiro acesso 11/09/2011; último acesso 14/03/2013.

HOFFMANN, Jens. *A exposição como trabalho de arte*. 2004. Disponível em: www.concinnitas.uerj.br/ Primeiro acesso 12/04/2010; último acesso 14/03/2013.

MAIRESSE, François (2004). *Samuel Quiccheberg et le patrimoine immaterial. Anais do International Symposium do ICOFOM: Museology and intangible heritage II*. 2004: 55. Disponível em: http://www.mpz.bayern.de/icofom/iss33_supplement.pdf. Primeiro acesso 10/05/2008; último acesso 14/03/2013.

MANOVICH, Lev. *The Death of Computer Art*. 1996. Disponível em: <http://www.manovich.net/TEXT/death.html>. Primeiro acesso 10/05/2008; último acesso 14/03/2013.

MAHARAJ, SARAT. *Merz-thinking – sounding the documenta process between critique and spectacle. On Curating.org. Issue*. 2011. Disponível em: www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_0911.pdf. Primeiro acesso 10/12/2012; último acesso 14/03/2013.

MERCER, Kobena. *Documenta 11. Issue 69 2002*. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/article/documenta_113/. Primeiro acesso 12/10/2012; último acesso 14/03/2013.

NAVARRO, Santiago García. *Formas de pensar*. 2004. Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=510#1bis_b. Primeiro acesso 05/10/2008; último acesso 14/03/2013.

UZEL, Jean-Philippe. *Entre a estética e o político: O Sensus Communis*. 2011. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_INT_Esteticapolitico.pdf. Primeiro acesso 09/03/2012; último acesso 14/03/2013.

WINTER, Roberto; PROENÇA, Luiza. *Projeto Inicial*. 2009. Disponível em: <http://projetosnatemporada.org/>. Primeiro acesso 25/04/2010; último acesso: 14/03/2013.

Artigos periódicos na internet

Lisette Lagnado é eleita por comissão a curadora da 27ª Bienal de SP". 2005. Redação UOL. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2005/05/18/ult100u2437.jhtm>. Primeiro acesso 15/10/2006; ultimo acesso 14/03/2013.

Curador-geral da 7ª Bienal do Mercosul vai ser anunciado na última semana de maio. 2008. Fórum Permanente. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/.noticias/noticias-2008/curador-geral-da-7a-bienal-do-mercosul-vai-ser-anunciado-na-ultima-semana-de-maio/> Primeiro acesso 10/05/2008; último acesso 14/03/2013.

Chegar, estar, fazer alguma coisa. 2008. *Jornal semanal da 28ª Bienal de São Paulo* (24/10/2008); pgs. 9 -11. Disponível em: www.28bienalsaopaulo.org.br/download-archive.../28b_1_1226342727.pdf. Primeiro acesso 12/03/2009; último acesso 14/03/2013.

Entrevistas citadas

CHAIMOVICH, Felipe. São Paulo, setembro, 2010. Entrevista concedida a autora. Ver anexo VI.

DUARTE, Paulo Sergio. Rio de Janeiro, agosto, 2010. Entrevista concedida a autora. Ver anexo II.

LAGNADO, Lisette. São Paulo, setembro, 2010. Entrevista concedida a autora. Ver anexo III.

LIMA, Laura. Rio de Janeiro, agosto, 2010. Entrevista concedida a autora. Ver anexo VII.

SCOVINO, Felipe. Rio de Janeiro, agosto, 2010. Entrevista concedida a autora. Ver anexo VIII.

Livros de consulta de trabalhos artísticos e de exposições

ARCHER, Michael. *Art since 1960*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

_____. *Arte contemporânea - uma história concisa*. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge: MIT, 2000.

DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea - Um Prelúdio*. São Paulo: Editora OPUS - PLAJAP, 2008.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia: Taschen, 1992.

HOOPERGREENHILLP, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge, 1992..

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

REIS, Paulo R. O. *Arte de Vanguarda no Brasil: nos anos 60*. RJ. Jorge Zahar Ed. 2006.

TANNERT, Christoph, TISCHLER, Ute (Org.). *Men in black. Handbook of curatorial practice*. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für Aktuelle Kunst, 2004.

WOOD, Paul. *Conceptual art: movements in Modern Art*. New York: Delano Greenidge Editions, 2002.

Anexo 1 - Tipologias Curatoriais

Apresentamos e descrevemos a seguir algumas tipologias curatoriais para exposições de arte levantadas juntamente com exemplos de exposições. Certas terminologias das tipologias mencionadas foram retiradas do depoimento da curadora Lisette Lagnado em entrevista realizada durante a pesquisa ao responder à pergunta:

- Dentro do chamado estudos curatoriais há grupos que discutem acerca de modelos de exposição. Como você identifica as prováveis metodologias curatoriais?

Da mesma maneira, alguns exemplos de exposições utilizadas foram citadas durante as entrevistas como referência de trabalhos curatoriais realizados pelos entrevistados ou respondendo à pergunta:

- Poderia citar algumas exposições no Brasil que sejam referenciais para você, para sua trajetória, ou que fazem parte de sua memória?

Cada um dos tipos de curadoria pode configurar como sub-categoria de outra. Assim, com base nas entrevistas e referências bibliográficas pesquisadas nesta tese especificamos as seguintes tipologias curatoriais:

A) MONOGRÁFICA - realizada com um único artista.

Exemplo: Exposição Iberê Camargo.

Artista homenageado durante a II Bienal do Mercosul (1999). Curadoria da exposição: Lisette Lagnado. Curadoria da Bienal: Fábio Magalhães.¹⁷⁰

B) MONOGRÁFICA DE ARTISTA VIVO: realizada com um único artista que participaria das decisões, escolha e encaminhamentos curatoriais.

Exemplo: Amílcar de Castro. Individual do artista de escultura e desenhos, Paço Imperial, Rio de Janeiro (1989). Curadoria da exposição: Glória Ferreira.¹⁷¹

C) COLETIVA: grupo de artistas ou tendência estética.

Exemplo: Opinião 65.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ (agosto/ setembro de 1965). Entre os vinte e nove artistas, treze europeus e dezesseis brasileiros, estiveram: Antonio Dias; Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Ivan Freitas e Adriano de Aquino, Wright Royston Adzak; Antonio Berni; Jack Vanarsky; Manuel Calvo; José Paredes Jardim; Gérard Tisserand; Alain Jacquet; Pedro Escosteguy; Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa, José Roberto Aguilar; Adriano de Aquino; Flávio Império; e Hélio Oiticica. Curadores/organizadores: Ceres Franco Jean Boghici.¹⁷²

¹⁷⁰ Disponível em:

http://www.fundacaobienal.art.br/novo/index.php?option=com_bienal_anterior&task=detalhe&id=19&Itemid=1083&id_bienal=-1& Primeiro Acesso -10/04/2012; último acesso 14/03/2013.

¹⁷¹ Esta foi a primeira retrospectiva sobre o artista que foi homenageado depois durante a bienal do MERCOSUL.

Disponível em:

http://www.bienalmercosul.com.br/novo/index.php?option=com_noticia&task=detalhe&Itemid=5&id=321. E <http://www.amilcardecastor.com.br/amilcar.asp>. Primeiro Acesso -10/04/2012; último acesso 14/03/2013.

¹⁷² Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/opinioao/opinioao.html>. E: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3766. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.



Vista da exposição

curadores

IMAGEM 54. Exposição Opinião 65

FONTE: mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/g4/images/index.html

D) ANTOLÓGICA: obras mais representativas de certo artista.

Exemplo: Exposição L'atelier.

Do pintor Lucien Freud. Centre Pompidou. Março /Julho 2010. Curadoria: *Cécile Debray*¹⁷³.

E) RETROSPECTIVA: envolve diferentes etapas expressivas de certo autor. Procura representar fases, técnicas, materiais ou suportes de acordo com a leitura e foco pretendidos na curadoria.

Exemplo: Exposição Armory Show - The International Exhibition of Modern Art.

Organizada por 25 artistas da Ash Can e do grupo de Alfred Stieglitz (BUENO, 2001)¹⁷⁴, Nova Iorque, 1913. Organizadores do evento: American Association of Painters and Sculptors - AAPS, criada em 1911 - entre seus fundadores estão Walt Kunh e Arthur Davies.

¹⁷³ Disponível em:

<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/o/57C293CB2BD5E0CFC12576E3003A4771?OpenDocument&sessionM=2.2.2&L=2> . Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁷⁴ Disponível em: <http://www.artandeducation.net/paper/the-1913-armory-show-much-ado-about-everything/>. E:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve rbete=3775. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

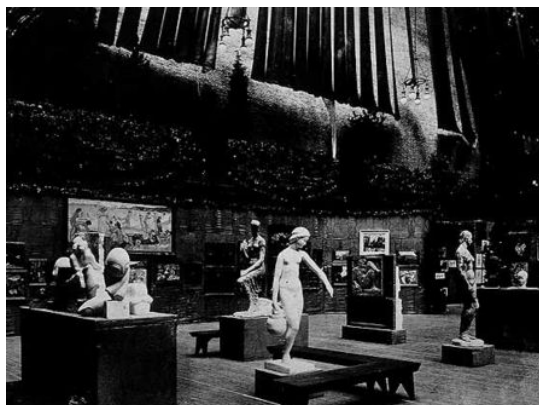
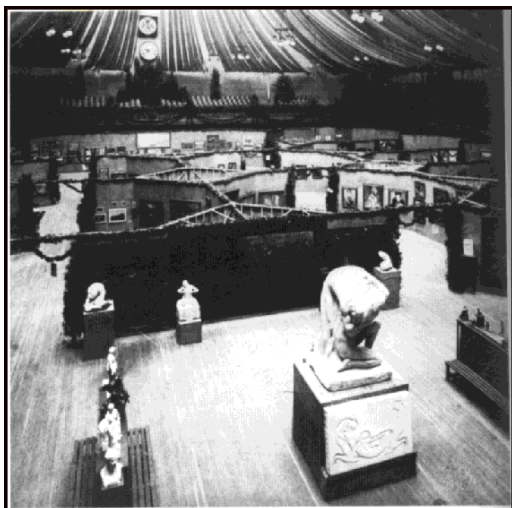


IMAGEM 55. Exposição Armory Show - The International Exhibition of Modern Art, Nova Iorque, 1913

FONTES: acsu.buffalo.edu/~jconte/Armory_Show.html;
derosaworld.typepad.com/derosaworld/2009/02/relatively-speaking-thats-not-art.html

F) HISTÓRICA: apresenta aspectos de um período ou vários períodos históricos.

Exemplo: Exposição Parade - 100 Anos de Arte.

Com obras significativas da arte moderna pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, de Paris, produzidas entre 1901 e 2001. Aconteceu na Oca, Parque Ibirapuera, São Paulo, entre setembro de 2001 e janeiro de 2002. Curadoria: Nelson Aguilar e Laurent Le Bom.¹⁷⁵

G) COMEMORATIVA: destaca datas especiais, realizações, feitos ou personagens que são celebrados, podendo estar atrelada a uma data histórica de acontecimento ou não.

Exemplo: Guignard: exposição documental comemorativa do 20º aniversário de morte. Ocorreu em 1982, Belo Horizonte-MG, no Palácio das Artes.

H) MOSTRA-PESQUISA: em que se procura não só colocar em mostra um certo assunto, artista ou situação, mas mostrar a trajetória e levantamento de pesquisa por meio de sua abrangência, pormenores, resgate e novidades históricas.

Exemplo: Exposição Laços do olhar.

350 trabalhos, entre pinturas, gravuras, desenhos, esculturas, vídeos, instalações, fotografias, cerâmicas e documentos, que estabelecem os vínculos entre o Brasil e o Japão. Ocorreu no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, junho/ agosto de 2008. Curadoria: Paulo Herkenhoff¹⁷⁶.

I) CRONOLÓGICA: destaca uma época ou momento no tempo e o acompanhamento linear de aparecimento das obras, artista, movimentos, estilos etc.

Exemplo: Exposição Romantismo - a arte do entusiasmo.

Mostra do acervo MASP, em cartaz desde fevereiro de 2010, São Paulo.¹⁷⁷

J) TEMÁTICA: como o próprio termo diz, trata sobre tema específico. Recorre-se usualmente à contextualização do assunto abordado. E também ao processo histórico, relacionando a

¹⁷⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult9ou19202.shtml>. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁷⁶ Esta tipologia foi criada a partir de fala do curador Paulo Herkenhoff acerca desta exposição: "É uma mostra-pesquisa, mais que contemplação" disse. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2008/jusp830/pago8.htm>. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁷⁷ Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_emcartaz.php. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

apresentação, a descrição e sentido dos elementos a assuntos, acontecimentos e história e teoria da arte.

Exemplo: Exposição A Figura Humana em Representação - Coleção Brasileira/Fundação Estudar. Seleção de 70 obras do acervo. Pinacoteca do Estado de São Paulo de novembro de 2005 a meados de 2006. Curadores e responsáveis: Carlos Martins e Valéria Piccoli¹⁷⁸.

K) TURÍSTICA: quando se tem um país homenageado ou comemoração que visa à divulgação da cultura local.

Exemplo: Exposição Arte na França 1860-1960: O Realismo.

Exposição com mais de cem obras produzidas sob influência do realismo francês¹⁷⁹. MASP, São Paulo, maio de 2009. Curadoria: Eric Corne.

L) PANORÂMICA: aquela que circunscreve uma paisagem de determinado período, preferencialmente atual.

Exemplo: Exposição Panorama dos Panoramas.

Revisão de todas as edições da mostra Panorama da arte brasileira. Criada em 1969 para reconstruir o acervo do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e promover leituras sobre o estado da arte brasileira.¹⁸⁰

Curadoria: Ricardo Resende.

M) SITE SPECIFIC: quando é realizada para local específico com características muito especiais a serem consideradas como, por exemplo, o espaço arquitetônico ou, a relação entre local, trabalho artístico e entorno público.

Exemplo: Exposição Arte/Cidade - Cidade sem Janelas.

Projeto de intervenções urbanas¹⁸¹. A exposição ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, em São Paulo, 1994.

Coordenação e curadoria: Nelson Brissac Peixoto e Agnaldo Farias

N) CURADORIA EDITORIAL: voltada para organização exclusiva de publicação.

Exemplo: Caderno SESC_VídeoBrasil 5 - Clio, Pátria.

Projeto editorial com ensaios inéditos, obras e manifesto em torno de um eixo temático que se relaciona à questão do feminino e a seus reflexos na cultura e na intimidade¹⁸².

Curadoria e editoria: Lisette Lagnado.

O) PROJECT ROOM: quando é feito convite a artista para desenvolver projeto de acordo com o tipo de exposição (galeria, bienais ou feiras). Caso seja um espaço exclusivo de ocupação com um trabalho novo, o artista tem um SOLO PROJECT.

Exemplo: Exposição Absurdo

Na 7ª Bienal do Mercosul foi apresentado o galpão Absurdo. Os artistas participantes convidados pela artista-curadora Laura Lima levaram seus trabalhos para o espaço adaptando-os ou construindo-os na relação com o espaço tomado pela areia utilizada na montagem e como parte da proposta curatorial. Entre os artistas participantes estiveram: Alejandra Seeber (Argentina), Cabelo (Brasil), Débora Bolsoni (Brasil), Francisco de Almeida (Brasil), Gilberto Esparza (México), Marcellvs L. (Brasil), Márcia X e Ricardo Ventura (Brasil), Niles Atallah, Joaquín Cociña e Cristóbal León (Chile), Nina Lola Bachhuber (Alemanha) e Romano (Brasil). Ocorreu entre outubro/ novembro de 2009 em Porto Alegre¹⁸³.

Curadoria Geral da Bienal: *Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez*.

Curadoria do Galpão do Absurdo: Laura Lima (artista).

¹⁷⁸Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55174.shtml>. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁷⁹ Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=47&periodo_menu=2009. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁸⁰Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/panorama-dos-panoramas-faz-retrospectiva-da-arte-brasileira-nos-ultimos-39-anos-3634301>. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁸¹ Disponível em: <http://www4.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁸² Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/downloads/ReleaseEncontroCaderno.pdf>. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁸³ Disponível em: <http://www.bienalmercosul.art.br>. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.



IMAGEM 56. Trabalho artístico Do Divisor de Águas à Margem do Deserto

Artista Débora Bolsoni.

A artista Débora Bolsoni constrói seu trabalho artístico a partir das condições da exposição. E, de acordo com os acontecimentos durante o processo da curadoria e da bienal acabar por sugerir a existência da água nas areias daquele deserto, ao moldá-la com o balde.

FONTES: fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/debora-bolsoni

P) DIALÓGICA: quando se coloca em confronto dois ou mais artistas e seus trabalhos para fazer refletir suas relações.

Exemplo: Exposição Arquivo Contemporâneo.

Contou com artistas como: Adriana Varejão, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Artur Barrio, Cao Guimarães, Carlos Vergara, Chelpe Ferro, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Raul Mourão, Ricardo Basbaum, Tunga e Waltercio Caldas. Ocorreu no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, 2009.

Curadoria: Felipe Scovino.

Q) PROSPECTIVA: quando se lida com projetos de artistas consagrados ou não para realização de um projeto artístico. Portanto, acompanha-se até o trabalho ficar pronto e assume-se curatorialmente todos os riscos que aí estão em jogo sobre seus resultados.

Exemplo: Exposição Gentileza

Individual da artista Renata Lucas na galeria A Gentil Carioca. Trabalho que procurou romper com os limites internos do espaço expositivo, mesclando-o ao entorno. O projeto pretendeu abrir passagens nas paredes da galeria ligando suas salas aos cômodos vizinhos de comerciantes do Saara, região no centro do Rio de Janeiro, onde a galeria se localiza e reduto de imigrantes árabes, judeus e chineses. O projeto de invasão das áreas privadas procurou exercitar a negociação entre as relações de convivência.



IMAGEM 57. Exposição Gentileza

FONTES: canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=825#Topo

R) A-HISTÓRICA: quando não segue um curso do tempo da história e são misturados trabalhos distantes entre si nas relações contextuais, temporais, períodos, culturas, categorias estilísticas e materiais.

Exemplo: Exposição A-Historische Klanke.

A exposição A-Historische Klanken (Ahistorical Sounds) foi tida como uma lição na arte pictórica da "Einführung", ou seja, da empatia na qual dimensões a-históricas poderiam ser visíveis, assim como

intenções mais profundas de obras de arte do passado e do presente (MEIJERS, 2007: 8).¹⁸⁴ Foram mostrados vários tipos de acordos formais, como entre “um colar de pedra de moinho em uma pintura e uma placa de vidro chão, uma pistola de vidro e uma arma em uma pintura de Magritte”¹⁸⁵. Ocorreu no Museu Boymens-van Beuningen, Rotterdam, 1988. Curadoria: Harald Szeemann.

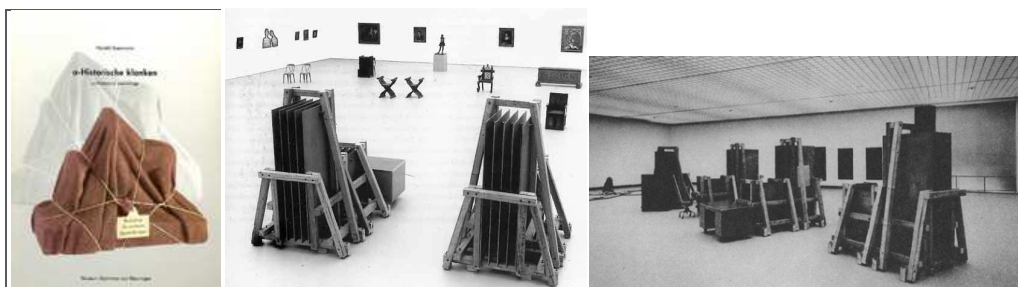


IMAGEM 58. Exposição A-Historische Klanke

FONTES: librarything.com/work/9632771

MEIJERS, Debora J. The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition.' In Thinking about Exhibition. Editado por Reese Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne.;

dbnl.org/tekst/_gid001198801_01/_gid001198801_01_0153.php

S) MAPEAMENTO: em que se faz um levantamento de determinado período, circunstância e categoria circunscritos a uma ou várias regiões. É também uma espécie de levantamento.

Exemplo: Exposição Convite à viagem.

Resultado de mapeamento da 5ª. edição do projeto Rumos Itaú Cultural. Curadoria Geral Agnaldo Farias coordenando jovens curadores¹⁸⁶.



IMAGEM 59. Exposição Convite à viagem. Rumos Itaú Cultural 2011-2013, SP

Montagem do trabalho Passagem Secreta (série Livros de Construção) da artista Luciana Paiva para a exposição Convite à viagem - Rumos Itaú Cultural 2011-2013, SP. E matéria de jornal da crítica Luiza Duarte sobre o evento Rumos e a exposição. Curadoria: Agnaldo Farias

FONTES: lucianap.blogspot.com.br/

DUARTE, Luisa. Muitos brasis em um só Brasil – Mostra de arte Rumos Visuais mostra um panorama rico e diverso da nova produção do país. Artes Visuais. Segundo Caderno. Jornal O Globo

¹⁸⁴ E disponível também em: : http://www.dbnl.org/tekst/_gid001198801_01/_gid001198801_01_0153.php. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

¹⁸⁵ Disponível em: http://www.dbnl.org/tekst/_gid001198801_01/_gid001198801_01_0153.php. Primeiro acesso: 10/03/2012- último acesso: 20/03/2012. Tradução da autora.

¹⁸⁶ Disponível em: http://itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2841&cd_materia=1821. Primeiro acesso: 15/03/2012- último acesso: 14/03/2013.

V) CURADORIA DE COLEÇÃO PRIVADA: Assemelha-se ao curador de museu incumbido de pesquisar, selecionar e montar uma coleção de arte que esteja afinada com o interesse do colecionador, mas que seja baseada em uma avaliação crítica da arte e do mercado. Ajuda na aquisição de obras, tanto para uma obra que se torna pública, quanto para coleções mais fechadas, que não estão disponíveis para exibição pública.

Exemplo: Coleção privada do Inhotim – Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico.

De propriedade particular do colecionador Bernardo Paz, o espaço Inhotim é aberto ao público. A coleção conta com uma direção artística e curadoria preocupadas com características da instituição.

Curadores: Allan Schwartzman (Estados Unidos), Jochen Volz (Alemanha) e Rodrigo Moura (Brasil).

