





universidade de brásilia  
instituto de artes  
programa de pós-graduação em  
artes visuais

RENATA AZAMBUJA DE OLIVEIRA

## **dobras curatoriais**

a residência artística como  
lugar de prática

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Teoria e História da Arte.

Brasília, outubro de 2020

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

0048d Oliveira, Renata Azambuja de  
Dobras curatoriais: a residência artística como lugar de  
prática / Renata Azambuja de Oliveira; orientador Emerson  
Dionísio Gomes de Oliveira. -- Brasília, 2020.  
274 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de  
Brasília, 2020.

1. Curadoria. 2. Residência artística. 3. Crítica  
institucional. 4. Arte contemporânea. 5. Sistema de arte. I.  
Oliveira, Emerson Dionísio Gomes de, orient. II. Título.

RENATA AZAMBUJA DE OLIVEIRA

**DOBRAS CURATORIAIS:**  
**A residência artística como lugar de prática**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – PPGAV/UnB  
Presidente da Banca

---

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago – PPGACL/UFJF  
Membro 1

---

Ana Maria Albani de Carvalho – PPGAV/UFRGS  
Membro 2

---

Biagio D'Angelo – PPGAV/UnB  
Membro 3

---

Vera Marisa Pugliese de Castro - PPGAV/UnB  
Suplente interno

---

Maria de Fátima Morethy Couto – PPGAV/Unicamp  
Suplente externo

À minha mãe, Célia Ivone Azambuja, e à minha avó, Edna  
Soter de Oliveira, que, cada uma a seu modo, se  
dedicaram à educação brasileira.

## AGRADECIMENTO

À Secretaria de Educação do Distrito Federal, pelo apoio e pela licença concedida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, pela confiança e seriedade na orientação desta tese.

Aos colegas mestrandos e doutorandos, Anna Paula Silva, Bianca Tinoco, Clarissa de Castro, Fernanda Werneck, Juliana Caetano, Maria de Fátima Medeiros e Pedro Ernesto Freitas Lima, pelo companheirismo.

Aos entrevistados, pela disponibilidade para participar desta pesquisa e pela oportunidade de se dar a conhecer melhor: Agnaldo Farias, Amilcar Packer, Ana Luísa Lima, Ana Maria Maia, Ana Roman, Beatriz Lemos, Bernardo Mosqueira, Bitu Cassundé, Bruno Vilela, Camilla Rocha Campos, Clarissa Diniz, Cristiana Tejo, Diego Matos, Fabiana Moraes, Fernando Velásquez, Guillermina Bustos, Ilze Petroni, Jessica Gogan, Jorge Sepúlveda, José Carlos Garcia, Kamilla Nunes, Luiz Guilherme Vergara, Maíra Endo, Natali Tubenclak, Paola Fabres, Patrícia Stagi, Paula Borghi, Paulo Miyada, Rafael Fonseca e Tainá Azeredo.

A Célia Matsunaga pela solidariedade durante o percurso e, respectivamente, pela criação da capa desta tese e, e a Juliana Caetano, pela competência como assistente de pesquisa para o *site* Indexcuradoria.

A Anna Cristina de Araújo Rodrigues, pela atenta revisão deste trabalho.

A Gisel Carricone Azevedo, pela generosidade em emprestar livros que foram fundamentais para a pesquisa.

Ao Christus Menezes da Nóbrega e a Juliana Garcia Peres Murad, pelas contribuições referentes ao tópico de metodologias.

Aos queridos amigos que estiveram mais próximos durante esse trajeto e contribuíram com críticas e reflexões: Ana Maria Duarte Frade, Carlos Ferreira da Silva, Fabrícia Jordão, Iracema Barbosa, Luiza Mader Paladino, Maíra Oliveira, Mariana Destro, Marisa Cobbe Maass, Martha Niklaus, Pamela M. Arteaga e Rosa Monteiro.

A Flávia Pamplona, a Marta Litwinczik e a Regina Pessoa, pelas trocas sobre política, em paralelo, sem as quais seria difícil prosseguir.

Ao meu braço da família Soter de Oliveira, meu pai Ivan e minha irmã Clarice.

À minha irmã Dani Soter, que com seu humor e disposição contribuiu para que o horizonte permanecesse sempre à vista.

Ao meu filho, Lucas de Oliveira Las-Casas, pelo carinho e pela presença atenciosa.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga a curadoria e seus modos de ação em residência artística, relacionando e problematizando prática e instituição pela ótica da crítica institucional e do sistema contemporâneo de arte. Parte-se do pressuposto de que a residência artística combina funções que estão presentes em galerias, museus e espaços de formação, como escolas e universidades, mas se organiza fundamentada por propósitos e metodologias específicas – alterando os modos de operação da curadoria, perspectivada pelo seu exercício orientado às exposições. Esta investigação partiu do estudo de fontes bibliográficas e da análise de respostas a questionários e entrevistas efetuadas com 28 agentes que estão em atividade nos circuitos de arte e tiveram participação como curadores em residências. A tese foi desenvolvida como um processo de análise que adota, como ponto de partida, enfoques teóricos mais amplos, dirigindo-se, em seu desenvolvimento, a estados mais empíricos de apresentação e análise. O texto está distribuído em cinco etapas. As três primeiras expõem debates sobre a crítica institucional, novos institucionalismos e práticas instituintes; apresentam termos e princípios balizadores da residência e de seu papel como prática instituinte na contemporaneidade; e discorrem sobre modos de participação da curadoria na atualidade, tendo em vista a construção de narrativas e discursos, metodologias e suas vinculações com a residência de arte. As duas etapas finais consistem na apresentação e na análise de dados sobre tipos de contribuições curatoriais derivadas da realização de projetos de residência e na apresentação de uma proposta de residência para curadores.

**Palavras-chave:** Curadoria. Residência artística. Crítica institucional. Ação curatorial. Sistema contemporâneo de arte.

## ABSTRACT

This research investigates curating and its modes of performance in artistic residency through the engagement and discussion of practice and institution from the standpoint of the institutional critique and of the system of contemporary art. The assumption is made that the artistic residency combines functions that are in play in galleries, museums and educational venues, such as schools and universities, but its structured differently, based on specific purposes and methodologies, which contributes to alter the curatorial work, which is informed, primarily, by its practice in exhibitions. This investigation departed from the study of bibliographical sources and from the analysis of responses to interviews and questionnaires which were conducted with 28 agents that are currently active in the art circuit and who participated as curators in residency. The thesis was developed as a process of analysis that adopts a broader theoretical approach as a starting point, moving towards a more empirical framework of analysis. The text is arranged following five stages. The first three present lines of debate on institutional critique, new institutionalism and instituent practices; provide art residencies guiding terms and principles, and their role as instituent practices in contemporaneity; and also put into discussion modes of curatorial involvement in the present, bearing in mind the development of narratives and discourses, methodologies, and its links to the art residency. The two final stages consist in the presentation and data analysis originated from the interviews and questionnaires regarding the types of curatorial contribution that are discerned as an output of the work in residency, and in the presentation of a work proposal of a residency of curators.

**Keywords:** Curatorship. Artistic residency. Institutional Critique. Curatorial performance. Contemporary art system.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – John Baldessari. E.g. Grass, Water Heater, Mouths, & etc. (for John Graham). 1994. Gelatin silver prints, color prints, and oil stain. (482.6 X 249 cm). © John Baldessari.....	15
<b>Figura 2</b> – John Baldessari. E.g. Grass, Water Heater, Mouths, & etc. (for John Graham). 1994. ....	16
<b>Figura 3</b> – Vista do prédio do Moinho Central, com as marcações das ocupações dos artistas no projeto ARTE/CIDADE Grupo e Intervenções Urbanas.....	45
<b>Figura 4</b> – Vazadores (2002) de Rubens Mano na 25ª Bienal (2002) ©Juan Guerra.....	46
<b>Figura 5</b> – The Homeless Museum of Art (HoMu).....	56
<b>Figura 6</b> – Chamada para as oficinas do Molecular Museum.....	56
<b>Figura 7</b> – Encontro de professores. Debate sobre a condição indígena.....	57
<b>Figura 8</b> – SWOON no MASP Acampamento Ersília. Intervenção no vão do MASP em parceria com Baixo Ribeiro .....	58
<b>Figura 9</b> – Former West (2008-2016).....	62
<b>Figura 10</b> – School of Apocalypse .....	64
<b>Figura 11</b> – Reconstrução do projeto do Clube dos Trabalhadores por Michel Aubry .....	65
<b>Figura 12</b> – Cooperativa de Artes.....	68
<b>Figura 13</b> – Foto de vista da instalação de Débora Bolsoni, Colunas, de 2006, residente agraciada com a Bolsa Pampulha 2ª edição, 2005-2006. Fotografia de autor desconhecido.....	73
<b>Figura 14</b> – Vista da exposição de Efe Godoy .....	75
<b>Figura 15</b> – The people’s studio: collective imagination at the Paula and James Crown Creativity Lab.....	78
<b>Figura 16</b> – Site plan with notes, Rolf Dieter Brinkmann, 1972 .....	99
<b>Figura 17</b> – Páginas do livreto de viagem nº 11 da Coleção Carnês de Navegação, do Projeto La Traversée – Atelier Québécois de Géopoétique .....	105
<b>Figura 18</b> – Programa de residência no CAPACETE.....	107
<b>Figura 19</b> – Catalogo Global Conceptualism: points of origin: 1950s-1980s.....	123
<b>Figura 20</b> – What Happened to Institutional Critique? Curated by James Meyer American Fine Arts, Co., New York 1 Apr 1993. ....	125
<b>Figura 21</b> – Programa de Residências Jardim Canadá – JA.CA.....	138
<b>Figura 22</b> – Larissa Dickey + Magdalen Freudenschuss @The Parliament of Bodies.....	147

<b>Figura 23</b> – Ficha de pesquisa – modelo 1 .....	188
<b>Figura 24</b> – Ficha de pesquisa – modelo 2 .....	189
<b>Figura 25</b> – Página do site de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos (a).....	190
<b>Figura 26</b> – Página do site de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos (b).....	190
<b>Figura 27</b> – Página do site de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos (c).....	191
<b>Figura 28</b> – Página do site de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos (d) .....	191

## SUMÁRIO

Prefácio.....	14
Introdução.....	19
A crítica institucional como pano de fundo e os regimes de visibilidade como contraponto.....	24

### CAPÍTULO 1

<b>1.1 A crítica institucional como chave de abordagem para a curadoria em residência .....</b>	<b>24</b>
1.1.1 <i>Sobre a reflexão crítica para a expansão dos sistemas de arte contemporâneos .....</i>	28
<b>1.2 Crítica, conhecimento, autonomia e visibilidade.....</b>	<b>30</b>
1.2.1 <i>Autonomia e heteronomia: pensar outros modos de prática e de institucionalismo</i>	31
1.2.2 <i>Visibilidade: mito ou condição sine qua non?.....</i>	33
<b>1.3 Instituir apesar de e como .....</b>	<b>36</b>
1.3.1 <i>Crítica institucional em arte e cultura: institucionalismo e novo institucionalismo</i> 37	
1.3.2 <i>Perspectivas para um novo institucionalismo .....</i>	41
<b>1.4 Eixos para a crítica institucional em residência e apontamentos sobre a curadoria nesse contexto .....</b>	<b>44</b>

### CAPÍTULO 2

<b>A residência como construção crítica .....</b>	<b>49</b>
<b>2.1 A residência como prática instituinte.....</b>	<b>49</b>
2.1.1 <i>Práticas instituintes e museus .....</i>	53
2.1.2 <i>Práticas instituintes vistas de fora.....</i>	59
2.1.3 <i>Práticas instituintes vistas de dentro.....</i>	68
<b>2.2 A residência como instituição em coexistência com a contemporaneidade ...</b>	<b>74</b>
2.2.1 <i>Tempo, espaço e lugar.....</i>	80
2.2.2 <i>Deslocamento, rede e hub .....</i>	82
2.2.3 <i>O estar estrangeiro, em coletividade .....</i>	86
2.2.4 <i>O estímulo à pesquisa – formação continuada.....</i>	89
<b>2.3 A residência como lugar de produção em arte.....</b>	<b>92</b>
2.3.1 <i>A produção de viagem em outros tempos: os sítios estrangeiros, autonomia da prática e a relação com o lugar .....</i>	92

2.3.2 <i>O olhar do viajante em arte é um olhar produtivo</i> .....	96
2.3.3 <i>Residência como ponto de origem, e não de ancoragem</i> .....	99
2.3.4 <i>Outras pedagogias; pedagogias nômades</i> .....	101
2.3.5 <i>A emblemática Residência CAPACETE</i> .....	105

### CAPÍTULO 3

<b>A curadoria como construção crítica</b> .....	<b>113</b>
<b>3.1 Como a curadoria se aproxima da residência: modelos para a construção crítica</b> 113	
3.1.1 <i>Papéis e lugares da curadoria: dos sentidos da prática aos roteiros institucionais</i> 114	
3.1.2 <i>Posicionamentos curatoriais críticos e exposições: a década de 1990 como indicador de rotas</i> .....	119
3.1.3 <i>A curadoria e o curatorial: aprendendo pelo debate</i> .....	126
3.1.4 <i>Giros da curadoria em direção à esfera pública</i> .....	128
<b>3.2 Formas de construção narrativa curatorial em residência ou linhas de agência curatorial que estão presentes em concepções institucionais (em residência)...</b> 131	
3.2.1 <i>As narrativas curatoriais na ordem do discurso</i> .....	133
3.2.2 <i>A curadoria na ordem do discurso da residência: experimentação e metodologias</i> 136	
3.2.3 <i>Curadoria ex-cêntrica</i> .....	144
<b>3.3 Curadoria em residência: análise e discussão dos dados resultantes das entrevistas e dos questionários que foram as fontes de dados</b> .....	<b>151</b>
3.3.1 <i>Critérios e histórico da pesquisa (limitações e mudanças de curso)</i> .....	152
3.3.2 <i>Metodologia e contexto da pesquisa</i> .....	155
3.3.3 <i>Resultados e análise</i> .....	157
3.3.4 <i>Análise</i> .....	163

### CAPÍTULO 4

<b>INDEXCURADORIA</b> .....	<b>183</b>
<b>Proposta de residência de pesquisa sobre curadoria para curadores em residência</b> .....	<b>183</b>
<b>Considerações finais</b> .....	<b>199</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>204</b>
<b>Anexo 1</b> .....	<b>220</b>
<b>B. Produção de narrativas em residência</b> .....	<b>220</b>
<b>C. Outro lugar? Desafios da curadoria; curadoria x exposição x residência</b> .....	<b>224</b>

<b>Anexo 2 – Cessão Gratuita de Direitos.....</b>	<b>244</b>
<b>Anexo 3 – Lista de residências dirigidas por curadores.....</b>	<b>270</b>
<b>Anexo 4 – Questionário.....</b>	<b>274</b>

## DOBRAS CURATORIAIS:

### A residência artística como outra instituição de prática

#### Prefácio

Se uma data e um evento tivessem que ser escolhidos para assinalar o ponto de partida acadêmico até a chegada a esta tese, não seriam originados da circunstância mais evidente, datada de 2014, quando surgiu a oportunidade de entrelaçar o trabalho realizado em curadoria com a atividade em residência artística<sup>1</sup> (um dos argumentos que constituem o encadeamento narrativo da trajetória profissional), mas teriam como episódio deflagrador a visita, em 1994, à exposição de John Baldessari, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA),<sup>2</sup> intitulada *e.g., Grass, Water Heather, Mouths, & etc. (for John Graham)*, em português: *por ex., Grama, Aquecedor de Água, Bocas & etc. (Para John Graham)*. Essa mostra integrava uma série de exposições – que estava na quarta edição – cujo título geral era *Artist's Choice (Escolha do Artista)*, subscrita pelo então curador chefe do Departamento de Pintura e Escultura, Kirk Varnedoe, e, como o título indicava, era uma exposição curada por um artista.

O trabalho que ocupava uma parede inteira consistia em detalhes de pinturas e cenas de filmes. Nas paredes laterais, havia pinturas originais e, abaixo, prateleiras sobre as quais se distribuía, lado a lado, reproduções de obras de arte. Nas pinturas, notava-se um ponto de luz sobre algum de seus elementos, e, nas reproduções, um trecho de cada uma havia sido recortado. O que estava sendo iluminado nas pinturas e o que faltava nas reproduções eram os fragmentos que constituíam o conjunto do trabalho central. Todas as imagens faziam referência à coleção do museu, conforme estava previsto como conceito nuclear da série *Artist's Choice*. A exposição ficava em

---

1 A atuação como curadora em residência ocorreu, regularmente, de 2014 a 2019, no Núcleo de Arte do Centro-Oeste (NACO), localizado em Olhos d'Água, cidadela que integra o município de Alexânia, Goiás. Foram residências realizadas mediante aprovação em projetos contemplados pelos editais Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª Edição/MinC (artistas: Dalton Paula, Daniel Pellegrin, Iris Helena, Ricardo Theodoro, Santiago Selon, Thais Galbiatti); Mais Cultura nas Universidades UnB/MEC (artistas: Daniel Murgel, Fábio Baroli, Marcone Moreira, Marcos Antony) e MinC e Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 12ª Edição, parceria com o Instituto Sacatar/BA (artista de Brasília: Virgílio Neto; de Salvador: Eneida Sanches), além de parcerias com artistas (Alê Gabeira), grupos (Fora do Eixo) e instituições acadêmicas (UnB).

2 O MoMA foi mencionado ao longo desta tese não propositadamente, mas por ter sido citado, ao longo da pesquisa, nos textos que tratam da crítica institucional e no que concerne às políticas educativas em museus, auxiliando-nos a ressaltar questões de nosso interesse. É claro que mencioná-lo na apresentação reforça ainda mais o seu papel cultural local e global, mas, ao citá-lo aqui, pretendemos fazer referência ao início de uma fase que marca uma virada significativa de rumos, optando pelo estudo de história da arte, e não mais de pintura, que era a intenção inicial ao sair do Brasil. Vale mencionar que o MoMA foi lugar de exercício de estágio, em 1996, durante o mestrado.

uma pequena sala do museu, e o seguinte trabalho estava posicionado de frente para a entrada:



**Figura 1** – John Baldessari. *E.g. Grass, Water Heater, Mouths, & etc. (for John Graham)*. 1994. Gelatin silver prints, color prints, and oil stain. (482.6 X 249 cm). © John Baldessari

**Foto:** Jonathan Muzikar. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/420>

No *folder* da exposição, além da reprodução da imagem da obra central com as descrições das obras das quais ela foi derivada, há dois textos: (i) o prólogo, de Varnedoe, apresentando o projeto, os propósitos da instituição ao realizá-lo, além de considerações sobre a poética de Baldessari, e o que foi por ele arquitetado, e sobre sua origem, artista nascido e radicado na Califórnia, vinculando-o às variações sul-californianas da arte conceitual, do minimalismo e da arte pop; e (ii) o texto de Baldessari, intitulado “Dating bars and Montaigne”, de uma dubiedade interpretativa que não se resolve ao lermos o texto: é ambíguo quanto à expressão “dating bars”, que tanto pode significar, literal e objetivamente, “barras de datação” quanto se referir a algo mais específico, denotando locais como os “bares para encontros amorosos” (o que parece fazer mais jus). Junto a isso, há a alusão a Montaigne, comumente considerado como cético pelas constantes dúvidas que expressou em seus *Ensaíos*,<sup>3</sup> de 1580, e onde se lê: “[...] o homem é de natureza muito pouco definida, estranhamente desigual e diverso”.

---

3 Gênero atribuído a Montaigne – significando “tentativa” – e que também reforça as incertezas expressas em seu conteúdo, de cunho pessoal.

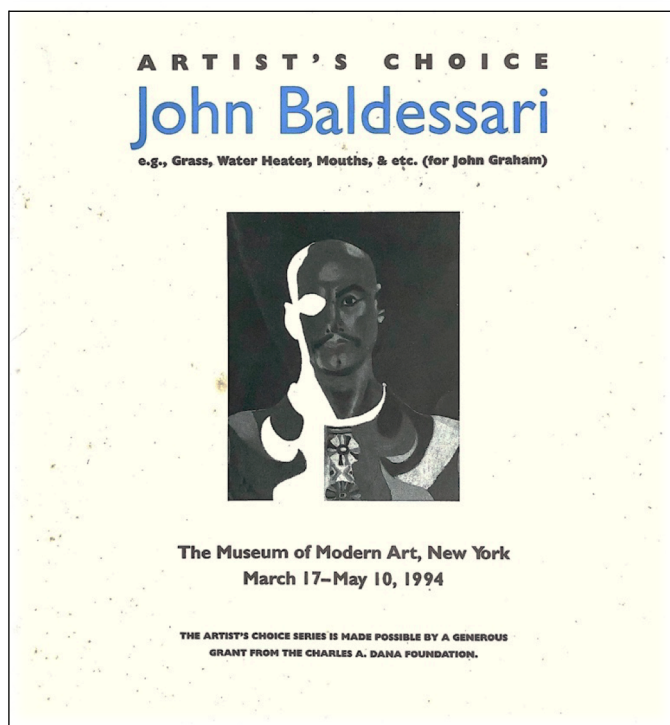


Figura 2 – John Baldessari. *E.g. Grass, Water Heater, Mouths, & etc. (for John Graham)*. 1994.

Contudo, o que parece ser um quebra-cabeças inverso, cujas peças são extraídas de seu contexto original com a finalidade de formar partes que não configuram nenhuma narrativa clara, revela (ênfático também pelo título da mostra), em sua escolha curatorial e modos de montagem, o que está na base da poética baldessariana: a escolha aleatória, o recorte e o reagrupamento. Sobre o seu método ele explica que:

Talvez seja a tirania da moldura. Ao jogar esses jogos, eu impeço a moldura de se encerrar, de dominar. Eu seleciono e corto e tenho todos esses detalhes de trabalhos. Como resultado, ícones se tornam manejáveis e trabalhos menos importantes ficam melhores. Uma democratização. Como Elvis no exército. Porém, cada elemento cortado é um trabalho de arte para mim e cada um adorável (como em uma ninhada de pequenos cães). (MoMA, 1994. Tradução livre)

Ao agir por intermédio dos procedimentos acima citados para construir a sua mostra, Baldessari provocou um novo agrupamento, que ele denominou de “nova comunidade”. Ao fim do escrito, ele se interroga:

Esta utopia durará? Essas partes unem-se por si mesmas ou há um mestre de obras? O que um arqueólogo ou antropólogo achariam? [...] Um pouco como uma constelação – flutuando entre uma coleção de partes e uma entidade pronta a explodir em mais novas partes. Será que o centro a segurará? E se for, por quanto tempo? (MoMA, 1994)



Para alguém recém-chegado a Nova York, em sua primeira ida a um museu com aquele porte e tanto reconhecimento público, aquela exposição – visitada antes da visita às exposições permanentes do acervo – parecia algo extraordinário para o contexto, porque não coincidia com as expectativas sobre o que deveria ser um museu como aquele, onde as obras estariam intocadas, obedecendo a algum tipo de categorização, fosse histórica, temática ou monográfica, e com um arranjo expográfico um pouco mais linear. O texto assinado pelo artista no *folder* corroborava para tornar tudo mais nebuloso.

Por mais que a expectativa anterior tivesse sido atendida ao visitar as outras salas do museu, com exposições permanentes, aquela visita à exposição de Baldessari permaneceu como incógnita a ser resolvida e foi eleita como assunto do primeiro trabalho de conclusão cumprido para uma disciplina de crítica de arte, cursada no primeiro semestre do mestrado em História da Arte<sup>4</sup>, iniciado alguns meses mais tarde e cuja proposta era ambiciosa – talvez porque tomada por um impulso fenomenológico – para uma jovem iniciante nos estudos de história da arte: analisar a exposição de John Baldessari – que, segundo Varnedoe, foi a “[...] primeira a fazer um novo trabalho como parte de sua apresentação” (MoMA, 1994), inquirindo sobre os limites da intervenção de um artista em um museu tão consolidado como aquele e tomando como referências teóricas *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, de Michel Foucault, de 1975, em razão de sua apresentação sobre o panóptico como dispositivo disciplinar, e *Museu imaginário*, de André Malraux, de 1965, por sua atenção constante ao museu, suas inclusões e exclusões (os recortes) e o papel das reproduções fotográficas como meio que “substitui a obra-prima tradicional pela obra significativa, o prazer de admirar pelo de conhecer”<sup>6</sup> (MALRAUX, 2000, p. 77).

---

4 O curso de mestrado foi realizado no The City College of the City University of New York.

5 Não havia, até 1993, época da graduação, um curso de História da Arte na Universidade de Brasília. A graduação para o estudante de arte era em Licenciatura em Educação Artística, no Departamento de Desenho, e a orientação do curso, em cuja grade de disciplinas optativas não constavam muitas disciplinas de História da Arte, e as investidas (semi) profissionais no campo museológico se deram no Museu de Arte de Brasília, voluntariamente, durante as gestões de João Evangelista de Andrade Filho, em 1986, e de Rogério Duarte, em 1990, observando-se que foi um museu que, mesmo que contando com um acervo – formado, predominantemente, com obras de arte contemporâneas –, enfrentava obstáculos de ordem administrativa e financeira que o impediam de funcionar satisfatoriamente e, conseqüentemente, de oferecer subsídios para a compreensão da performance plena do museu.

6 Como era de se esperar, a missão – tão audaciosa – não transcorreu como desejado, mas gerou curiosidade por parte do professor da disciplina de Seminário em Crítica de Arte, Richard Leslie, que percebeu que, naquele agrupamento heterogêneo de temas e autores, havia uma futura pesquisa promissora que ele ajudou, posteriormente, a desenvolver.

A opção, naquela época, por realizar uma pesquisa que enfatizasse uma investigação de cunho crítico ao objeto, à curadoria e à instituição de arte, mais do que voltada para um interesse em estudar o caráter estético dos objetos, apontava para uma trajetória que seria marcada por escolhas conceituais em que o olhar para a arte se daria sempre impulsionado pela atenção ao seu desenvolvimento como parte de um panorama influenciado por construtos históricos e políticos. Esse foi um tipo de organização intelectual que se manteve presente, sofrendo mutações ao longo do caminho, atravessado pelas experiências com atividades que foram sendo desempenhadas enquanto arte-educadora e curadora, até 2014, quando a curadoria encontrou a residência artística como lugar de exercício profissional, ocasião considerada ponto de inflexão pela condição de estranhamento dos propósitos e das metodologias da prática naquele contexto, quando comparada ao tipo de prática curatorial voltada para exposições. Esse momento foi entendido como dobra no percurso profissional que revelou a premência de uma reavaliação do exercício, culminando com esta pesquisa, iniciada no segundo semestre de 2016.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Baldessari faleceu em janeiro de 2020, ano de conclusão desta pesquisa. Produziu-se uma nova dobra na memória.

## Introdução

O intuito desta pesquisa é descobrir no que consiste a agência da curadoria no contexto das residências artísticas, identificando quais elementos da atividade (em termos de objeto, metodologia e/ou conceito), nesse tipo de instituição, agregam valor ao exercício da curadoria, repercutindo também em seu papel como prática cultural integrada ao sistema de arte<sup>8</sup> como um todo. Tomamos como parâmetros de base para o exame do problema a prática da curadoria para exposições de obra de arte e como instituição de seu exercício, especialmente, museus e eventos como bienais.

Por mais que a motivação para realizar esta pesquisa tenha derivado de experiências como curadora em um modelo de residência em específico, ela surgiu não como tentativa de resposta que permanecesse circunscrita àquela situação, mas foi formulada a partir da constatação de que a prática curatorial, naquele formato de instituição – modelo recente de trabalho que desponta como fenômeno em escala mundial na década de 1990 –, possibilitava a emergência de modos de discursos (estruturados mais como narrativas curatoriais por seu formato mais aberto) e de metodologias de trabalho diferentes das que eram usualmente empregadas durante a ação curatorial dirigida às exposições.

Ao não estar centrada em políticas orientadas a conceder visibilidade a obras concluídas, a curadoria volta a sua atenção ao conjunto de práticas (que inclui processos intelectuais e construtivos) de pré-produção, que, no contexto da residência inclui – quando seu programa pressupõe estruturação coletiva do trabalho<sup>9</sup> e incentiva,

---

8 O significado da palavra “sistema” é abrangente. Ao procurar sua definição no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, deparamo-nos com uma página de acepções sobre o que seja sistema relacionadas a várias experiências humanas nas áreas de medicina, informática, geologia, matemática, física etc. Contudo, não encontramos nada que se refira especificamente às artes visuais. Um sistema, etimologicamente falando, é uma reunião ou um conjunto, o que demonstra seu amplo caráter. Essa abrangência se mantém e se aprofunda ao atrelarmos o termo “arte”, que se refere a habilidades, ofícios e destrezas humanas sem, necessariamente, especificar quais seriam. Quando mencionamos sistema de arte no presente trabalho, estamos nos referindo ao conjunto de elementos organizados em torno de ações que promovam manifestações de arte, em qualquer instituição que esteja empenhada em manter ativos os circuitos de arte, englobando agentes e produções. Sobre uma noção expandida de sistema, sugere-se a leitura do artigo *Das reconfigurações contemporâneas do (s) sistema(s) de arte*, de Bruna Fetter (2018), em que a autora defende a ideia de (Eco)sistema como “série de sistemas de arte conectados, sobrepostos, entrecruzados, interseccionados, que possuem diferentes escalas, localizações geográficas e níveis de poder para interferir no próprio sistema” (2018, p. 112).

9 Na explanação sobre as residências, em termos de suas escalas, lemos no *Guia de Políticas sobre Residências de Arte*, publicado pela União Europeia, que elas variam em escala, abrangendo desde nanoresidências, que são atuadas por um artista, até residências em larga escala, com 30 a 40 artistas juntos a cada edição. *Policy Handbook on Artists’ residencies: Open method of coordination (MC) Working Group of EU member states experts on artists’ residencies. Work Plan for Culture 2011-2014. December 2014.*

em sua linha de ação, a abordagem comunitária – negociações, mediações, conversas e intercâmbios como parte do processo de constituição da obra.<sup>10</sup>

A consciência de que as residências artísticas<sup>11</sup> respondem a ou podem ser compreendidas em correlação a períodos históricos e aos acontecimentos políticos e econômicos a eles vinculados foi essencial para a construção da presente tese. Possibilitou compreender as razões para a investida global em um modelo de trabalho calcado sobre um processo descontínuo que demanda que os agentes culturais atravessem longas distâncias, afastando-se de seus locais de moradia, para realizar e acompanhar projetos em lugares desconhecidos, por um breve período de tempo, e que, ainda assim (mesmo que alicerçadas pela noção de efemeridade, tão abertas em seus propósitos, e sem um denominador comum que as tipifique), configurem-se como gênero institucional.

Se, por um lado, o movimento de deslocamento encontra motivação em razões de cunho pessoal e de caráter volitivo, conexas ao desejo de autoaperfeiçoamento, à necessidade de formação continuada e ao desejo de estabelecer novos vínculos entre pares e conhecer novos lugares, por outro lado, há motivos quase que mandatórios, suscitados por demandas acadêmicas e profissionais que requerem a inclusão de experiências em residência como item curricular, atestando a sua relevância como instância de aprendizado/profissional. Há, ainda, que se considerar que as movimentações desses agentes, em escala global, são reflexos de variações nas conjunturas econômicas e políticas e incidem sobre o sistema de arte, afetando toda a cadeia produtiva que é impelida pelo imperativo de subsistência nessa conjuntura – e estamos nos referindo às décadas de 1990 e 2000, caracterizadas por políticas neoliberais informadas pelo “capitalismo transnacional” – não só a se deslocarem provisoriamente, mas a migrarem, reconfigurando o panorama artístico e cultural.

Ao longo desta pesquisa, foi se tornando evidente que as práticas contemporâneas em arte – curadoria inclusive – demandavam outras formas para sua

---

10 A socióloga Nathalie Heinich (2002) conclui que, sem a participação de “atores” em rede para negociar, comprar, identificar, recuperar, mostrar, descrever e interpretar, a obra não “acontece”. O que se buscava, ao se defender a ideia de mediação, seria afastar os intermediários e passar a “[...] se relacionar com mediadores, no sentido de operadores de transformações ou de ‘traduções’ que fazem a arte por inteiro, ao mesmo tempo em que a arte os faz existir” (HENRICH, 2002, p. 69). Todas as traduções usadas nesta dissertação são nossas.

11 A plataforma Dutch Culture | Transartists, uma das mais organizadas e abrangentes, no que concerne ao assunto das residências de arte, na atualidade, classifica as residências segundo um relato cronológico dos acontecimentos, reforçando os seus vínculos com movimentos históricos, à exceção das residências realizadas a partir da década de 2000, quando se caracterizam segundo um critério de classificação autorreferente: 1900: mecenato e colônias de artistas; 1960: utopia e interação social; 1990: globalização & diversidade; 2000: consolidação & renovação; e 2010: do “como” para “o quê”. Para mais informações, consultar: <https://www.transartists.org/residency-history>.

manifestação, e as residências, por seus inúmeros formatos e metodologias, pareciam ser capazes de atender a essas reivindicações.

Não que não haja, em muitas residências, a perpetuação de *modus operandi* da curadoria, como acompanhamento dos artistas durante a elaboração da obra por intermédio de visitas programadas e leitura de portfólios, mas há outros casos (os quais, particularmente, interessam a este estudo) em que o curador, se não entra em processo imersivo de produção junto aos artistas, está muito próximo e presente durante todo o período de residência e, no decorrer do processo de fazer, investiga os seus modos de atuar em retroação com artistas e meio ambiente. Se há um universo multifacetado de residências, há, em contraponto, uma complexidade crítica, teórica, metodológica no âmbito curatorial que não vê a exposição como o lugar exclusivo para o seu exercício, o que afeta o pensar sobre modos de recepção e seus públicos, provocando uma dilatação do entendimento sobre o que a caracteriza.

Essa investigação foi sendo arquitetada como uma série de dobras<sup>12</sup> – não como dobras secas, mas onduladas – que, no desenrolar de seu percurso, fossem se deixando continuamente entrever. Procuramos não nos atermos, unicamente, à elaboração de um corpo textual que respondesse ao problema de pesquisa adotando uma abordagem de cunho descritivo sobre o que fosse a curadoria e sobre o que fosse a residência,<sup>13</sup> mas que possibilitasse uma aproximação a essa prática (curadoria) e a essa instituição (residência) de forma paulatina. Essa aproximação foi sendo construída de um nível macro (sistema da arte) para um nível micro (experiências curatoriais, residências artísticas, falas de agentes e proposta de residência).

---

12 O uso do termo “dobra” para denominar a forma de encadeamento das ideias no texto alude à ideia de algo que aponta para uma passagem comunicativa, de um estado a outro, ou, como lemos em Houaiss (2001, p. 1.067): “volta ou eixo de algum objeto ou corpo que, envergado sobre si mesmo, fica aparente”. Como essas dobras não são regulares, tomando contornos diferentes, podemos tornar a ideia de dobra mais complexa, citando a apreciação de Gilles Deleuze (1991) sobre a dobra, cuja base de argumentação foram os escritos de Gottfried Wilhelm Leibniz. Logo no início de seu artigo, nos deparamos com a ideia de dobra – que faz referência ao barroco, no caso – como uma “função operativa”, ratificando-a em seu valor como parte de uma metodologia. Deleuze (1991, p. 231), mais à frente, escreve: “Isto é o que Leibniz demonstra [...]: um corpo flexível e elástico ainda tem partes coerentes que formam uma dobra, não resultando em que elas se separem em partes de partes, mas, sim, que se dividam infinitamente em dobras menores e menores que sempre retêm certa coesão”. Esse pensamento está associado ao princípio de continuidade de Leibniz, ao que Deleuze (1991, p. 231) também associa para prosseguir na reflexão sobre a dobra dizendo: “[...] é como uma peça de tecido ou uma folha de papel que é dividida em um número infinito de dobras ou se desintegra em movimentos curvos, cada um determinado pela consistência ou pela participação devido a sua configuração”.

13 Desde a época em que iniciamos o levantamento de fontes bibliográficas para esta pesquisa, em 2016, notamos uma emergência considerável de textos contendo apresentações com definições e descrições sobre os dois temas, tanto em dissertações e teses quanto em periódicos acadêmicos e não-acadêmicos, muitos citados no decorrer deste texto. Esse fato, ao mesmo tempo em que nos auxiliou como recurso de pesquisa, comprovou a importância do estudo desses temas, oportunizando a adoção de argumentos distintos sobre curadoria e residência.

A primeira grande dobra – que encobre o corpo do texto, relacionando prática e instituição – se refere aos debates em torno da crítica institucional, os novos institucionalismos e as práticas instituintes (Capítulo 1). Essas questões foram encaradas como pautas da contemporaneidade que, como nos ensinou Terry Smith (2003; 2009a; 2009b; 2012), um de nossos interlocutores nesta pesquisa, também está envolvida em dobras, mas de ângulos mais agudos. A contemporaneidade é vista por ele como comportando três conjuntos de forças que disputam, virando uma à outra incessantemente. A primeira seria a globalização, que insiste em homogeneizar, controlar o tempo e explorar, incessantemente, os recursos naturais e virtuais; a segunda, a desigualdade entre pessoas, classes e indivíduos; e, a terceira, uma imersão compulsória na info-paisagem (*infoscape*) ou na economia da imagem.

Os outros dois interlocutores que contribuíram com maior evidência para compor o tecido da dobra que acompanhou o texto em sua extensão, auxiliando-nos na tarefa de compreender a influência das residências de arte sobre a ação da curadoria, e perspectivando o problema pela ótica da crítica institucional, foram Michel Foucault (1999; 2004; 2009; 2013) e Simon Sheikh (2004; 2009; 2017; 2019a; 2019b). Foucault comparece provendo fundamentos sobre o papel da crítica nos regimes de governamentalidade, sendo inserido no debate sobre lugar e espaço, eixos nucleares para a residência, e nos auxiliando a refletir sobre a produção de narrativas curatoriais em relação às circunscrições dos contextos institucionais. Sheikh apresenta-se por meio de definições sobre a crítica institucional, auxiliando-nos a desenvolver uma linha de pensamento sobre outros modos de estar, como curadores, no circuito de arte, e sobre como instituir diversamente, tendo sempre em mente a sua atuação na esfera pública.

As outras dobras, referentes à curadoria e à residência (Capítulo 2 e Capítulo 3, partes 1 e 2), foram sendo flexionadas desde o ponto de partida, onde se definem modos e áreas de atuação, em específico, até os seus desdobramentos de papéis na conjuntura político-econômica, que acabam por incidir sobre orientações de posição e formulação de diversos enunciados, redesenhando o circuito. Associados às questões teóricas, são apresentados exemplos de práticas instituintes, exposições e residências no Brasil e no exterior. Dentre as interlocuções mais significativas para a investigação, destacamos, novamente, a participação de Smith (2012), que desenvolve com profundidade as várias facetas existentes no trabalho curatorial; a de Glória Ferreira (2010), quando discorre sobre a curadoria tratando-a pelo viés experimental e em sua dimensão pública; a de Ricardo Basbaum (2015; 2018; 2020), que contribui ponderando

sobre modos de curar e expor, sobre curadorias descoloniais e experiências em residência; a de Bruce Ferguson (1996/2009), que desenvolve em profundidade os lances discursivos que estão em jogo nas exposições; a de Mari Carmem Ramírez (2009), que também discute a importância do posicionamento da curadoria em exposições, estendendo sua análise ao campo político-econômico; a de Maria Lind (2009; 2011-2012; 2012b; 2013), que apresenta metodologias curatoriais e pondera sobre o papel público da curadoria; a de James Meyer (1993), que, por meio da concepção de uma exposição, analisa a crítica institucional, desenvolvendo termos que caracterizam modos de participação artística que repensam as relações institucionais; a de Amilcar Packer (2014), cuja apreciação sobre residência estabelece nortes para o debate do papel da curadoria nesse contexto, o que também se encontra em falas de Camilla Rocha Campos (2018) e Helmut Batista (2018), ao tratarem sobre a residência artística CAPACETE, selecionada como residência de referência para uma análise mais aprofundada.

A penúltima dobra (Capítulo 3, parte 3) analisa o caráter empírico e, derivada das teorizações apresentadas nas dobras anteriores, proporciona contornos mais realistas ao nosso problema de pesquisa, encaminhando-nos para a sua elucidação. Apresentam-se, também, a metodologia de entrevistas e os questionários realizados com 28 agentes que atuaram em residência de arte e desempenharam papéis qualificados, em maior ou menor grau, como sendo atributos da curadoria em residência. Os depoimentos e as análises foram orientados pelas indagações expostas aos participantes com vistas a compreender se as residências artísticas seriam lugares que confeririam contornos distintos para o exercício da curadoria de modo significativo, ou seja, a ponto de imprimir valores para a curadoria em campo ampliado.

A última dobra (Capítulo 4), que consiste na apresentação de uma proposta de residência para curadores sobre curadoria em residência, ao mesmo tempo em que se verga sobre si mesma, como um exercício profissional autoinvestigativo, concede espaço para se dobrar rumo ao futuro, ideia amparada pela elaboração de uma plataforma repositório – Indexcuradoria – com a produção dos agentes que participaram da pesquisa e dos que participarão da residência.

## Capítulo 1

### A crítica institucional como pano de fundo e os regimes de visibilidade como contraponto

#### 1.1 A crítica institucional como chave de abordagem para a curadoria em residência

Entendemos que as práticas curatoriais, nos contextos de gestão de arte e cultura, podem estar sujeitas às contingências que se apresentam no amplo espectro formado pelo universo das instituições e, em nosso caso de estudo, o das residências.<sup>14</sup> Muitas dessas condições provêm das agendas institucionais e dos tipos de programas a que as residências estão associadas quando integram eventos localizados, que partem de artistas e/ou curadores, como os de maior porte e impacto cultural, como é o caso das bienais, ou quando são o propósito de existência da própria instituição.

Ao propor avaliar as práticas (modos de fazer e de visibilidade) da curadoria em residência e entendendo que a residência de arte é um tipo de modelo institucional partícipe do sistema de arte, partimos do princípio de que elas operam apenas a sistemas de representação<sup>15</sup> e, dessa forma, são suscetíveis de investigações e questionamentos da crítica institucional em arte que incidem sobre os formatos de

---

14 Na página da *Dutch Culture: Transartists* – uma das plataformas virtuais internacionais mais completas sobre residências – há observações sobre suas tipologias: “Há diferentes perfis e modelos abrangendo as de curto período, projetos de residências nomádicas de longo termo conectados a companhias, museus, institutos de pesquisa e universidades. Algumas residências estão integradas às comunidades sociais em que aos artistas visitantes se requer que se comprometam. Outros procuram exatamente o oposto pela razão oposta: oferecer afastamento das obrigações sociais. Disciplinas diferentes também requerem seu modo próprio e específico de usar e oferecer o conceito de residências”. Disponível em: <https://www.transartists.org/residency-typology>. Acesso em: 29 nov. 2019.

15 A definição de representação, em nosso caso, está relacionada às condições apresentadas pelos sistemas de cultura, em que falar em cultura remete, segundo Hall (2016, p. 20) “[...] à produção e ao intercâmbio de sentidos – ‘o compartilhamento de significados’ – entre os membros de um grupo ou sociedade”. O tecido cultural é formado por diferenças, e seu caráter abrangente e complexo exige atenção constante aos diversos interesses existentes. Essa conjuntura de diversidades deveria incidir de maneira análoga sobre os organismos de representação, mas muitas são as variáveis que contribuem para constituir as entidades culturais, advindas das esferas econômicas e políticas e resultando em disparidades e conflitos de interesses. A dificuldade em encontrar um denominador comum foi potencializada pela ideia de cultura que passou a vigorar na década de 1960, como “condição constitutiva da vida social, em vez de uma variável dependente”, como bem assinalaram Godoy e Santos (2014, p. 41). Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-46982014000300002#1a](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982014000300002#1a). Acesso em: 20 jan. 2020. Atualmente, presenciamos um significativo nível de consciência sobre a importância do tema da representação como fator crucial para o encaminhamento e a organização de pautas que deem conta dos interesses sociais em rede. A ideia de representação vem sendo considerada como “lugar de fala”, expressão cuja origem é incerta, mas que tem sido atribuída ao campo de estudos feministas, tendo como suas prováveis introdutoras as pesquisadoras Gayatri Spivak e Linda Alcoff. No Brasil, a questão vem sendo levantada por Djamila Ribeiro.



inserção da produção artística e sobre os procedimentos dos agentes que estão inseridos no sistema de arte.

A crítica institucional em arte encontra-se vinculada a outros sistemas, como o econômico, sem o qual parece impossível de ser realizada, reforçada pelo fato de os circuitos de arte estarem crescentemente obedecendo à lógica da financeirização. Em determinados contextos, como no Brasil, onde o sistema de arte ainda não funciona em toda a sua potência, quanto às forças entre mercado e campo cultural, a obra de arte – como também os atores especialistas que compõem o campo (artistas, curadores, produtores, críticos) – sofre as consequências, tornando-se parte de um sistema que, em nome da lógica comercial da compra e venda pelo investimento, aliena os fatores essenciais que conferem valor à obra e ao sistema como um todo.

Três situações provocaram o interesse pela análise dos assuntos curadoria e residência sob a perspectiva da crítica institucional.

Primeiramente, a constatação, diante dos recentes acontecimentos que constituem o panorama atual da conjuntura cultural brasileira, de que os membros do corpo que compõe o sistema de arte e, entre eles, suas instituições estão sofrendo um desmonte paulatino e súbito,<sup>16</sup> o que nos leva a refletir sobre a relevância e a efetividade de funções e organismos.

---

16 Os dados institucionais mais recentes sobre museus e residências artísticas no Brasil datam de 2014. Dois documentos significativos datam de 2014: *Cadastro Nacional de Museus*, lançado pelo Ibram; e *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*, editado pela Funarte. Ainda não há estudos e textos acadêmicos publicados com análises e dados estatísticos sobre políticas culturais governamentais nas esferas pública e privada referentes aos governos vigentes desde 2016, mas há um sem-número de matérias jornalísticas postadas e publicadas desde então, quando se presenciam alterações nos programas e em instituições culturais e que se proliferaram em 2019 diante da generalização efetiva do desmonte institucional cultural. O termo “desmonte” vem sendo usado frequentemente tanto pela classe artística quanto por profissionais de outras áreas para fazer referência às políticas governamentais que vigoram desde 2016. Os artigos podem ser originários de organismos governamentais, como os da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados, onde se debatem os impactos da extinção do Ministério da Cultura em janeiro de 2019: <https://www.camara.leg.br/noticias/557874-COMISSAO-DEBATE-IMPACTOS-DA-EXTINCAO-DO-MINISTERIO-DA-CULTURA>; a anexação desse ministério ao Ministério do Turismo: <https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-coloca-mais-7-orgaos-de-cultura-no-turismo-incluindo-ancine/>; aqueles provenientes de unidades intersindicais de assessoria parlamentar, como o de José Celso Cardoso Jr, doutor em Economia pelo Unicamp e técnico de planejamento e pesquisa do Ipea, intitulado *Desmonte do Estado no governo Bolsonaro: causas e consequências do bullying institucional*: <https://www.diap.org.br/index.php/noticias/artigos/29061-desmonte-do-estado-no-governo-bolsonaro-causas-e-consequencias-do-bullying-institucional>; os artigos de variados periódicos digitais, como o que foi publicado na *Revista Fórum*, com dados sobre as ações governamentais na área cultural, em que se menciona a reforma no Sistema S; os cortes orçamentários decorrentes da supressão de patrocínios, como os advindos da Petrobras Cultural e da Caixa Cultural: <https://revistaforum.com.br/cultura/em-100-dias-de-bolsonaro-a-cultura-entra-na-uti/>; artigos em que são apresentadas as ações coletivas, como os de frentes amplas de funcionários públicos em geral: <http://frenteampaspd.redelivre.org.br/participe/>; e os da área cultural em defesa dos órgãos a que estão vinculados: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2019/10/entidades-preparam-representacao-contradesmonte-e-aparelhamento-do-iphan-no-governo-bolsonaro>.

Não que já não houvesse, anteriormente, problemáticas ativas relativas ao meio ambiente cultural, enfrentados pelos artistas e debatidos por críticos, curadores e estudiosos da área de artes, mas havia uma impressão geral – quase que naturalizada – de que sabíamos como lidar com o cenário que estava posto, precário em muitos aspectos, mas que poderia ser tratado em meio a diferenças. Já estávamos imersos em condições adversas, com as quais parecia que sabíamos lidar. Uma espécie de zona de conforto em um estado de conflito permanente.

Quem haveria de pensar que esse panorama, que já parecia complexo o suficiente, poderia ficar efetiva e abrangentemente caótico? Que as contendas sobre a desconstrução da cultura sairiam de esferas de debate, onde, mesmo em face das adversidades, eram geradas discussões conceituais inteligentes que ainda pensavam sobre a área prospectivamente porque parecia que, à frente, surgiriam possíveis soluções aos impasses que se apresentavam? O que, então, parecia um cenário de instabilidade invariável, conduzido por negociações entre as várias partes do meio ambiente de arte, passou a se tornar um panorama de crise, afetando em cheio as instituições, seus modos e mesmo suas possibilidades de funcionamento. Em face do debate acerca do papel das instituições culturais na atualidade, surge a curiosidade de investigar como se situariam, nesse contexto, as residências e práticas, como a curadoria, tendo em mente os debates em torno da crítica institucional.

Em segundo lugar, e ainda conjugada à situação cultural brasileira, surge outra motivação em pesquisar o assunto sob o ponto de vista da crítica institucional, acionada por uma artista, durante uma conversa informal, ocasião em que se pôs em questão a capacidade das residências de arte, em especial as que estão fora das metrópoles, de conferir visibilidade para a produção dos artistas. A conversa suscitou a vontade de debater a noção de visibilidade para a produção artística, pois pareceu, pelo enfoque dado pela interlocutora,<sup>17</sup> que tornar as produções visíveis seria o que confere valor a uma instituição cultural. Mas seria isso mesmo? E isso serviria para todas as instituições artístico-culturais?

Podemos adotar, como uma primeira noção correntemente aceita de visibilidade para a produção artística, aquela que está associada ao reconhecimento do artista e de sua obra por uma determinada comunidade, potencializada por regimes

---

17 Conversa informal com a artista Suyan de Mattos em julho de 2019 sobre o índice de visibilidade de uma residência artística em zona rural que gerou a seguinte reflexão: não seria exatamente a residência de arte, principalmente a que está localizada em locais remotos (e assim considerada invisível), o modelo de instituição que atenderia aos anseios de alguns (eu diria até de muitos) artistas de se reconectarem a princípios que fogem da lógica de mercado que às vezes confinam e determinam suas produções?

de visibilidade que têm a exposição como epicentro, e ao conseqüente ou não ganho de capital. Enfim, uma noção de visibilidade que atenda expectativas do sistema de arte e de mercado, que se perpetua, segundo Stéphane Huchet (2018, p. 279), mesmo quando parece haver vontade, por parte dos artistas, de romper com estruturas institucionais consideradas legitimadoras, como as bienais e as megaexposições, por meio da utilização de estratégias capazes de promover “[...] interações horizontais descontaminadas de toda moldura institucional tradicional e desvinculadas dos espaços habituais que legitimam algo ‘como arte’”.

Finalmente, em terceiro lugar, está o pensar a crítica institucional de maneira mais abrangente,<sup>18</sup> decorrente do desempenho da atividade curatorial *per se* e quanto aos vínculos que estabelece com a residência, visto como organismo e não somente como ação isolada. Está aqui em questão saber em que medida a residência adiciona novas camadas ao conjunto de procedimentos já existentes, como um formato singular dentro de estruturas já estabelecidas, e se proporciona diferentes posicionamentos metodológicos e conceituais por parte da curadoria. Queremos ponderar sobre modos de curar x modos de gerir, tarefa complexa quando há inúmeros formatos e modelos.

Os lugares onde se realizam as residências são, em muitos aspectos, diferentes de outros espaços culturais, principalmente aqueles que estão estruturados como instituições cujas formas organizacionais e metas são a conservação, o colecionismo e a exibição de acervos, como é o caso do museu de arte,<sup>19</sup> exemplo basilar, haja vista ser a instituição com maior reconhecimento e trajetória histórica mais bem consolidada entre o público (mesmo que esse reconhecimento esteja aquém do desejável no Brasil,

---

18 Gerardo Mosquera, ao falar sobre o caráter falacioso da globalização, diz que o que ocorre é a existência de “práticas hegemônicas que se autointitulam universais e contemporâneas” (2013, p. 233).  
19 De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/>. Acesso em: 29 nov. 2019.  
Jette Sandahl, presidente do Comitê Permanente do Icom para Definição, Perspectivas e Potenciais dos Museus, em entrevista concedida para o próprio órgão, analisa a definição recorrente de museu em relação às conjunturas que se apresentam atualmente. Ela diz que a definição do que seja museu não é consensual na medida em que há diferenças às vezes bem evidentes entre eles. Mesmo que a definição sofra ajustes ao longo do tempo, Sandahl afirma que a concepção corrente sobre o que seja museu “[...] se mantém quase inalterada por meio século. Se você olha para a definição atual pela perspectiva das necessidades e perspectivas do século XXI e começa a arranhar a superfície da definição, você percebe que, de várias formas, ela fala de valores e suposições que pertencem de fato a um período histórico muito mais antigo e que não fala as línguas do século XXI”. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/documents/>. Acesso em: 29 nov. 2019.

o que se estende a outros tipos de organismos, como centros culturais e galerias de arte<sup>20</sup> vinculados, em sua maioria, às instituições bancárias e ao empresariado).<sup>21</sup>

Em vista da variedade tipológica e das particularidades das instituições de arte no Brasil, as quais, como apontado, ainda carecem de estrutura que as faça funcionar com maior equilíbrio, acionando os âmbitos da reflexão crítica, da produção e do mercado, há que se adotar balizas que permitam compreender os significados da curadoria quando ela é acionada em tipo de iniciativa que é a residência (que pode se manifestar como ação ou como estrutura organizacional) e em que medida a residência pode ser considerada como passível de ser outro lugar em face dos impasses que estão postos para a área cultural, mesmo quando ela é incorporada como parte de um projeto, um evento anexo a outro evento, como no caso de uma grande exposição coletiva em uma bienal, por exemplo.

### 1.1.1 *Sobre a reflexão crítica para a expansão dos sistemas de arte contemporâneos*

Ainda que nosso objetivo nesta tese não seja focar o mercado de arte *per se*, não podemos desconsiderar o seu papel dinamizador do sistema de arte como um todo. Ana Leticia Fialho (2014, p. 33) aponta para o perigo do enfoque na precificação da obra de arte em detrimento da observância de esferas que ela considera fundamentais para a consolidação de um sistema de arte, que são: “produção, reflexão crítica, institucional e mercado”. Dentre os quatro eixos elencados por Fialho (2014), está a reflexão crítica, que opera conjugada aos outros três. Sobre o eixo da reflexão crítica, convém dedicar-lhe espaço, visto que é princípio metodológico de nossa investigação, tanto em nível micro, i.e., como parte constituinte do pensamento

---

20 Cabe mencionar dois artigos de Ana Letícia Fialho por serem análises recentes sobre o sistema de arte contemporânea e as condições do cenário nacional: O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições, *Revista Ouvirouver*, Uberlândia, v. 13, n. 2, jul/dez 2017; e Mercado de arte global, sistema desigual, *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 9, nov. 2019. Em ambas as análises, Fialho traça um breve histórico conjuntural e aponta para o fato de que o sistema de arte nacional não consegue, como nos EUA e em alguns países da Europa, equilibrar os componentes que perfazem o campo, “[...] contribuindo para a construção de narrativas e, em última instância, para a escrita de uma história da arte” (2017, p. 380). O mercado, a fim de suprir carências causadas pela “[...] fragilidade institucional e a ausência de políticas públicas consistentes, como no Brasil, assume função preponderante” (2017, p. 380). Isso, segundo Fialho (2017, p. 308), pode restringir a “[...] experimentação, provocar certa instabilidade e alimentar modismos que dificilmente se mantêm no médio-longo prazo, ou, contrariamente, quando o mercado é incipiente e a esfera institucional é a única a absorver uma pequena parcela da produção, poucos artistas logram viver do próprio trabalho”.

21 Para um panorama abrangente das instituições culturais bancárias, sugere-se consultar o texto de Ney Vargas da Rosa, O Estado e o empresariamento do sistema de arte, em *As novas regras do Jogo: o sistema de arte no Brasil* (POA; ZOUK, 2014). Para conhecimento do estatuto de algumas galerias nacionais na atual conjuntura, consultar Ana Letícia Fialho: Mercado de arte global, sistema desigual, *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 9, nov. 2019.

curatorial, quanto em nível macro, i.e., integrando as discussões relativas à crítica institucional e sua incidência sobre a análise do fenômeno “residência de arte”, um tipo de formato de organização em arte que está, para nossa investigação, contraposto, como norte para discussão crítica, a modelos de organismos de arte tradicionalmente instituídos.

Se, em condições regulares de funcionamento dos sistemas de arte nacional e internacional, detectam-se dificuldades, as condições são ainda mais desfavoráveis em face dos efeitos da pandemia. No caso do Brasil, há ainda a problemática referente a uma conjuntura política caótica. Em recente artigo para a revista *Select*, Fialho (2020) apresenta um cenário em que a gradativa falta de políticas públicas e de investimento cultural pelo Estado, e que já vinha sendo observada desde 2011, atingiu em cheio todos os setores da cadeia produtiva no país, redundando em níveis altos de desemprego. A intervenção proativa do Estado, em uma situação como essa, faz-se premente, bem como a organização setorial da cultura, mesmo que se estejam enfrentando impasses em vista do desmonte institucional público e da consequente falta de articulação e dificuldade de diálogo dos setores da cultura com os organismos estatais responsáveis. Para Fialho (2020), é fundamental que o setor cultural atue em associação com outros setores basilares, como educação e saúde, integrando-se ao “[...] planejamento e implementação de estratégias de recuperação socioeconômica no contexto pós-pandêmico” e deixe de “representar um problema para passar a ser parte fundamental no processo de recuperação”.

Diante de um panorama nada favorável, abundam as dúvidas sobre o futuro das instituições de arte e de todo um complexo que envolve os trabalhadores da cultura. Nesse quadro incerto, só se pode aventar respostas, o que não significa deixar de procurar saídas. Levantar questões com o intuito de compreender a razão da existência em sociedade não é, afinal de contas, como bem escreveu Canclini (2016, p. 86), estranho à arte, que com frequência interroga-se “como linguagem, modo de enunciação e representação”.

O que o cenário posto por Fialho (2020) assinala é que precisamos compreender a cultura não como um conjunto de coisas, mas como um processo aliado a um conjunto de práticas, de maneira a reforçar um sentimento de pertencimento e de sentido sobre o que se expressa no exercício das ações culturais. Stuart Hall (2003, p. 3) é muito enfático sobre a significância de se aflorar essa consciência quando escreve que a “cultura permeia toda a sociedade” na medida em que “[...] coisas em si mesmas

raramente, ou nunca, têm um significado único, fixo, imutável [...]. Em parte, damos significado às coisas pela maneira como as representamos”.

Seria o caso, então, de pensar sobre novos perfis para as instituições, provocando questionamentos sobre o estatuto atual das instâncias de trabalho em arte e fortalecendo os sentidos de conexão com aquilo que remete a ou é de interesse de uma coletividade? Ocupar-se com a residência de arte, que aposta no trabalho coletivo, parece-nos uma das respostas possíveis para o impasse, tendo em vista ser a residência um modelo que, além de apostar no sistema de redes, instiga, abrangendo todo o conjunto de participantes de trabalho a ela vinculados, inclusive a curadoria.

Não sabemos ao certo se o papel atribuído por Fialho (2014) à reflexão crítica está mais voltado ao patamar de criação da obra propriamente dita ou relacionado a instâncias socialmente mais abrangentes, já que suas pesquisas incidem particularmente sobre aspectos econômicos da cultura. O que de fato nos interessa é ter em mente que refletir criticamente acerca de instituições, práticas, objetos e eventos culturais é fator imprescindível para que avancemos na discussão sobre como o sistema de arte pode operar e subsistir na atual conjuntura. São várias as maneiras de adotar instâncias críticas de pensamento em arte, e a residência indica algumas vias de acesso favoráveis aos questionamentos que versam sobre novos perfis institucionais que podem ser destacadas a partir da sua agenda de operações, como veremos adiante.

## 1.2 Crítica, conhecimento, autonomia e visibilidade

Judith Butler (2013, p. 159), em um artigo sobre a crítica, abalizado pelo texto “O que é a crítica?”,<sup>22</sup> de Michel Foucault, aponta para um aspecto que interessa a esta investigação, uma vez que procuramos compreender modos de funcionamento de um objeto (residência) e de uma prática (curadoria): “Crítica é sempre crítica de alguma prática institucionalizada, um discurso, uma *episteme*, uma instituição”, indicando a sua função prática e contextualizada. A crítica pela qual ambos os autores estão interessados não é um ato estritamente vinculado a uma função de ajuizamento, a que comumente está associada, mas aquela entendida como capacidade de obter consciência sobre os procedimentos que norteiam processos de conduta das instituições para, assim, permitir que se alcance maior clareza sobre processos (que,

---

<sup>22</sup> Este texto de Foucault foi apresentado em conferência realizada em 27 de maio de 1978, na Société Française de Philosophie. Interessante observar que sua fala ocorre no mesmo ano em que se institui a *Loi Informatique et Libertés*, dispositivo legal que dispõe sobre a proteção de dados pessoais, garantindo a liberdade individual e pública.

para o filósofo francês, seria compreender as conexões entre mecanismos de coerção e conteúdos de conhecimento) por meio da imagem que fazemos do nosso conhecimento e dos seus limites com vistas à autonomia do sujeito moderno, o qual Foucault (1994, p. 222) vê como uma “[...] realidade histórica e cultural, isto é, como algo suscetível de transformações”.

A crítica surge como meio para questionar os princípios que norteiam o “movimento da governamentalização da sociedade e dos indivíduos” (FOUCAULT, 1990, p. 3) em busca da liberdade, algo que se faz possível na medida em que a crítica possa prover o sujeito do “[...] direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade” (FOUCAULT, 1990, p. 5). Cabe notar que a noção de autonomia em Foucault está associada à ideia de governamentalidade, em que se aposta em uma subjetividade que se “põe em relação a”, visto que é a articulação do sujeito com o coletivo que permite que o poder se afaste do campo do domínio de poder para se aproximar do campo do provável: “[...] trata-se de considerar sempre como relação num campo de interações, trata-se de pensar numa relação indissociável com formas de saber, e trata-se de pensar sempre de tal maneira que se o veja associado a um domínio de possibilidade e por consequência de reversibilidade, de inversão possível” (FOUCAULT, 1978, p. 18).

Portanto, para que a crítica seja levada a cabo como prática que conduz à autonomia, é preciso, como defende Foucault (1990, p. 2), entender que a “crítica existe apenas em relação a outra coisa que não ela mesma”. E isso significa dizer que, a fim de levar a cabo o processo da crítica, há que se pôr em prática, de modo apurado e constante, o exame sobre noções preexistentes acerca do que se conhece, mantendo no horizonte de visão a ideia de que esse exame põe o sujeito em confronto com ou em relação a vários eventos, objetos e instituições, acompanhada, segundo Foucault (1990), da interrogação de como não ser governado, assim e a esse preço.

### *1.2.1 Autonomia e heteronomia: pensar outros modos de prática e de institucionalismo*

Parece um tanto absurdo pensar em como não ser governado de tal forma e buscar um sentido de autonomia para o exercício de arte na atualidade quando estamos diante de uma espécie de dilema: pactuar com preceitos de agendas econômicas e midiáticas que parecem se organizar heteronomicamente, fixando

valores para a arte<sup>23</sup> ou atuar em instituições que poderiam ser favoráveis ao trabalho de arte, mas que se encontram precarizadas, muitas vezes, não somente na sua infraestrutura e no que toca os recursos humanos – principalmente quando se trata das instituições de arte no domínio da esfera pública –, mas também no sentido de ação que dificulta o exercício artístico e crítico que não se disponha a cumprir as agendas de interesses corporativos e empresariais, sujeitos à lógica do mercado, tornado mais evidente desde o final da década de 1990, momento em que a produção nacional começa a se tornar visível para os mercados estrangeiros e a tomar parte de um contexto de internacionalização. Por outro lado, esse estado de coisas parece ser a razão pela qual a crítica e a crítica institucional devem ser exercidas a fim de tornar o pensamento em arte menos instrumental, existindo em um nível de maior autossuficiência e menos acomodado às condições de institucionalização que ora se apresentam.

O sentido de autonomia, para os termos presentes, relaciona-se à tentativa de entrelaçar conhecimento e poder de modo a não mais “[...] estruturar o mundo que oblitera possibilidades de ordenação alternativas” (BUTLER, 2002, p. 162). Isso não significa agir adotando o princípio de dissensão e de rejeição à instituição, como foi parte do ideário das vanguardas históricas, tal qual notado por Peter Burger (2012),<sup>24</sup> mas tentar manter o sentimento de um “potencial transformador com que se costumava em outros tempos creditar a angústia e a negação”, que foi sendo perdido diante dos padrões impressos pelo mercado, que despreza o bem-estar social (SALZSTEIN, 2006, p. 231). Salzstein (2006) pondera sobre a perspectiva do exercício da crítica na atual conjuntura, ressaltando os moldes da crítica baudelairiana, que agia, por meio da experiência, abraçando critérios próprios, autônomos, e de reassumir-se como atividade de participação efetiva para a construção de um espaço público da arte. Baseando-se na ideia de autocrítica da arte de Burger, entendida como a crítica

---

23 Há que se ter em mente, sempre, que autonomia e heteronomia existem como mútua tensão permanente e podem estar presentes em uma mesma situação, que colocam o sujeito entre a consciência do dever moral e a coerção legal, por exemplo. Fernando Gimbo (2018, p. 80), analisando os conceitos de autonomia e heteronomia pela perspectiva foucaultiana, alerta para o fato de que: “[...] não podemos falar em uma subjetivação plenamente autônoma, completamente desvincilhada dos dispositivos de assujeitamento e soberanamente capaz de “cuidar de si mesmo e dos outros”.

24 Burger escreve *Teoria da Vanguarda* em 1974. Em 1989, em prefácio para uma edição brasileira, ele recoloca a ideia de autonomia nos termos vigentes para nós: “Se [os produtores], dentro da arte institucionalizada como autônoma, precisavam estar sempre a determinar a sua relação com a instituição, hoje, antes de mais nada, veem-se na necessidade de, por meio do seu trabalho, dar provas da possibilidade da arte” (BURGER, 2012, p. 18).



voltada para a instituição arte,<sup>25</sup> Salzstein (2006, p. 230) fala de noção de crítica como autocompreensão, como modo de “absorver e ressemantizar as demandas da instituição”. A autocompreensão permitiria

[...] vislumbrar uma crítica não apenas capaz de denunciar os múltiplos enquadramentos ideológicos que se cravam sobre a produção cultural contemporânea, mas de lidar com eles e de discernir e redirecionar continuamente o próprio modo de funcionamento no interior deles. (SALZSTEIN, 2006, p. 230)

Discutir autonomia, no contexto societário atual, significa refletir sobre os tipos de vínculos que a arte e seus mecanismos de produção podem manter com as instituições na atualidade – a residência inclusive –, assunto sobre o qual trataremos adiante. Essa consciência do desempenho da instituição como mecanismo regulador e de construtor conceitual possibilitou que se percebesse também que os movimentos artísticos extrapolam o universo da criação/produção da obra, integrando um complexo conjunto de procedimentos.

### 1.2.2 *Visibilidade: mito ou condição sine qua non?*

Quais seriam, então, na contemporaneidade, as instituições possíveis de abranger e responder ao conjunto de demandas do meio artístico que não desejem estar comprometidas com políticas de canonização dessa ou daquela vertente de trabalho e voltadas à espetacularização e à publicização da produção de arte? Entender o meio de arte como ecossistema<sup>26</sup>, arquitetando-o em termos mais amplos, significa adentrar na trama do complexo cultural contemporâneo, que admite as diferenças da produção material e simbólica como política de inclusão, mas tendo sempre no campo de visão o exercício constante da atividade crítica como figura de consciência, desempenhando seu papel em tempos de crise econômica e política, crise com a qual mantém relação simbiótica, haja vista o seu papel histórico em momentos de ruptura e tomada de decisões.

Artur Freitas (2005, p. 208), em sua análise sobre os espaços socioinstitucionais, crê que haja uma crescente estruturação institucional do campo de arte no país, no

---

25 Sob o domínio do que Burger (2012, p. 53) chama de “instituição arte” estão: “[...] tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras”.

26 Como já mencionado, falar em ecossistema significa pensar a noção de sistema de forma ampliada, e o termo vem sendo estudado por Fetter (2018), proporcionando-nos a oportunidade de refletir sobre as variações que o termo “sistema” indica.

sentido de sua profissionalização e divisão de ramos de trabalho, mas ainda deficiente no que se refere ao “[...] fortalecimento de seus próprios mecanismos institucionais, [contentando-se] com a promoção máxima do potencial de visibilidade efêmera de algumas megaexposições”. A problemática, para o autor, não estaria em depositar energias em desfazer uma sociedade – e um meio – voltada ao espetáculo, e, sim, concentrar-se na estruturação de um ambiente artístico que seja capaz de “regular, autonomamente, suas funções estruturais” (FREITAS, 2005, p. 208), mesmo que essas medidas sejam dificultadas pela ingerência ubíqua das políticas neoliberais.

Ao tratar do ambiente específico das artes visuais, observamos que os vários tipos de instituições que integram o seu sistema assumem um interesse em comum, que é o de instaurar regimes de visibilidade, cuja manifestação mais conhecida é a exposição, ponto focal para onde o trabalho da curadoria converge e, conseqüentemente, onde repousa um número considerável das ponderações sobre esse trabalho, por ser um elemento onipresente nas linhas de atuação institucionais em artes visuais, mas não um item mandatário para a residência – que não é um modelo de trabalho alicerçado no regime de visibilidade, e, sim, no regime da formação.<sup>27</sup> A exposição e, em consequência, a obra, como produção acabada, serão os contrapontos para interrogamos sobre a ação curatorial em residência, perguntando se a curadoria, quando ativada, como trabalho nesse espaço de trabalho, opera de modos distintos aos do exercício curatorial voltado para exposição e que, em razão de seu interesse em destacar o processo artístico, afeta o exercício da curadoria e seus modos de produção de conhecimento.

Expor uma obra de arte é desdobrar o seu desenvolvimento em direção a sua recepção, e curá-la é agregar valor ao exposto, cuja chancela de legitimação está na galeria, cumprindo um ciclo que encerra as fases de produção e consumo. Mas como os movimentos de arte nas décadas de 1960 e 1970 atestaram e deixaram como legado para as gerações futuras, a galeria não é o único ponto de ancoragem, tampouco espaço impermeável e *locus* privilegiado para a visibilidade da obra, o que quer que signifique o estado de ser (estar) visível.<sup>28</sup> Podemos indagar sobre os sentidos e as promessas

---

27 Segundo o *Policy handbook on artist's residencies* (2014), plano de trabalho compreensivo para a cultura europeia, a residência favorece o desenvolvimento do trabalho artístico dado que oferece espaço físico para que o artista foque em seu trabalho criativo, onde podem “[...] mapear, colecionar, pesquisar e gerar novas perspectivas”. Disponível em: [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies_en.pdf). Acesso em: 20 abr. 2019.

28 Podemos destacar como pontos de inflexão sobre o que pode significar a invisibilidade na arte dois episódios: a exposição *O Vazio*, de Yves Klein, na Galeria Iris Clert, em Paris, em 1958; e a 28ª *Bienal de São Paulo*, em 2008, que apresentou, como opção de seus curadores, um dos andares do pavilhão de exposições vazio. Ambos os eventos, ainda que circunscritos em menor ou maior grau no âmbito da

cumpridas ao se conferir visibilidade; sobre qual é a real efetividade das ações tomadas pelas instituições artísticas que capacitem atribuir valor a obras e artistas, mesmo que elas carreguem todas as propriedades que possam aprovisionar conteúdos e continentes, tanto daquilo que se põe à mostra quanto do que se esconde da vista. Parece ser um enigma a ser decifrado dar visibilidade à produção e à energia colocada na obra e no exercício de acompanhamento curatorial, decorrente de um processo que, muitas vezes, se desenvolve por um longo período de tempo.

Outra questão surge ao procurarmos entender o papel da visibilidade, que pode se manifestar como uma impossibilidade de “saber de fato”, que se origina da própria reivindicação do artista ao silêncio, como destaca Susan Sontag (1987, p. 15), quando pôs em questão a opção do artista moderno pelo silêncio, o qual ela compara com “a ininteligibilidade, a invisibilidade, a inaudibilidade”. À invisibilidade que acaba ocorrendo por desejo do artista ou pelo próprio coeficiente de encerramento à interpretação que a obra carrega, adicionamos o desconhecimento sobre o que seja o trabalho da curadoria, fruto de um processo de pesquisa e acompanhamento, do artista e do conjunto a ser exposto, que não se traduz na materialidade do texto que comumente compõe o evento.

Tal nos conduz de volta ao papel das residências e sua relação diferenciada com as condições de produção para o artista e para o curador em relação à dinâmica de outros modelos institucionais, ligando-se ao propósito de refletir sobre o papel da residência e sobre como esse espaço poderia se tornar um “outro” lugar para a produção do conhecimento curatorial dentro de um universo de relações institucionais cuja orientação não seja estruturar o organismo cultural para conferir visibilidade à produção de arte. Delineia-se, assim, um impasse pelo desafio que se apresenta, que é o de saber como constituir debates e produções que ressoem na esfera pública de informação, discussão e circulação, como pauta para uma agenda política, crítica, artística e cultural ampla, pondo também em questão a nossa certeza de que todo o processo da curadoria está dirigido a conferir valor a artista e obra por intermédio do valor que a exibição concede. Tal reflexão, ao se estender a outras instâncias do processo de ação curatorial, põe em questão, em última instância, os propósitos e procedimentos da instituição.

---

galeria, provocaram, em razão de sua recepção pública, debates no contexto da história da arte e do sistema de arte.

### 1.3 Instituir apesar de e como

Simon Sheikh (2009; 2017), por exemplo, que é um dos suportes teóricos para este estudo sobre a crítica institucional, discorre sobre o estado de nossas instituições de arte hoje e a maneira como elas vêm sendo percebidas. Foram selecionados dois de seus artigos como referência para este capítulo: “Notas sobre a Crítica Institucional”, que foi publicado em 2009, e “Os Magmas: sobre Instituições e Instituir”, de 2017. O primeiro texto foi tomado como base na medida em que o autor nos alimenta com subsídios para encarar a provocação sobre a não visibilidade para as produções e sobre a incapacidade da residência para conferir visibilidade à produção artística e cumprir um dos seus presumíveis protocolos, como se o seu propósito principal fosse idêntico ao de uma galeria de arte ou de um museu, o que nos conduz ao paradoxo da provocação sobre a ineficácia da residência como *locus* para concessão de visibilidade.

É importante ressaltar que isso não significa dizer que a residência seja entidade autônoma e marginal, mesmo porque ela tem sido um modelo cada vez mais adotado como parte de programas de bienais, de faculdades de Arte e até das agendas de galerias comerciais, porque as tipologias são inúmeras. Essa incorporação de modelos que evidenciam o compartilhamento e o processo à dinâmica do sistema de arte fariam parte de uma terceira onda de crítica institucional, como foi apontado por Sheikh (2009). E isso nos faz pensar sobre como a residência surge com potencial para suprir determinadas lacunas que podem indicar situações que foram ou estão reprimidas ou inexistentes.

Em “Os Magmas: sobre instituições e instituir”, de 2017, Sheikh responde, de alguma forma, às dúvidas que surgem na atualidade sobre a viabilidade das instituições de arte em face dos nossos presente e futuro políticos, apontando saídas sobre modos de instituir possíveis pela arte. Seu texto nos habilita a ponderar sobre como a residência age, com sua suposta capa de invisibilidade, já que prioriza processos em vez de produtos, e conduz-nos a pensar que, ao agir dessa forma, causando a sensação de não reverberar no circuito, a residência poderia estar funcionando como modelo que integra um diferente modo de instituir, tal como descreveu Cornelius Castoriadis,<sup>29</sup> com quem Sheikh dialoga nesse texto. Falar em visibilidade, quando estamos nos referindo às residências de arte, pode indicar tipos de mudanças que compõem formas de ser de outro imaginário social, que, conforme

---

29 O texto de Castoriadis do qual Scheikh faz uso é *A instituição imaginária da sociedade*, livro publicado pela primeira vez em 1975.

Castoriadis (via Sheikh), estão sendo sempre construídos: “nós sempre instituímos e, portanto, podemos sempre, instituir diferentemente”.

Nesse texto, Sheikh ainda analisa as mudanças pelas quais passam as instituições de arte a partir da discussão de episódios recentes da história política e econômica mundial. O autor traz para a cena uma pensadora grega da atualidade, a antropóloga Athena Athanasiou, segundo a qual “há novas formas de performar<sup>30</sup> a instituição, de instituir apesar da impossibilidade”, frase que tem como pano de fundo a problemática da Grécia contemporânea, atacada pelo que ela chama de “despossessão<sup>31</sup> das infraestruturas públicas, conhecidas como reformas neoliberais e privatização”. Ler Athanasiou é como ler o futuro do nosso presente.

### 1.3.1 *Crítica institucional em arte e cultura: institucionalismo e novo institucionalismo*

Os escritos sobre o tema da crítica institucional são muitos. Distinguem-se pela abordagem de um ou outro aspecto que constitui o assunto, voltado para indagações acerca dos mecanismos de produção, distribuição e recepção, redefinidos pelos acontecimentos históricos que redesenham as instituições.

Agruparemos, a seguir, algumas considerações entendidas como argumentos fundamentais para a investigação sobre o tema da crítica institucional e que nos auxiliam a pensar sobre o que implica, para o presente, a existência de uma instituição artística, como a residência, e de uma prática, como a curadoria, para o debate e a recepção sobre arte na atual conjuntura de crise e desmantelamento institucional mundial, dedicando, mais à frente, atenção especial à conjuntura brasileira.

Temos ciência de que, quando os assuntos são curadoria e residência, estamos tratando de áreas que resistem a investigações circunscritas a âmbitos de caráter geográfico, a não ser quando são conduzidas como tal, em linhas de pesquisa de curadoria ou como orientação de determinada residência. Mas o fato é que o fluxo

---

30 O uso do termo “performance” aqui deriva da ideia de performatividade, oriunda dos estudos da linguagem: o mundo opera como uma forma de ação social ou o processo de formação do sujeito. Também tem sido usado por antropólogos para tratar de uma economia performativa ou como uma prática dos economistas e de outros especialistas financeiros, não sendo simplesmente descritiva do seu assunto, mas também servindo para lhe dar forma.

31 Despossessão seria “estar sujeitado”; a dispossessão engloba as perdas constituídas, antecipadas, que condicionam o que está sendo “despossessado” (ou se deixando ser “despossessado”) por outros. [...] ser “despossessado” se refere aos processos e ideologias pelos quais pessoas são renegadas e desprezadas pelos poderes normativos e normalizadores que definem a inteligibilidade cultural e regulam a distribuição da vulnerabilidade: perda de terra e comunidade; propriedade de um corpo sobre outro, como nas histórias de escravidão; sujeição ao militarismo, ao império e à violência econômica; à pobreza, aos regimes securitários, subjetivação biopolítica, individualismo liberal possessivo, governamentalidade neoliberal e precarização” (BUTLER, 2013, p. 2).

circulatório de produções e mercados em escala globalizada, como apontou Gerardo Mosquera (2013, p. 233), acontece “em duplo sentido”, porque, ao mesmo tempo em que “contribui para o desenvolvimento sempre crescente de cenas artísticas”, estimula produções contemporâneas locais e o surgimento de novas áreas de trabalho. Mosquera (2013, p. 233) faz uso do termo local “no sentido de um resultado de reações pessoais e subjetivas aos seus contextos, ou porque procura criar um impacto cultural, social e até político nos meios artísticos. [...] Os contextos propriamente estão se tornando mais globais por suas interconexões com o mundo”.

Benjamin Buchloch, notável por suas duras críticas à influência da indústria cultural sobre as experiências artísticas, registrou, em sua coluna *Critical Reflections*, da revista *ArtForum International*, de janeiro de 1997, o seu desapontamento com o que começou a se manifestar no horizonte da década de 1990, notadamente as associações que foram se tornando crescentemente naturalizadas no meio de arte, travadas com as empresas e grandes corporações, e o fim de um ciclo de práticas (mormente as estadunidenses) que haviam caracterizado a arte desde a década de 1960. O autor, de saída, declara a sua posição, como crítico, à situação histórica que se descortinava no final da década de 1990, a qual ele via como uma “[...] possibilidade, se não do final da arte, então do final dessas definições historicamente determinadas da prática artística e, com elas, o final de seus protagonistas e instituições”<sup>32</sup> (BUCHLOCH, 1997, p. 2). O texto surge como uma sentença de morte da vanguarda (ou neovanguarda, no caso) em seu sentido de “resistência crítica e negatividade radical”: “[...] a despedida para tudo isso parece mais fácil do que se esperava, apesar de que, deve-se admitir, o final chegou muito mais cedo do que antecipado” (BUCHLOCH, 1997, p. 3).

Nesse panorama, visto pela perspectiva da conjuntura econômica e política de meados da década de 1990, estão incluídas as instituições do complexo cultural, como os museus de maior porte.<sup>33</sup> O que Buchloch (1997, p. 6) mostra é um conjunto de

---

32 Hans Belting e Arthur Danto publicaram livros cujo tema é a discussão sobre o estatuto da história da arte tal qual tradicionalmente conhecemos. O livro de Belting, *O fim da história da arte*, foi publicado pela primeira vez em 1987. Nove anos depois, em 1996, Danto publicou *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*.

33 Buchloch formula sua crítica tendo como ponto focal o sistema cultural e artístico estadunidense. Ele cita o Museu Guggenheim, com sede em Nova York, que vem abrindo filiais, à moda de *franchising*, nos EUA e em outros países. Esse movimento ficou conhecido como “Guggenheim Effect”. Em 1997, ano em que o artigo de Buchloch foi escrito, duas filiais do museu foram inauguradas: em Bilbao, Espanha, e em Berlim, Alemanha, esta fundada pelo Deutsche Bank. Houve uma tentativa fracassada de inauguração no Rio de Janeiro, com acordo assinado pela prefeitura em 2003, instituindo a construção da filial do museu no Píer Mauá, o que foi rechaçado com uma moção pública por organizações representativas de arquitetos, deliberada durante o XVII CBA. A justiça carioca suspendeu o contrato. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/administ/arquivo\\_hibernante/guggenheim](http://www.forumpermanente.org/administ/arquivo_hibernante/guggenheim). Acesso em: 2 nov. 2018.

situações em que o debate estético e artístico é afastado da esfera discursiva e institucional da cultura para integrar a agenda da “cultura avançada do espetáculo”, que funciona de forma semelhante à lógica da agenda econômica mundial, situação que o autor considera irreversível. Relevante notar que a noção de público, nesse caso, sofre uma transformação que acaba por revelar um determinado conceito de cultura, sob o qual estavam assentadas, historicamente, as bases de instituições como os museus. Nesse sentido, avista-se a consolidação de outro sistema de representação, muito mais centrado em políticas midiáticas de visibilidade.

Para Buchloch (1997, p. 12), o preço que se paga quando uma “vanguarda crítica” recua em sua participação no debate público-institucional é a sua gradativa absorção ou até o seu desaparecimento,<sup>34</sup> proporcionando o ressurgimento de outros discursos de arte – não mais tão categóricos para o debate – como aqueles que servem de “ferramenta global de troca simbólica e publicidade”.

O crítico examina as ações artísticas que se apresentam naquele momento com certo ceticismo, encarando-as como atos de “desespero”, mesmo quando há declarado sentido de resistência por parte do artista contra um estado de comoditização global da cultura, como é o caso, para ele, do trabalho de Allan Sekula,<sup>35</sup> cuja produção foi crescentemente sendo desenvolvida no sentido de fazer emergir, no campo das artes visuais, um tipo de fotodocumentário voltado para a crítica ao capitalismo global. O tipo de inserção de Sekula seria um último esforço ao encontro da “autonomia relativa, da cultura pública de vanguarda” (BUCHLOCH, 1997, p. 12), últimos suspiros antes da percepção de que não há mais vanguarda possível em tempos de internet,<sup>36</sup> espaço em que todos passam a serem interlocutores *avant la lettre*.

A aposta de Buchloch (1997) no espaço virtual como o lugar que substituiria o espaço de fala passível de instaurar futuros possíveis e radicais do ideário vanguardista (pensamento que encerra o texto e que não é desenvolvido propriamente) não deixa de ser algo curioso, porque levanta possíveis novas arenas

---

34 Esse desaparecimento estaria relacionado à ideia de desperdício da produção de determinados artistas, cujas propostas estariam alinhadas a um pensamento mais experimental, como no caso dos artistas do Grupo Fluxus.

35 Yves-Alain Bois (1997, p. 2), na apresentação que escreveu para o artigo de Buchloch, refere-se ao juízo emitido pelo crítico sobre a produção de artistas que se posicionavam contra o avanço do capitalismo tardio e pondera, parafraseando Adorno: “Mas não foi Adorno que sugeriu que a verdadeira esperança é somente possível em momentos de total desespero ou, ao contrário, só haveria expectativas?”.

36 A internet nasceu na década de 1960, mas sua popularização se deu a partir da década de 1980, com o barateamento da rede via linha telefônica e a comunicação por *e-mail*. A década de 1990, quando Buchloch escreveu seu artigo, viu a entrada da World Wide Web (inventada em 1989), e isso causou grande impacto nos posteriores avanços de produtos de empresas como a Microsoft, responsáveis pelas conexões comunicativas em rede.

reflexivas para a crítica institucional, se tomarmos a afirmação do autor de que a internet se apresenta como o maior impacto de todos, desde os *readymades* duchampinianos e a invenção da televisão.

Sobre as ramificações derivadas da expressão “crítica institucional”, Vlad Morariu<sup>37</sup> (2014), também buscando responder a quais seriam as condições e possibilidades da crítica institucional nos dias de hoje, reúne diferentes enfoques sobre o tema, apoiando-se em alguns escritos sobre a área e concluindo que há vários elementos contraditórios em torno do assunto. Para o autor, essas contradições estruturam os campos de arte e cultura hoje, e tentar dissipar tensões e discordâncias oriundas das relações sociais e institucionais, como procuravam fazer os grupos de artistas pela crítica institucional realizada nas décadas de 1960 e 1970, “[...] é impossível na era da instituição de arte corporativa” (MORARIU, 2014, p. 5).

Para o nosso estudo, centrado nas iniciativas institucionais da presente década e em como isso impacta as práticas dos agentes do sistema de arte – diante de formas de capitalismo avançado que impõem valores que geram angústia quanto ao desemprego, resultado da fixação de novas leis trabalhistas quase sempre excludentes e da demanda por novos tipos de especialização e de ramos funcionais –, há um outro lado da moeda que busca alternativas para o estar no mundo, porém em outros termos, mais horizontalizados, mais livres de determinadas limitações, e lançando mão do sistema de redes, que, afinal de contas, é um dado singular da contemporaneidade e comprovadamente compartilhado em escala global por qualquer viés societário e alinhamento político e econômico.

Quanto às expressões “institucionalismo” e sua derivada, “novo institucionalismo”, também se pode dizer que geram incertas e múltiplas definições, oriundas de várias áreas, em razão da presença massiva das instituições como estruturas organizadoras das sociedades e cujo comportamento dinâmico ao longo do tempo pede atualizações, como aponta o estudo de Troiano e Riscado (2016):

Se, por um lado, as instituições demarcam um conjunto de procedimentos e estruturas padronizadas que asseguram estabilidade e amparam interesses dos atores; por outro, as rupturas não devem ser entendidas como fatores de oposição à estabilidade, de modo que as instituições são atores dinâmicos e se transformam justamente para se manterem constantes. (TROIANO; RISCADO, 2016, p. 128-129)

---

37 Vlad Morariu é pesquisador na Middlesex University, em Londres. Sua tese, intitulada *Institutional critique. A philosophical investigation of its conditions and possibilities*, de 2014, aprofunda os termos colocados, relacionando a teoria institucional em interface com os discursos filosóficos.



A ambivalência expressa pelos autores, assinalada pela relação entre o estado mutável da transformação e o desejo de constância, tem sido evidenciada como força motriz das recentes práticas instituintes, como é a residência artística, que, em seu cerne, carrega a marca perene do instituir dentro do mover, como forma de identificação que incide sobre o exercício dos agentes, sejam críticos, curadores ou artistas nesse contexto.<sup>38</sup>

### 1.3.2 *Perspectivas para um novo institucionalismo*

A década de 2000 aparece como período em que há um consenso sobre a necessidade de mudança de enfoque das instituições artísticas a partir da promoção de redes de políticas públicas colaborativas que permitam maior participação social e diversificação cultural e menor domínio de estados de racionalidade que seguem princípios cujos motivos podem ser instrumentais e distantes da realidade.

Em 2004, momento em que o debate sobre o Novo Institucionalismo tomava corpo na pauta do campo de arte, Claire O’Doherty (2004, p. 1),<sup>39</sup> ponderando sobre o tema com base no contexto europeu, declara que o termo assinala a constituição de um campo que comporta a “[...] prática curatorial, a reforma institucional e o debate crítico preocupado com a transformação das instituições de arte pelo lado de dentro”. O’Doherty (2004) confere à sociologia a proveniência do termo, e esse fato passa a ser um balizador para a forma como desenvolve a sua reflexão, que se inicia ponderando como qualidades conferidas ao Novo Institucionalismo estão em sintonia com as tendências artísticas do momento, construídas em torno do processual e do participativo. Nesse sentido, a curadora a formula as seguintes questões:

---

38 Cadu e Francisco Dalcol, em conversa no contexto da publicação *Práticas contemporâneas do mover-se (ou 10 diálogos sobre situações de errância recente na arte brasileira)* (SOMMER, 2015, p. 7), demonstram, cada um em sua especialidade, artista e crítico, respectivamente, suas inclinações para pensar essa ambivalência entre o estado de permanência e o de mudança. Ambos têm a análise e o estar em residência como parte de suas reflexões sobre a prática. Sobre o tema da residência, Cadu assim expressa a ambiguidade entre o ser e o estar: “Portanto, devo agir de modo construtivo no interior desta plasmiação, devo aproveitar esse desejo para também dar espaço para que outras identidades veladas apresentem – e que tendem a se manifestar diante de um cenário monótono e solitário – e, se possível, humildemente, ainda atuar de forma crítica dentro do sistema de arte” (SOMMER, 2015, p. 21). De Dalcol, citamos o artigo *Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa*, publicado nos *Anais* do 24º Encontro da Anpap, de 22 a 26 de setembro de 2015. Cadu vem participando de programas de residência, como o da London Print Studio, em 2001, na Universidade de Plymouth/Arts Council, Reino Unido, em 2008, e inaugurou o programa de residência da Residency Unlimited, em New York, em 2013.

39 Na ocasião em que escreveu esse artigo, ela atuava como curadora e pesquisadora em Belas Artes pela University of West of England, Bristol. Cabe mencionar o projeto que Doherty fundou, chamado *Situations*, que iniciou em 2002 como um programa de arte pública comissionado por essa universidade e como um projeto curatorial, com o intuito de divulgar projetos de arte para o público e que se realizasse em sítios não convencionais. Ver: <https://www.situations.org.uk/about/>

Poderia o Novo Institucionalismo significar um final para a programação convencional e a realização de exposições como nós as conhecemos? Há evidência do impacto de tais debates dentro do Reino Unido ou o Novo Institucionalismo manterá a preservação da retórica curatorial europeia? (O'DOHERTY, 2004, p. 1)

Segundo O'Doherty (2004, p. 1), o Novo Institucionalismo atende “[...] métodos de trabalho da prática artística e, além disso, a iniciativas que são geridas por artistas, ao mesmo tempo em que mantém sua confiança na galeria, museu ou centro da arte, e por extensão seus prédios, como um *locus* ou plataforma para a arte”. Com isso, mecanismos e táticas de funcionamento de muitas instituições abrigadas sob o guarda-chuva do Novo Institucionalismo estão sujeitos a passar por uma revisão, como foi o caso de um dos eventos mencionados pela curadora e que procurou responder a esse estado de coisas: o *Institution 2*, que, por meio de uma exposição e um seminário, pôs em discussão o formato de trabalho de dez instituições de arte contemporânea baseadas na Europa.<sup>40</sup> O objetivo, segundo o curador do evento Jens Hoffmann – cuja preocupação girava em torno de que tipo de responsabilidade a instituição tem em termos de recepção pública local e cultural – era “examinar os diferentes modelos institucionais de maneira a formular um panorama dos diversos cenários das instituições de arte e de suas diferentes estratégias”.

O'Doherty (2004) segue seu fluxo indagativo, perguntando-se até que ponto a inclinação das instituições artísticas para se tornarem organismos com viés sociopolítico mais acentuado, voltados para a participação ativa (espaço social) em uma tentativa de aproximação com a realidade, não se tornará um modelo prescritivo, controlando o comportamento do espectador e comprometendo a capacidade da arte de surpreender e instigar a imaginação e a contemplação. A sua preocupação dirige-se especialmente aos curadores, cuja ação ela diz que se tornam “performativas”, e ao fazer exposição. A curadora lembra que não há novidade no Novo Institucionalismo e que ele faz parte de uma tradição que remonta às práticas artísticas das décadas de 1960/1970, como a performance de Mierle Laderman Ukeles, que, em 1973, lava as escadas do Wadsworth Atheneum Museum.

Simon Sheikh (2006) pontua três momentos de mudança, ou ondas, como ele denomina, da crítica institucional. A terceira onda, que vemos surgir nos primeiros anos da década de 2000, seria caracterizada por ser uma fase em que a instituição era

---

40 Foram elas: BAK basis voor actuele kunst, Utrecht; Contemporary Art Center, Vilnius; Foksal Gallery Foundation, Warsaw Index; Stockholm Kunstverein Frankfurt, Frankfurt; Oslo Kunsthall, Oslo; Palais de Tokyo, Paris; Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul; Rooseum, Malmö; Witte de With, Rotterdam.

encarada menos como um obstáculo a ser superado por artistas e outros componentes do campo do que como ponto de inflexão crítica, voltado à construção institucional. Essa reflexão sobre pensar a instituição dentro da instituição ecoa em outros campos que se debruçam sobre o papel das instituições na contemporaneidade, como foi apontado neste texto anteriormente por meio de uma análise proveniente da ciência política, por exemplo.

Esse terceiro momento não seria, como os dois primeiros, “uma prática quase que exclusivamente conduzida por artistas e direcionada *contra* as instituições de (arte), como uma crítica a suas funções ideológicas e representativas” (SHEIKH, 2006, p. 1). O autor conclui que o lugar da crítica mudou “[...] não somente em tempo histórico, mas também em termos dos sujeitos que performam a crítica – mudou de um fora para um dentro”, o que significa dizer que “não é um esforço para opor ou até destruir a instituição, mas modificá-la e solidificá-la. A instituição não é somente um problema, mas também uma solução!” (SHEIKH, 2006, p. 1).

Pensamento similar tem Chantal Mouffe (2013), que, formulando ideias pelo ponto de vista da teoria política, auxilia-nos a refletir sobre a possibilidade de crítica institucional hoje e do surgimento de novos modelos por uma perspectiva mais ampla. Acreditando no caráter emancipatório da política e da necessidade de repensar modelos democráticos, Mouffe (2013) busca soluções a partir do que ela chama de agonismo<sup>41</sup> como forma de se opor à dimensão antagonista da política, normalmente baseada na relação amigo/inimigo, cujo caráter de negação não é insolúvel dialeticamente e leva à destruição da associação política.

Mouffe (2013) crê na ação crítica da arte e da cultura, mesmo em um momento da história em que há a impressão generalizada de que isso seja impossível, dado o alto grau de comoditização cultural. Para ela, as práticas artísticas e culturais desempenham um papel central “[...] na construção de um ‘senso comum’, enfatizando a necessidade de intervenção artística com a finalidade de desafiar a visão pós-política de que não há alternativa na ordem presente” (MOUFFE, 2013, p. 15).

Adotar uma postura agonística e não antagonística quando nos referimos à construção de modelos institucionais como a residência e de constituição de formatos

---

41 O termo “agonismo” indica um estado derivado do substantivo “agonista”, cujas origens etimológicas são gregas, significando “o que luta nos jogos, atleta, que luta pela palavra ou pela ação” (HOUASS, 2001, p. 117). Também é encontrado como termo corrente entre biólogos e etólogos para designar, respectivamente, “[...] molécula que pode blindar e ativar um receptor para induzir uma reação biológica”. Disponível em: <https://biologydictionary.net/agonist/>. Acesso em: 20 jan. 2020; e um comportamento de sobrevivência que permite que “[...] membros de uma espécie regulem a distribuição espacial daquelas espécies”. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/agonism>. Acesso em: 20 jan. 2020.

curatoriais na presente conjuntura é admitir que a crítica institucional é possível, de acordo com Mouffe (2013, p. 109), se entendermos que “hoje os limites entre atividade puramente intelectual, ação política e trabalho dissolveram-se, e o trabalho pós-fordista absorveu muitas das características da ação política”. O que a autora mostra é que temos presenciado um câmbio em métodos e formatos na esfera do trabalho (que se estende ao domínio da arte e da cultura) e isso impacta a maneira como as relações sociais passam a se configurar: “O objetivo das práticas artísticas deve ser alimentar o desenvolvimento daquelas relações sociais que se tornam possíveis pela transformação do processo de trabalho” (MOUFFE, 2013, p. 109).

A perspectiva apresentada por Mouffe (2013, p. 108) aponta para uma conjuntura que favorece a “ampliação do campo da intervenção artística, com artistas trabalhando em uma multiplicidade de espaços sociais fora das instituições tradicionais de forma a opor o programa de total mobilização social do capitalismo”.

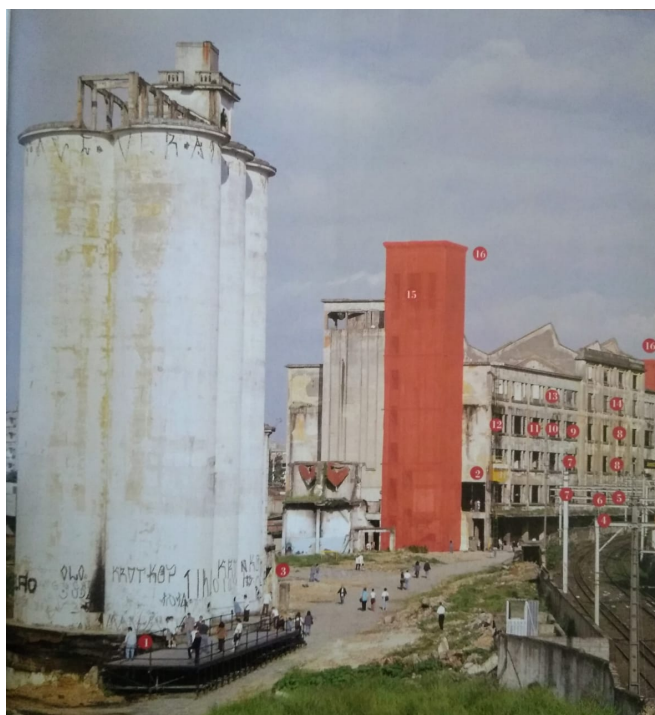
#### **1.4 Eixos para a crítica institucional em residência e apontamentos sobre a curadoria nesse contexto**

Podemos considerar que a forma de ver a situação colocada por Mouffe (2013) alinha-se, em determinado grau, com a ideia que subsidia o trabalho que se desenvolve em residência, cujas forças motrizes são o enfoque no processo e a formação contínua de redes, e, conseqüentemente, com diferentes formas de pensamento que surgem a cada rodada de encontros entre artistas, curadores, gestores e comunidade.

A crítica institucional tem sido vista como método de trabalho ou prática autorreflexiva, desenvolvida a partir de contextos de atividade e de instituições específicas, como foi pontuado anteriormente, por meio dos escritos de Foucault e Butler. Entre esses estudos, vale a pena destacar o que vem sendo desenvolvido por Victoria Preston (2013), cuja investigação também gira em torno do exercício curatorial em diversos tipos de instituições. A fim de compreender a possibilidade da crítica nas instituições na conjuntura atual, Preston (2013) faz uso de conceitos que ela denomina de modos de criticalidade que serão alterados a depender do tipo de distância crítica que eles mantêm com as instituições. Pensando nos propósitos da residência pela perspectiva de sua atuação crítica, como modo de gestão autônoma, mas ao mesmo tempo partícipe do ecossistema de arte e, portanto, podendo manter vínculos com outras instituições, poderíamos considerar duas das categorias de criticalidade propostas por Preston (2013, p. 89) que acontecem fora do âmbito museal, mesmo que

estejam a eles conectados: a “criticalidade ativista”, que são “estratégias geradas fora do museu, embora possam ocorrer dentro do museu como performances de guerrilha temporárias”; e “criticalidade subversiva”, quando as estratégias desenvolvidas estiverem alinhadas a ações de *détournement*<sup>42</sup> ou de desvio, que ocorrem normalmente em centros de arte e em bienais, tendo o curador como um deflagrador.

Como exemplo de “criticalidade ativista” que “provém de fora da galeria baseada no entendimento de que a instituição de arte não está confinada dentro das paredes do museu, mas que também existe e opera na esfera pública como parte constituinte da esfera cultural” (PRESTON, 2013, p. 89), podemos citar os eventos de ocupação dos espaços culturais, como o Arte/Cidade, projeto de intervenções urbanas coordenado por artistas e arquitetos que teve início em 1994 e se propõe a ocupar artisticamente sítios que não são artísticos, mas que integram o tecido urbano, como o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, os silos dos antigo Moinho Central e o espaço do que resta da Indústria Matarazzo e espaços na Zona Leste de São Paulo.<sup>43</sup>



**Figura 3** – Vista do prédio do Moinho Central, com as marcações das ocupações dos artistas no projeto ARTE/CIDADE Grupo e Intervenções Urbanas

Fotografia do livro *Arte/cidade - A cidade e suas histórias*. São Paulo: Editora Marca d’Água, 1997

42 *Detournement* (desvio) é um termo que passou a identificar um dos modos de ação situacionista. No *Relatório da Construção de Situações da Internacional Situacionista*, de junho de 1958, desvio é “integração de situações artísticas atuais ou passada, em uma construção superior ao ambiente. [...] Num primeiro sentido, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método de propaganda, que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas” (APOLOGIA, 2003, p. 66).

43 Disponível em: <http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Como modo de “criticalidade subversiva”, podemos citar a obra de Rubens Mano,<sup>44</sup> *Vazadores*, integrante da 25ª Bienal de São Paulo, em 2002, instalada no térreo do pavilhão Ciccillo Matarazzo, montada como uma passagem lateral para entrada e saída do prédio durante o evento. Essa instalação foi interdita e alvo de protestos por parte do artista, que se retirou da Bienal, como constatamos em notícias de jornal.<sup>45</sup> Foi uma instalação que propôs, literalmente um desvio (físico), enquanto apontava para a reflexão sobre um desvio de entrada que dava acesso gratuito ao evento e, assim, interrogando o espectador sobre o papel público da instituição.



**Figura 4** – Vazadores (2002) de Rubens Mano na 25ª Bienal (2002) ©Juan Guerra

**Fonte:** <http://www.bienal.org.br/post/349>

Por ora, podemos nos referir a uma descrição bem abrangente, de teor crítico, cujo foco é a residência artística, formulada por Amílcar Packer para constar no primeiro mapeamento sobre o estado das residências de arte no Brasil, realizado em 2014. Packer, que foi um dos curadores entrevistados para este estudo, é de origem chilena e radicado no Brasil desde 1982 e tem formação interdisciplinar. No trecho que transcreveremos a seguir, ele tece uma crítica ao *modus operandi* das instituições de arte,

---

44 Recomendamos a consulta do artigo escrito por Mano, intitulado A condição do lugar no site, publicado na *Revista ARS*, em 2006.

45 Uma dessas matérias é de Armando Antenore: *Sob protesto, Rubens Mano deixa a Bienal de São Paulo*. 24 maio 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200210.htm>. Acesso em: 25 ago. 2020.

que ele denomina de “instituições de legitimação da arte”, contrapondo-as aos propósitos dos programas de residência artística:

Os programas de residência artística, em sua gênese, propõem a mobilidade dos profissionais das artes como meio de criar condições propícias para a pesquisa em contextos estrangeiros, promovendo literalmente a desterritorialização como condição básica da criação. Isso se daria proporcionando temporalidades distintas das exigidas pelo vigente sistema de aceleração da produtividade, atualmente tão disseminado, até mesmo em centros de pesquisa e formação, como as universidades, que deveriam resguardar e ampliar as condições mínimas para o pensamento, dentre elas o tempo e a sua não instrumentalização. Tais características serviriam a um funcionamento mais crítico e coletivo, por assim dizer, para práticas artísticas que privilegiam a cooperação e a troca em um envolvimento mais direto e estrutural com a sociedade, e seus diversos agentes e comunidades, frente à letargia de práticas cínicas e instrumentalizadas e à burocracia oficial que frequentemente não faz mais do que garantir interesses particulares das instituições de legitimação da arte, como museus públicos e privados e centros culturais em seus diversos formatos e nomes, de casas de leilão, de galerias e dos colecionadores. (VASCONCELOS; BEZERRA, 2014, p. 28)

Packer (2014) acredita que as residências, alicerçadas sobre bases que privilegiam a temporalidade, a pesquisa, o deslocamento, a coletividade e o ser estrangeiro, são alternativas a modos de funcionamento institucional instrumentalizadores, apressurizadores de rendimento e com vistas ao interesse privado, considerando-os como modos de conduta problemáticos para a produção de arte na atualidade.

Packer (2014), como Fialho (2014), cujo texto apreciamos no início deste capítulo, partilha da preocupação com a reflexão crítica, porém com propósitos distintos: enquanto Fialho (2014) concentra-se na existência do pensamento crítico voltado à consolidação de um sistema de arte que possa fomentar, legitimar e comercializar a produção artística, Packer (2014) pondera sobre a ideia de estruturação de outro circuito, cujo caráter da reflexão crítica traduz-se como pesquisa que ocorre em contextos coletivizados, constituídos a partir dos agrupamentos resultantes do trânsito dos artistas e profissionais de arte em sítios em que a produção realiza-se em território estrangeiro.

A ação do curador em residência, nos moldes expressos por Packer (2014), afeta as suas formas de fazer, o que fica evidenciado se pensarmos sobre elas a partir da perspectiva do trabalho idealizado para instituições de arte, cuja elaboração se dá tendo como mote o evento, que é a exposição. Mantêm-se as relações com artistas e os estudos sobre poéticas envolvidas, e a mudança mais relevante seria o enfoque no

processo, nas instâncias anteriores à conclusão da obra de arte como produção concluída. Tal situação – em que a curadoria se volta para o exercício do conhecimento e dos modos de conhecer, fazendo uso de questionamentos e de argumentação crítica para se aproximar das experiências do artista com a sua produção, quando se levantam mais questionamentos do que respostas – aproxima-se do que defendido por Jacques Rancière (2005, p. 13), quando, motivado pelo interesse em rediscutir a noção de estética como pensamento em arte, investiga o reestabelecimento das “[...] condições de inteligibilidade de um debate” em que se possa reconhecer “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas modos de prática e modos de pensabilidade de suas relações, implicando determinada ideia de efetividade de pensamento” na qual “[...] as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral dos modos de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”

Tendo esse cenário em mente, tomemos como pressuposto para determinar eixos de prática institucionais em residência as colocações de Packer (2014) sobre os termos reguladores das práticas de artistas e de outros agentes partícipes dos programas de residência e que estariam embasados, como já destacado, por questões como temporalidade, pesquisa, deslocamento, coletividade e a condição de estar estrangeiro, que servirão como balizas de contraponto aos eixos de debate comumente empregados pela crítica institucional, voltados para instituições canônicas, como museus e instituições públicas, notoriamente reconhecidas no meio artístico e cultural, a serem apresentadas no Capítulo 2.



## Capítulo 2

### A residência como construção crítica

#### Parte 1

#### 2.1 A residência como prática instituinte

Destacamos, no capítulo anterior, por meio da declaração de Packer (2014) sobre as residências artísticas, alguns termos que poderiam nos servir de eixos estruturantes da dinâmica de ação em residência de arte, baseados em suas características mais evidentes, presentes na vasta maioria das residências. A sua perspectiva sobre a residência artística é apresentada como um tipo de organismo cujas finalidades são distintas das de “[...] instituições de legitimação da arte, como museus públicos e privados, e centros culturais em seus diversos formatos e nomes, de casas de leilão, de galerias e dos colecionadores” (VASCONCELOS; BEZERRA, 2014, p. 28).

Na descrição de Packer (2014), encontramos características que “dão o tom” ao trabalho dos agentes em residência, como a temporalidade, o estímulo à pesquisa, o deslocamento, a coletividade e o estar estrangeiro, que não lhe são exclusivos e podem estar presentes em outros ambientes de trabalho, porém não como aspectos nucleares que venham a definir instituições de arte, cujos propósitos sejam expor a obra. Os termos não exaurem o assunto, mas servem como norte para a missão de compreender a forma de estruturação, as práticas que incidem sobre o trabalho curatorial que se realiza na residência, comparado ao que ocorre em outros contextos institucionais.

As residências, tendo surgido no horizonte das instituições mais recentes do que nas instituições tradicionais, como são os museus, têm estado enredadas na trama dos debates sobre o que vem sendo denominado, desde meados da década de 2000, de práticas instituintes, caracterizadas por serem um conjunto de ações pensadas como instrumentos não somente estratégicos para se construir novos modelos institucionais em arte – em face do estado crítico atual –, como também conceituais, em referência a novas e distintas demandas que formam o complexo sistêmico da arte contemporâneo.

Três dos aspectos constantes no modelo de trabalho em residência, que distam dos princípios orientadores das instituições de arte tradicionais, nos interessam. Eles integram o conjunto de práticas instituintes pela perspectiva da onda do Novo

Institucionalismo. São eles: (i) a ênfase no processo produtivo, e não sobre o objeto ou ação concluído como obra acabada, e nos aspectos intangíveis que constituem a prática artística; (ii) o não destaque à exposição e à visibilidade, muitas vezes midiática, para consumir um ciclo voltado para satisfazer a lógica dos fluxos de mercado, como o dado mais importante do ciclo produtivo; e (iii) o destaque dado à formação como forma de educação continuada.<sup>46</sup>

Até que ponto, e de que maneira, o trabalho em residência afeta o exercício da curadoria – sobre o qual trataremos no próximo capítulo –, engendrando novas práticas e transformando outras? Podemos afirmar, de antemão, que não há um só tipo e formato de residência artística. Ela varia tanto pela sua localização quanto pelo tipo de relação com o seu entorno, com temáticas e interesses conceituais da linha que orienta o programa de residência, bem como sobre o tipo de gestão organizacional. Por outro lado, precisamos levar em consideração a influência da curadoria sobre o trabalho a ser desenvolvido em residência, que dependerá da afluência de muitos fatores que compreendem a formação do curador e de seus interesses de trabalho, suas formas de atuar e os escopos dos projetos e das dinâmicas de organização de cada residência.

A ideia de organismos estruturados com vistas ao desenvolvimento do trabalho artístico e ao intercâmbio nacional e internacional não é novidade, haja vista iniciativas que acompanham o percurso da história da arte, como os prêmios de viagem para estudo, concedidos aos artistas pelas academias de arte no século XVII; as colônias de artistas no século XIX; as comunidades urbanas e rurais na década de 1960/1970; e os movimentos de deslocamento de artistas e agentes do meio da arte a partir da década de 1990, como bem destacou Marcos Moraes (2009) em sua tese sobre os ambientes de residência artística. Cada momento de ocorrência dessas ondas de mobilidades artísticas subsidiadas (MORAES, 2009) correspondeu a uma época com demandas culturais específicas, ao que o meio de arte respondeu a seu modo. Há um alargamento da concepção sobre o que venha a ser a residência de arte em termos de formato e escopo, de modo que, ao mesmo tempo em que se mantém o interesse na produção de arte, dilata-se o conceito de arte na contemporaneidade. A arte se expande,

---

46 Trataremos adiante dos significados que a educação não formal, i. e., as que não estão vinculadas ao sistema governamentais que regulam a educação básica, adquirem quando se apresentam como práticas em organismos de gestão alternativas, independentes ou autônomas. Por ora, podemos definir a formação continuada “[...] menos sob a perspectiva de um programa escolar e mais de acordo com uma vertente de treinamento, para a qual se pressupõe que os educandos devem e podem ser treinados a fim de melhorarem seu desempenho”, e ainda: “[...] como o processo de desenvolvimento de sujeitos para o qual uma dimensão experiencial, e não apenas técnica deve ser alcançada” (CORREIA e CASTRO; AMORIM, 2015, p. 39).

interrogando temáticas, provocando interseções com áreas de conhecimento e com situações, cruzando o poético com o comunitário, algo usual nas práticas em residência urbana ou rural. Trata-se de uma ampliação de alvos de interesses que gradativamente vão se tornando componentes constituintes e legitimados de sua constelação de práticas, mas que não significa uma pluralidade vazia e privada de sentidos. É um sintoma da contemporaneidade, a qual, como descreveu Terry Smith (2009, p. 1), é “[...] múltipla em caráter, mas singular em suas demandas, requerendo respostas que são significativamente bem diferentes daquelas inspiradas por muitos modernismos do século XIX e do século XX”. O resultado é uma crescente expansão de limites sobre as possibilidades das experiências e de tipos de organismos capazes de acolhê-las, não se restringindo aos locais estruturados como residências de arte, todavia não esquecendo que colocar territórios sob questão significa reterritorializar, de outro modo, em uma alusão ao ser governado, de outro modo, sobre a qual Foucault (2013) discorre quando aposta na atitude crítica voltada para o movimento de governamentalização dos indivíduos e da sociedade, conforme exposto no capítulo anterior.

A curadoria, como a residência, também dilatou-se em seus modos e anseios sobre a sua prática, acompanhando os movimentos que derivam, em nosso entendimento, de dois pontos focais para ativar processos curatoriais que caminham juntos na contemporaneidade: o primeiro, que sinaliza interesses geracionais, perspectivados pela vontade política de (re)construção social e subjetiva, operações que são acionadas por tensões presentes na cartografia dominante, como afirma Suely Rolnik (2008, p. 2), deixando à mostra os “[...] conflitos de classe, de raça, de etnia, de religião, de gênero etc.”; e o segundo, decorrente da autorreflexão incitada, para não dizer provocada (no sentido de pôr a vocalizar) pela urgência de dar sentido à própria prática em contextos institucionais precarizados, não somente na sua estrutura de funcionamento, mas também no que falta ser abordado e que vem paulatinamente saindo da margem do discurso institucional para encontrar um lugar de maior centralidade, como no caso do tema da descolonização, tópico que vem sendo amplamente debatido e nos interessa ao investigarmos as ações da curadoria em residência, objeto de uma política de desterritorialização. Em um artigo recente, Friques e Basbaum (2020) assim entendem a curadoria descolonial e seu papel para o câmbio dos circuitos de práticas:

Uma curadoria descolonial pode expandir, problematizando os regimes de expressões e fruições artísticas, o circuito artístico vigente por meio da inauguração de um equipamento cultural em uma zona periférica da cidade [...]. Ou ainda, definindo-se enquanto uma tomada de posição a partir de agenciamentos coletivos, uma curadoria descolonial pode mobilizar um grupo de artistas para, através de práticas insurgentes, promover abalos tanto no sistema cisheteronormativo quanto no sistema das artes [...]. Uma curadoria descolonial pode também, a partir das fenomenologias ameríndias, pôr em movimento um processo de indigenização de currículos e espaços expositivos. (FRIQUES; BASBAUM, 2020, p. 14)

De uma maneira ou de outra, o fato é que, se aceitarmos que as instituições de arte existentes e as que estão por vir têm enfrentado (e enfrentarão) desafios que extrapolam a já complexa missão relativa a organização, apresentação e disseminação de conhecimentos teóricos da área e das elaborações poéticas do campo da arte, compelindo-as a se posicionarem criticamente como parte integrante de uma estrutura abrangente que as torna quase que compulsoriamente dependentes de políticas econômicas que começam a defini-las em seus objetivos e intenções e tocam outras esferas, havemos de pensar sobre o alerta de Néstor Garcia Canclini (2016), que nos adverte que não há um relato que possa justificar crenças e organizar um mundo tão interdependente como ele hoje claramente se descortina. O autor defende que estamos na era da “arte pós-autônoma”, em que um conjunto de práticas surgem do sintoma da tomada de consciência de que não há “[...] uma história com uma orientação, nem um modelo de desenvolvimento para a sociedade” (CANCLINI, 2016, p. 28). Por arte pós-autônoma, o autor se refere

[...] aos processos das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas artísticas abalizadas em contextos até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética. (CANCLINI, 2016, p. 24)

Somos tentados a iniciar este capítulo desenhando um cenário cujos elementos constituem-se como pontos de contato com a residência a partir do exame de outros tipos de instituição e de suas estratégias de ação, organizadas com o propósito de nutrir a sua pertinência cultural na contemporaneidade, tal como defende Rui Matoso (2018):

Sem um nível adequado de interação social e simbólica que permita gerar laços de pertença cultural, estimular novos vínculos sociais e simultaneamente produzir a capacidade para partilhar novas ideias e novos mundos, uma instituição não cumpre o seu desígnio de nutrir e sustentar as relações sociais. Neste sentido, uma instituição pode também ser vista como uma tecnologia social que possibilita a durabilidade e sustentabilidade de uma determinada sociedade. (MATOSO, 2018)

Não têm sido poucas as noções aventadas por especialistas da área – teóricos, críticos, curadores e artistas – sobre o papel das instituições de arte na contemporaneidade e sobre quais instituições de arte seriam desejáveis e possíveis em face de uma crise econômica global que assola crescentemente as organizações de arte e cultura e vêm ameaçando a própria existência da instituição de arte e do sistema de arte como um todo, afetando, inclusive, museus de grande porte. A residência de arte, que pode se constituir como organização ou evento dentro de outro evento, figura como uma forma de instituir factível para um presente que estimula novos vínculos sociais e convoca colaborações e parcerias entre organismos para poder subsistir.

A fim de visualizar e destacar itens da pauta que vem sendo debatida sobre práticas instituintes no Brasil e no exterior, a residência de arte entre elas, dividiremos este capítulo em três partes. Em um primeiro momento, reuniremos escritos e exemplos de estratégias acionadas pelos agentes das instituições de arte para podermos compreender em que ponta da escala institucional estaria a residência e em que medida os formatos institucionais determinam as práticas curatoriais em âmbito nacional e internacional. A seguir, desdobraremos os termos expostos por Packer (2014) em sua caracterização sobre a residência como ponto de referência para a compreensão de seus propósitos e dinâmicas. Na terceira e última parte, apresentaremos a residência como lugar para produção de arte, apontando para metodologias e recursos específicos presentes ao longo de sua trajetória, pontuada pelas expedições dos viajantes. Encerraremos o capítulo mencionando uma das residências mais consolidadas no país, que é a Residência Artística Capacete.

### 2.1.1 *Práticas instituintes e museus*

A ideia que permeia o nosso imaginário sobre o que seja uma instituição diz respeito a algo sólido, fundamentado por normas e procedimentos que regulam e impactam relações políticas, sociais e econômicas. Mesmo que esperemos que essas instituições sejam suficientemente consolidadas dentro de um sistema e estejam

internalizadas pelos sujeitos que as experienciam, há de se ter no horizonte de visão as inevitáveis mudanças que ocorrerão, em menor ou maior grau, devido a conjunturas variadas que afetarão as organizações, as quais são as expressões materiais das diretrizes institucionais, e procurar saídas para as eventuais crises.<sup>47</sup>

Convém lembrar que a crítica institucional, para este estudo, tem o propósito de, ao revelar transformações pelas quais estão passando as instituições de arte – e, diga-se de passagem, têm sido inúmeras e têm afetado de formas distintas o conjunto de instituições artísticas –, visualizar com maior clareza a estrutura das residências e dos seus mecanismos de operação e, assim, chegar à curadoria. Não é uma tarefa simples em um momento de reexame institucional geral do campo de arte, que tem afetado, inclusive, o museu, modelo de instituição mais solidificado no sistema de arte, o qual está sendo levado a repensar seus pilares, que são os seus objetivos, como mostram os encaminhamentos que vêm sendo dados pelo International Council of Museums (Icom), declarados em conferência realizada em Kyoto, em setembro de 2019, baseados em recomendações da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) para os museus.

As transformações que se apresentam, de acordo com Suay Akson (ICOM, 2019),<sup>48</sup> então presidenta do Icom, imporão mudanças que “[...] terão um profundo impacto na teoria e prática do museu, o que nos forçará a repensar o valor dos museus e questionar as fronteiras éticas que definem a natureza de nosso trabalho como profissionais de museus”. Essas mudanças partem tanto de recomendações da Unesco, de 2015, para os museus, sugerindo que assumam, como práticas basilares, aquelas que enfoquem problemáticas presentes na esfera social contemporânea, tornando-se sua pedra de toque; quanto do relatório de 2019 das Nações Unidas, que chama a atenção para as implicações do “[...] impacto das mudanças climáticas e da crescente desigualdade entre os países e dentro deles e que estão comprometendo o progresso da agenda de desenvolvimento sustentável e ameaçando reverter os ganhos obtidos nas últimas décadas que têm melhorado a vida das pessoas” (ICOM, 2019). Akson (ICOM, 2019) encerra sua fala com uma afirmação que parece sintomática da descrença

---

47 As formas de enfrentamento dessa situação acachapante para a arte e para o sistema de arte, se vistas pela perspectiva do ideário das vanguardas históricas e depois das neovanguardas, provaram ser ineficazes em face da presença da política econômica e sua ingerência sobre as instituições de arte, o que, para alguns influentes teóricos/artistas, como Andrea Fraser, foi visto com pessimismo. Para Fraser, em artigo escrito em 2005 para a revista *ArtForum*, esse estado de coisas aprisionou todos os agentes do meio de arte que não têm para onde escapar: estão reféns dentro e fora do campo de arte, resultando na não ressonância de qualquer que seja a ação tomada por eles.

48 Akson, então presidenta do Icom, pediu demissão do órgão meses após a conferência e antes do lançamento da definição sobre os objetivos da instituição.

– que parece ter tomado conta de todas as esferas da vida pública – que não confere nenhuma credibilidade à política como esfera de ação com consequências pragmáticas e reais para o desenvolvimento global: “Essas não são declarações políticas, mas fatos sérios”.

O fato de uma organização como o Icom, cuja função é a de representar a comunidade museológica internacional, chegar a declarar a necessidade de mudanças tão profundas em seu estatuto sugere que as mudanças já estão há muito tempo na ordem do dia, como nos mostram algumas experiências que procuram reposicionar o lugar do museu, pondo-se em questão e reforçando seu papel público, o que já vem ocorrendo há alguns anos globalmente. Em entrevista para a revista *on-line OnCurating*, Mary Anne Jacob (2013) relata que se afastou do museu em 1990, insatisfeita com o que entendeu como sendo a separação da instituição museológica da “experiência da arte”. Para ela, o museu não mais colocava “[...] em primeiro plano a sua função de ser o lugar onde é possível experienciar a habilidade única que a arte proporciona, que é a de transportar-se para além de sua condição de objeto com vistas a alcançar o mundo”, fazendo-se necessário “[...] realocar a relação da arte com o lugar e as pessoas, como sempre foi, desde tempos imemoriais” (JACOB, 2013). As realizações decorrentes dessas interrogações foram traduzidas, por ela, como ações *site specific*, de base comunitária e por meio de práticas artísticas socialmente engajadas.

Concentrando-nos em situações referentes a práticas em torno do museu, ocorridas na década de 2000, poderíamos destacar algumas que estão presentes na arena de debates, como The Homeless Museum of Art (HoMu), fundado em 2002 por Filip Noterdaeme e ainda ativo e que se assemelha a experiências em residência, com a diferença de que segue um programa com tempo de duração indeterminado porque, afinal, a ideia é se constituir como instituição, mesmo que o nome sugira o contrário, e que haja um espaço, mesmo sendo um apartamento (alugado) como base, onde ocorrem exposições e que abriga uma coleção de obras originais. Assim HoMu atua:

Conciliando irreverência e sinceridade, HoMu procura subverter um mundo da arte crescentemente impessoal, impulsionado pelo Mercado, e expor a venda das instituições culturais para o comércio, o clientelismo, mercado imobiliário, e arquitetos celebridades. HoMu existe em um estado de fluxo perpetuo e continua desafiando as regras de um mundo de arte estabelecido.<sup>49</sup>

---

49 Disponível em: [http://www.homelessmuseum.org/hmu\\_pages/mission.html](http://www.homelessmuseum.org/hmu_pages/mission.html). Acesso em: 25 ago. 2020.



Figura 5 – The Homeless Museum of Art (HoMu)

Fonte: <http://revistapegn.globo.com/Revista/Common/0,,EMI313622-17180,00-MENOR+MUSEU+DO+MUNDO+RECEBE+APENAS+DOIS+VISITANTES+POR+VEZ.html>

Versando sobre a discussão de questões referentes ao patrimônio cultural e métodos de desterritorialização do museu, o Molecular Museum, projeto realizado dentro e fora do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (Macba) de 2007 a 2008, em torno de projetos educativos e de sua coleção, teve como mote a questão: “O que é o museu para a era pós-industrial, pós-colonial?”, motivação para o laboratório final do projeto em junho de 2008.

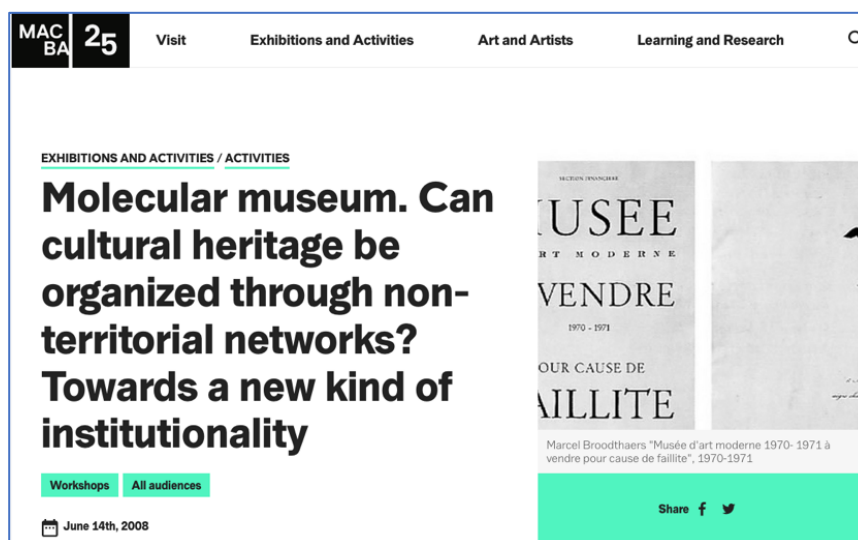


Figura 6 – Chamada para as oficinas do Molecular Museum



Na mesma época do evento no Macba, entre setembro e outubro de 2007, o Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói promovia fóruns de debate, sob a coordenação de Luiz Guilherme Vergara, então diretor do museu e um de nossos entrevistados para este estudo, procurando tornar o museu um catalisador, por meio de um conjunto de práticas denominadas de “curadoria educativa”, para o debate de temas como meio ambiente, urbanismo, questões indígenas e juventude, entre outros, apenso à pautas da agenda da Semana Nacional de Museus, cujo título era “Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento”.



**Figura 7** – Encontro de professores. Debate sobre a condição indígena

Fotografia de autor desconhecido. Foto cedida por Luiz Guilherme Vergara.

Outro tipo de iniciativa, promovida pelo então diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp), Teixeira Coelho, foi o evento *De Dentro e de Fora*, ocorrido entre 2009 e 2010, que, buscando estreitar a relação do museu com jovens públicos, convidou artistas brasileiros e estrangeiros para, durante um mês, ocupar a galeria do subsolo, a parte externa do museu e seu entorno, em um movimento voltado para “alimentar as esperanças de bom senso e *aggiornamento* no trato do poder público com a arte” (COELHO, 2009), e que ressoa nas palavras de Akson (ICOM, 2019):

O papel dos museus em sociedade está mudando. Estão sempre, reinventando-se em sua procura por ser mais interativos, inclusivos, orientados para as comunidades, responsável, flexível e móvel, para continuarem relevantes, enquanto preservando suas missões principais que são colecionar, preservar, comunicação, pesquisa, exposição, aprendizado. (ICOM, 2019)

Como um dos desdobramentos da exposição *De Dentro e de Fora*, foi firmada, em 2011, uma parceria de um dos curadores do evento, Baixo Ribeiro – proprietário da Galeria Choque Cultural e arquiteto –, com uma artista estadunidense que também esteve presente no evento do Masp, Caledonia Curry, conhecida como Swoon, para a montagem de uma instalação temporária no vão do Masp. Ribeiro relata:

Jamais eu imaginei que seria possível realizar algo tão radical, quase utópico num local tão populoso e restrito quanto o Vão do MASP. Nós construímos ali e mantivemos funcionando por quatro meses uma pequena vila autônoma e autogerida para servir de abrigo temporário aos sem-teto da região. Consegui liberar o projeto com a direção do museu, a Prefeitura, o Condephat, o Compresp, o Iphan, a PM, a GCM, a feira do MASP. A Swoon trouxe equipe de fora e construiu não só a vila chamada Ersília, mas toda uma arquitetura humana, formada por artistas locais e uma rede de ONG que transformaram o “shelter” numa usina de ideias avançadas sobre um novo urbanismo “verde” e participativo, reunindo mais de uma centena de ONG e ativistas atuantes nos eixos da mobilidade, moradia, reciclagem e plantação urbana. Uma escola de vida para todos os participantes. Ninguém saiu ileso do programa: muitas novas organizações surgiram ali e todos passamos a entender melhor o poder e o papel da arte na criação de cidades melhores. (BAIXO RIBEIRO, 2020)



**Figura 8** – SWOON no MASP Acampamento Ersília. Intervenção no vão do MASP em parceria com Baixo Ribeiro

**Fonte:** <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/05/23/swoon-no-masp-acampamento-ersilia-2/>

A iniciativa dos museus de abrir suas portas para novas experiências, reativando coleções e públicos, integra um movimento global, datado de meados da década de 1990 – mas não ocorrido de maneira homogênea –, de tentativa de redefinição das instituições de arte contemporânea em geral, não somente dos museus, acionada em parte pela curadoria, internalizando a crítica como parte constituinte do projeto institucional estabelecido pela premente necessidade de deslocar o discurso – que mobilizava toda a sua atenção sobre a análise do objeto de arte – para uma esfera de debate mais amplo, com vistas ao incremento da recepção pública. Essa crise começou a ser enfrentada na década de 1990,<sup>50</sup> aterrou as pequenas organizações e reduziu o papel das políticas públicas em geral, sobretudo daquelas voltadas para o bem-estar social, pela influência das corporações financeiras sobre as políticas econômicas dos Estados, desconfigurando suas estruturas, em seus conceitos orientadores e formas de produção, e obrigando-as, muitas vezes, a emergir com outras instituições para poderem sobreviver aos cortes orçamentários. Nessa época, mais precisamente a partir de 2008, uma “sobreonda” começou a se formar no horizonte, prometendo arrastar quem não tivesse forças para enfrentá-la, submergindo, em sua passagem, instituições de arte de pequeno, grande e médio porte e alcance, em obediência à lógica dos fluxos de lucros e perda da centralidade do trabalho produtivo. Essa situação gerou um momento de debate interno das instituições, como parte integral de seu desenvolvimento, interrompido, em meados da década de 2000, pelo gradual desmantelamento das instituições culturais.

### 2.1.2 *Práticas instituintes vistas de fora*

Abordaremos, a seguir, temas concernentes às novas práticas de institucionalizar surgidos nas duas últimas décadas, objetivando levantar ainda mais termos que venham a constituir conjuntos tipológicos para raciocinarmos sobre quais seriam as práticas em residência. Para isso, tomaremos como referência textos que configuram o cenário artístico e cultural em âmbito nacional e internacional. Optamos

---

50 Cumpre observar que não é nosso foco, nesta pesquisa, nos aprofundarmos em conceitos oriundos da economia, contudo não há como, especialmente nas condições econômicas globais e de política nacional em que nos encontramos, deixar de mencionar episódios que se caracterizaram como marcos que afetaram e ainda contribuem para os encaminhamentos dos processos em arte. Em termos mais precisos quanto à data de início do processo a que nos reportamos e que desencadeou o neoliberalismo em nível mundial, teríamos que nos referir ao ano de 1989, no início do mandato de George H. W. Bush, nos EUA. Sobre o assunto e suas implicações para o desenvolvimento econômico brasileiro e suas conexões com a política econômica global, recomendamos a leitura de *A Farsa do neoliberalismo*, de Nelson Werneck Sodré, publicado em 1995.

por citá-los respeitando a ordem de leitura: primeiramente, as considerações escritas sobre as conjecturas acerca do Novo Institucionalismo, via cenário internacional, dado que o volume de eventos e publicações relacionando o avanço das políticas neoliberais com o desmantelamento institucional e a precarização do meio artístico parece ter se tornado mais evidente, como um problema a ser enfrentado pelo sistema de arte inicialmente, entre os círculos de agentes do meio da arte da América do Norte e da Europa Ocidental, impelidos, talvez, pela evidência de um contraste maior em suas conjunturas, mais bem estruturadas do que as do continente latino-americano ou do Hemisfério Sul, como destacou Nina Möntmann (2007)

O primeiro texto a ser mencionado é de autoria de Simon Sheikh, um de nossos autores de referência para este estudo, já mencionado no capítulo anterior. É um texto de 2004 intitulado “Public spheres and the functions of progressive art institutions”, que tem como propósito discutir a problemática relacionada ao posicionamento das instituições de arte já existentes, progressistas ou não, e das que seriam futuramente instituídas para se constituírem calcadas em demandas postas na esfera pública<sup>51</sup> – e são plurais –, inclinadas a ampliar seu campo de interesses, não mais unicamente voltado a legitimar e representar os interesses de um determinado grupo. Sheikh (2004), como vários autores que tratam do assunto, toma como modelos para a discussão o museu como instituição e a classe burguesa como “a” esfera pública, cumprindo o papel de formadores de um tipo de racionalidade excludente:

Não há somente esferas públicas (e ideais aqui – de), mas também contra públicos. Se pudermos, então, somente falar sobre a esfera pública no plural, e em termos de inter-relação e negação, torna-se crucial entender, situar e reconfigurar espaços de arte – instituições – como “esferas públicas”. (SHEIKH, 2004, p. 1)

---

51 Convém notar que, apesar dos entrelaçamentos entre os dois campos, da arte pública e da esfera pública da arte, o que nos interessa é o debate que diz respeito às instituições de arte e as transformações que delas advêm, impulsionando-as a modificar seus programas de ação, como também aquilo que faz surgir novas organizações a partir dos posicionamentos em direção à constituição de diálogos com instâncias da vida pública. A noção de esfera pública vem sendo debatida em textos de Jürgen Habermas, publicados desde o final da década de 1960, e vêm compondo o léxico discursivo em áreas variadas do conhecimento, tomando gradativamente significações múltiplas e muitas vezes contraditórias, a depender do contexto em que surge, segundo Oskar Negt, Alexander Kluge e Peter Labanyi (1988, p. 66), quando reforçam a importância de compreender a existência da esfera pública como “[...] genuína articulação de uma necessidade social fundamental” advinda da “[...] contradição entre a crescente socialização dos seres humanos e as formas atenuadas de sua vida privada”.

Dezesseis anos se passaram desde a publicação do texto de Sheikh, e temos percebido que parece cada vez mais intrincado falar em formação de uma esfera pública, heterogênea e participativa diante de cenários muito mais devastadores para as políticas públicas em arte e cultura na nova ordem capitalista mundial, invadindo o plano ideológico, que vem provocando a redução do tamanho dos Estados nacionais, com instauração de políticas de austeridade econômica e cortes sociais. Isso não significa – apesar de parecer uma tarefa árdua – que as instituições não possam refazer seus percursos de forma a se tornarem capazes não somente de atender os múltiplos interesses públicos, em busca de autonomia tanto da arte quanto do sistema de arte, procurando afastar-se do populismo e das incansáveis investidas da indústria do entretenimento no campo da arte. Sheikh (2004, p. 2) arremata, apresentando uma saída que não passa por “[...] manter, reivindicar ou retornar à categoria de espaço burguesa de arte e subjetividade, nem às noções vanguardistas clássicas de resistência”, mas pela ativação de pressupostos democráticos, contra os quais não se pode vencer ou negar abertamente.<sup>52</sup>

No rumo das questões expostas por Sheikh (2004) e em direção a propostas que possam constituir uma agenda positiva, arquitetada como um conjunto de políticas emancipatórias que entrelacem instituições e aparatos de Estado, de forma a torná-las instâncias produtivas, estão os projetos do filósofo e teórico de arte Gerald Raunig, cujas ações vêm sendo realizadas em colaboração com museus e outros teóricos, em plataformas editoriais e na promoção de eventos de longa duração, como *Transform* (2005-2008/9) e *Former West* (2008-2016). Em torno do primeiro, estão as considerações de Raunig em seu artigo “Instituent Practices Fleeing, Instituting, Transforming”, de 2006. Como o título revela, há um interesse do autor em relacionar as práticas instituintes com a ideia de fuga ou de escape, que seriam argumentos para transformação das formas de governamentalização, pela perspectiva dos argumentos de Foucault no texto “O que é a crítica?”, sobre o qual nos dedicamos anteriormente.

---

52 Haveríamos de dedicar espaço razoável de pesquisa para lidar com o tema “democracia”, pois sua presença nunca foi tão clamada, seja por seus defensores, seja por seus detratores. Ainda que não desenvolvamos o assunto *per se*, estamos enredados em sua malha significativa. Assim, a ideia de democracia acompanha nossa linha de pensamento como condutora para as práticas instituintes.



Figura 9 – Former West (2008-2016)

Fonte: [https://chtodelat.files.wordpress.com/2010/09/1284600053image\\_web.jpg](https://chtodelat.files.wordpress.com/2010/09/1284600053image_web.jpg)

A ideia de transformação pelo escape é desenvolvida por Raunig (2006)<sup>53</sup> e tem como meta atingir a emancipação de uma governabilidade que não interessa ou em torno da qual a oposição possa ser ineficaz. Seria uma maneira de resistir:

Uma forma positiva de desistir, um voo que é simultaneamente uma prática instituinte. Ao invés de pressupor condições de dominação com um horizonte imutável e ainda lutar contra eles, esse voo muda as condições sob as quais as presunções acontecem. (RAUNIG, 2006, p. 3)

Para chegar ao lugar em que seja possível instituir na atualidade, pela tese de Raunig (2006), faz-se necessário manter em mente as realizações exitosas das gerações anteriores da crítica institucional, proceder a um exercício autocrítico constante, permanecer conectado a processos políticos e sociais, encadeando os campos artísticos a outros campos com vistas à transversalidade.

---

53 Raunig (2006) apresenta vários pensadores como fonte de referência para desenvolver sua concepção sobre instituições e êxodo, voo, escape, mas um deles se sobressai, Paolo Virno, citado em escritos de outros autores que têm estudado o Novo Institucionalismo. Por essa razão, é importante mencioná-lo para efeito de conhecimento, visto que aqui não nos aprofundaremos em suas ideias.

A ideia sobre outras formas de organização pode surgir (i) dentro do ambiente universitário, e com o seu apoio institucional, articulando-se em escala global; (ii) como iniciativas menores, com o propósito de formar comunidades de aprendizado, correndo em paralelo às instituições acadêmicas; (iii) em formato de coletivos; e (iv) pode se manifestar em organizações que defendem práticas políticas de embate direto às instituições consideradas hegemônicas.

Sem pretender esgotar o assunto, indicaremos exemplos de instituições internacionais que surgiram, com frequência, no fluxo de pesquisa sobre práticas instituintes pela ótica do Novo Institucionalismo e nos auxiliam a ponderar sobre estruturas existentes hoje no mundo, arriscando desenhar uma formação tipológica<sup>54</sup> que nos conduza a compreender a localização das residências de arte e formas de participação de seus agentes nessa malha cartográfica. Como instituição de maior porte e maior alcance, trabalhando dentro da ideia de “ecossistema”, mencionaremos, como primeiro caso, o Presencing Institute, fundado em 2006, que se originou do Centro de Aprendizado Organizacional, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos EUA, criado por Otto Scharmer, e agrega membros de várias localidades e áreas de especialização,<sup>55</sup> funcionando por meio, principalmente, de laboratórios presenciais e *on-line*. De acordo com Scharmer (2013, p. 9), o instituto visa “atualizar nossa lógica econômica e nosso sistema operacional, afastando-se de um ‘egossistema’ obsoleto focado inteiramente no bem-estar de si, para uma consciência de ecossistema que enfatiza o bem-estar como um todo”.

Compondo o universo de organizações cujo propósito é fundamentalmente educativo – o que não deixa de ser um ponto em comum em todas as organizações que vêm se estabelecendo –, que interrogam os princípios e formatos da escola tradicional e com um formato menor do que o Presencing Institute, citamos a Eco Practicum, fundada em 2010 como uma *desk free school* (escola sem carteira), e a School of Apocalypse,<sup>56</sup> fundada em 2016 ambas coordenadas por Tal Beery, artista visual e arte-educador, e Eugenia Manwelyan, performer e coreógrafa. Eles são exemplos de

---

54 Para pensar tipologia, usamos conceitos expressos por Carlos Osmar Beterro, em *Tipologia e Teoria Organizacional*, de 1981.

55 A estrutura organizacional do Presencing Institute é complexa e notamos a presença das artes visuais relacionada ao contexto geral da cultura, apontando para uma característica das instituições que estão pondo em questão ideologias, métodos e princípios de instituições sobre as quais incidem ideologias das corporações e dos Estados. Há artistas na equipe de membros que são da área de arte-educação, design, teatro e performance.

56 Beery and Manwelyan usam o termo “apocalipse” como ideia para sempre iminente, horizonte para o qual se olha, como lembrança de nossos medos e desejos. Essa situação traria à tona “[...] criatividade e sobrevivência e afasta nossas pretensões de revelar verdades sobre o que é essencial”. Disponível em: <https://www.schoolofapocalypse.org/about>. Acesso em: 10 jul. 2020.

artistas que vêm atuando, simultaneamente, em várias frentes amplas, procurando estabelecer vínculos entre instâncias privadas – de criação e de trabalho – e públicas. Fica evidenciada em seus projetos de interconexão com a arte a ideia de provocar estados de “emergência para conhecimentos compartilhados” e, com isso, estimular o trabalho de aprendizado em comunidade.

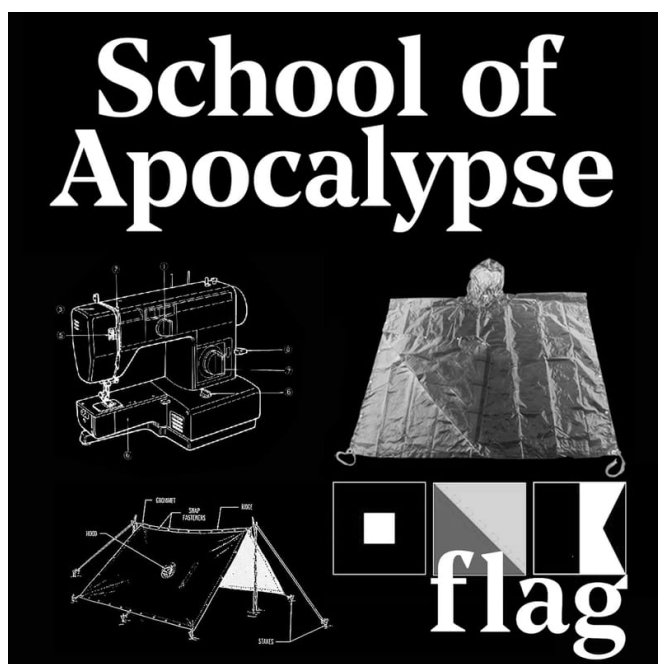


Figura 10 – School of Apocalypse

Fonte: [http://www.talbeery.com/2016\\_flag-working-group\\_soa.html](http://www.talbeery.com/2016_flag-working-group_soa.html)

Outro texto complementar para o debate sobre práticas instituintes é o de Dmitry Vilensky, intitulado *Activist Club or On the Concept of Cultural Houses, Social Centers & Museums*. Os projetos coordenados pelo artista e educador radicado em São Petersburgo foram concebidos em torno da Casa de Cultura para Trabalhadores, protótipo de Alexander Rodchenko datado de 1925, feito para ser implantado em toda a União Soviética, mas nunca realizado como proposto por Rodchenko. Esse protótipo foi reinterpretado por Michel Aubry, escultor francês, cujo trabalho se baseia em ressignificar vestimentas e mobiliários modernistas considerados emblemáticos da modernidade. Para construir o trabalho, apresentado na exposição *The Searchers*, no Centro de Arte Contemporânea de Ivry – Crédac, em 2013,<sup>57</sup> Aubry baseou-se nas cartas trocadas entre Rodchenko e Varvara Stepanova, sua companheira.

---

57 Nessa exposição, além das peças de Rodchenko, cujos protótipos foram apresentados na Exposição Internacional de Arte Industrial Moderna e Artes Decorativas em Paris, ocorrida na URSS, em 1925,





**Figura 11** – Reconstrução do projeto do Clube dos Trabalhadores por Michel Aubry

**Fonte:** <https://post-ism.com/2013/10/02/art-moscow/alexander-rodchenko-the-workers-club-1925/>

O eixo principal das atividades de Vilensky é o coletivo *Chto Delat* (What is to be done?),<sup>58</sup> fundado em 2003 por artistas, escritores, filósofos e críticos radicados na Rússia, cujo objetivo era mesclar arte, ativismo e teoria política, tendo como referência as primeiras auto-organizações socialistas russas, com apoio financeiro de seu próprio fundo de apoio mútuo, lançado em 2009. Mais tarde, em 2017, foi capacitado a granjear bolsas e financiamento por meio da instituição de sua organização não governamental.

Entre os projetos e as atividades do *Chto Delat* estão o *Activist Club*, que teve início em razão do envolvimento de Vilensky com a mostra curada por Marco Scotini<sup>59</sup> intitulada *Common House*, em 2006, e a plataforma educacional *School of Engaged Art*, fundada em 2013 e vinculada à *Rosa's House of Culture*. A atenção de Vilensky gira em torno da ideia da constituição de espaços de arte que proporcionem emancipação para o sujeito e tornar a arte instrumento para a construção social. Ele pergunta:

---

Aubry constrói um quiosque de Konstantin Melnikov e o Pavilhão da URSS. Disponível em: <https://artmap.com/credac/exhibition/michel-aubry-2013>. Acesso em: 10 jul. 2020.

<sup>58</sup> O subtítulo do coletivo "what is to be done?" se refere ao romance de Nikolai Chernyshevsky, de 1863.  
<sup>59</sup> Vale a pena mencionar esse curador, que é diretor do Departamento de Artes Visuais e Estudos Curatoriais da Nuova Accademia di Belle Arti/NABA e é, atualmente, diretor artístico da FM Center of Contemporary Art in Milão, em razão de seu já longo interesse em pesquisar e escrever sobre práticas curatoriais e criar situações de maior aproximação com os artistas.

Como podemos encontrar um meio hoje que continue não somente o projeto de *Bildung* – o processo de desenvolvimento individual via educação estética (a despeito de toda a simpatia óbvia por isto) – mas também encontrar uma nova continuação para o projeto de arte e pensamento como ferramentas de transformação radical da consciência das pessoas? (TRANSVERSAL, 2009, p. 1)

Se em Sheikh (2004) a democracia é um norteador para definir as práticas que organizariam um outro instituir e se, para Raunig (2006), é a transformação pelo escape que ajuda a constituir espaços de resistência, para Vilensky e para o coletivo Chto Delat, o preceito para estabelecer novas estruturas está amparado pelo “princípio de cristalização”, que eles definem como em oposição à ideia popularizada de arte fusionada à vida: “Nós estamos tentando cristalizar algumas práticas de arte em uma variedade de situações diferentes – dentro e fora do enquadramento das instituições culturais” (VILENSKY, 2009). Note-se que, ao escolher como modelo conceitual a Casa de Cultura para o Trabalhador, para reativação na atualidade, que é algo característico da história cultural russa e está associado a sua história política, Vilensky aponta para a construção de um espaço artístico cujo programa, que tem forte cunho educacional, está diretamente relacionado à política, conduzindo nossa atenção para outro norte geopolítico para a arte contemporânea, que não o ocidental.

#### 2.1.2.1 O olhar para o Hemisfério Sul

No quadro dos debates sobre arte e suas instituições na atualidade, abundam textos e ações que versam sobre a necessidade de uma postura mais radical para o enfrentamento da precarização generalizada das organizações, respondendo a uma onda de crise econômica. Nina Möntmann (2007), estudiosa da crítica institucional, em texto em que aborda a ascensão e a queda do Novo Institucionalismo, e discorrendo pela perspectiva das instituições de arte do norte europeu, procura responder à crise naquele contexto, buscando soluções ao olhar para formações organizacionais em arte contemporânea que surgem, em razão de uma tradição de precariedade e de ausência de fomento, no contexto das instituições localizadas no Hemisfério Sul. Para ela, o que se enfrenta é um dilema para o qual se faz necessário

[...] o estabelecimento de instituições transgressivas que questionem e quebrem com os desenvolvimentos atuais de privatização e simultaneamente de orientar-se em direção a outras disciplinas e áreas para além do negócio corporativo do capitalismo globalizado. (MÖNTMANN, 2007, p. 2)

Möntmann (2007, p. 2) acredita que a conjuntura usualmente precária das instituições de arte contemporânea nas regiões do Hemisfério Sul impele-as a se organizarem coletivamente, em centros comunitários, instaurando programas que os habilitem a “[...] levantar fundos internacionalmente, a organizar residências, oferecer possibilidade de pesquisa, convidar curadores estrangeiros e artistas, organizar programações de cinema, editar revistas e assim por diante”. A partir dessas experiências, Möntmann (2007) conclui que a saída seria formar uma

[...] rede organizada operando internacionalmente, que fortaleça várias e menores instituições independentes e suas atividades, sejam elas alternativas, coordenadas por artistas, ou focadas em pesquisa – e poderiam também estabelecer plataformas temporárias dentro de instituições maiores. (MÖNTMANN, 2007, p. 3)

O perfil traçado por Möntmann (2007) vai ao encontro de um dos objetivos das residências, cujo princípio norteador é a formação de redes. Podemos mencionar o grupo Curatoría Forense, que organiza suas ações em residência por meio de outro organismo, a ele vinculado, que é a Cooperativa de Arte, fundada em 2005. Atuando na área de residência de arte desde 2010, comparece como organismo fundamental para esta pesquisa pelo seu papel de ativador de experiências em arte e comunidades na América Latina, função que desenvolve com intensidade. O grupo<sup>60</sup> se define como

[...] um grupo multidisciplinar de trabalho dedicado a arte contemporânea na América Latina desde 2005, orientada à construção de uma rede a partir da criação e consolidação de relações afetivas e efetivas e a promoção da produção e circulação de conhecimento e interações com o objetivo de triangular arte contemporânea. (SEPÚLVEDA, 2013)

Jorge Sepúlveda e Guillermina Bustos (2017), atuais gestores do Curatoría Forense/Cooperativa de Arte, reforçam a ideia de fortalecimento de vínculos com comunidades, como expresso por Möntmann (2007). Em seu texto intitulado “Todo triunfo es una advertência. Residencias de arte y prácticas colaborativas em Latinoamérica”, eles registram o papel de alguns organismos de gestão autônoma – como o Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), em São Paulo, inaugurado em 2004, e o

---

60 Em seu percurso, a Curatoría Forense e a Cooperativa de Arte têm em seus quadros de gestão quatro entrevistados para esta investigação: Jorge Sepúlveda, Ilze Petroni, Guillermina Bustos e Paola Fabres.

Lugar a Dudas, na Colômbia, inaugurado em 2005<sup>61</sup> – que se estruturam como “cenas locais de arte”<sup>62</sup> e que Sepúlveda e Bustos veem como as primeiras iniciativas de “[...] integração social efetiva entre arte e comunidade” na América Latina.<sup>63</sup> Os autores reconhecem o valor das práticas colaborativas em arte como fontes nucleares de ativação de situações presentes na vida comunitária, mas advertem para o perigo de uma “[...] institucionalização da propaganda e do trabalho social, caso essas práticas da instauração alinhem-se a políticas públicas que se distanciem de ações de produção de cidadania (de autonomia e liberdade)” para “[...] circunscrever as pessoas em um rol de espectadores contemplativos do valioso trabalho do artista”.<sup>64</sup>



Figura 12 – Cooperativa de Artes

Fonte: <http://www.cooperativadearte.org/niued/>. Fotografia de Jorge Sepúlveda T., 2016.

61 O JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube – é uma associação sem fins lucrativos, localizada na zona sul de São Paulo, criada por Mônica Nador em 2004. Não é um espaço de residência. Tem por objetivo nuclear “construir processos de formação (oficinas de stêncil, serigrafia e audiovisual) que estimulem encontros entre arte e vida, estética e política”. Disponível em: <https://benfeitoria.com/JAMAC>. Acesso em: 26 set. 2020. O Lugar a Dudas é um centro de arte contemporânea, localizado em Cali, Colômbia, inaugurado em 2005. O seu programa de residência começou em 2006 e acolhe artistas, curadores, escritores e outros agentes de arte e cultura, agindo em modos de interseção e colaboração entre os participantes e com os agentes culturais locais. Eles documentam as experiências de cada residente e divulgam o material em sua página da web e redes sociais. Estabeleceram a primeira rede de colaboração com a CAPACETE, no Rio de Janeiro, com El Basilisco, em Buenos Aires, e com Kiosko, em La Paz, de acordo com eles, “[...] originando um intercâmbio Sul-Sul pela primeira vez”. Disponível em: <http://www.lugaradudas.org/#/residencias/residencias-home>. Acesso em: 26 set. 2020.

62 Disponível em: <https://curatoriaforense.net/niued/?p=2747>. Acesso em: 25 ago. 2020.

63 Disponível em: <https://curatoriaforense.net/niued/?p=2747>. Acesso em: 25 ago. 2020.

64 Disponível em: <https://curatoriaforense.net/niued/?p=2747>. Acesso em: 25 ago. 2020.

### 2.1.3 *Práticas instituintes vistas de dentro*

Em 2006, a Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, a *Arte&Ensaio*, publicou um dossiê com relatos de representantes de vários segmentos culturais em artes visuais, como curadores, artistas, gestores de espaços autônomos, jornalistas e editores culturais, críticos de arte e diretores de museus públicos brasileiros. Constam nos textos experiências sobre instituições de arte no Brasil, assinalando focos de problemas visíveis naquele momento pela ótica de suas áreas de atuação com o intuito de proceder a uma análise sobre as instituições de arte brasileiras na ocasião.

Faz-se relevante citar este artigo aqui como um calço para conseguirmos visualizar elementos do panorama institucional em arte no Brasil, nos primeiros anos da década de 2000, destacando a presença de organizações, como a residência, e o papel e as expectativas sobre a curadoria nas instituições, em tal cenário. A percepção sobre essas questões nos conduz à reflexão sobre quais poderiam ser as práticas instituintes para as instituições brasileiras nesses campos, e ela parte, em grande medida, de considerações sobre os museus, que, com dificuldades ou não, são balizadores, pela sua estrutura e inserção, dos caminhos para pensar políticas culturais e ações diversas no Brasil. Os diretores de museus que apresentam suas instituições nesse dossiê – Ricardo Rezende, Moacir dos Anjos e Wagner Barja, ressentem-se, em maior ou menor grau, da ausência de políticas de estímulo financeiro.

Percebemos, lendo o artigo, que algumas situações se mantêm e até se agravaram, como no caso da ausência da política de fomento para as iniciativas das instituições de arte pública com a extinção do Ministério da Cultura, tornado secretaria subordinada ao Ministério da Cidadania em 2019 e, posteriormente subordinada ao Ministério do Turismo o que, conseqüentemente, debilita (ainda mais) toda uma cadeia de trabalho. Outras situações apontadas pelos relatores foram potencializadas, tal qual a inclusão, de forma mais sistemática, de propostas de arte de caráter efêmero e independentes, como são as residências nas programações de museus e galerias que, de acordo com a curadora independente Daniela Labra (2006, p. 130), “[...] terminam por construir uma lógica própria para a circulação de propostas artísticas e curatoriais com difícil entrada nos espaços ‘oficiais’ para a arte, sejam galerias ou museus”. Houve ainda, em comparação com o cenário de treze anos atrás, o incremento das modalidades de formação, hoje com cursos de profissionalização, o que, naquele

momento, era praticamente inexistente nas instituições superiores de ensino, ou informais, no Brasil.

Cabe notar que, apesar de a equipe da revista assinalar o desejo de tratar, principalmente, da situação do âmbito expositivo, os relatos são de caráter mais amplo e tomam um ar de denúncia da fragilidade das instituições, e a exposição acaba se tornando parte do aglomerado que configura uma política de invisibilidade institucional e se deve, em grande medida, de acordo com Rodrigo Moura (2006, p. 133), jornalista cultural e então curador do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, à falta de “presença efetiva na sociedade”, ou seja, causada pelo apartamento do público em geral, sintoma de uma desconexão da instituição cultural em face da sua função pública. Moura (2006, p. 133-134) considera que “[...] o principal desafio para o trabalho institucional (estou falando de instituições museológicas lidando com arte contemporânea) no Brasil é o desenvolvimento de estratégias para conferir espessura e visibilidade à produção intelectual/artística no contexto das instituições” e credita ao curador, pertencente ao quadro das instituições de arte, a responsabilidade de promover, junto à equipe de profissionais do museu, “[...] diálogos multidisciplinares de alto padrão para garantir a gestão técnica e continuada e o acesso descentralizado do público às instituições”.

Em seu relato, Labra (2006) cita o já clássico texto de Paulo Venâncio Filho, “Lugar Nenhum: o meio de arte no Brasil”, publicado pela Funarte em 1980 e que pode ser considerado um balizador para um cenário de instabilidade institucional que perdurou por muito tempo no país e ainda é trazido à tona como referência, de quando em vez, para tratarmos da conjuntura brasileira, reforçando a existência de um problema que parece atávico para o meio artístico brasileiro, que é tanto o desacerto com contextos institucionais artísticos contemporâneos internacionais quanto a ausência de estruturas nas instituições nacionais capazes de dar conta das demandas de formação e de subsídio financeiro para as produções e para os artistas e curadores. Naquele momento, Labra (2006, p. 129-130) não considerava possível a viabilização de propostas contemporâneas de cunho efêmero, como “residências, projetos processuais e interdisciplinares, entre outros”, incluídos como parte integral dos programas das instituições de arte no Brasil por estarem atados conceitualmente a um projeto moderno que não se encontrava preparado para formar curadores e críticos, cujas experiências de trabalho ocorrem em feiras de arte e em galerias, operando como “[...] parceiras do profissional autônomo, permitindo que determinada ideia se realize e que então circule”.

Para a curadoria, paradoxalmente, esse estado de coisas faz surgir, para o bem ou para o mal, um profissional capaz de operar em distintas frentes. Isso assinala algo de interesse para a presente investigação, que é o fato de que o curador no Brasil, até bem pouco tempo, não tinha formação de base capaz de possibilitar o estabelecimento de propriedades comuns ao seu trabalho, nos termos usuais que caracterizam uma categoria profissional:

No caso específico do curador, quando este chega para atuar profissionalmente na instituição “oficial”, traz consigo uma formação múltipla, árdua de ser objetivada sem uma tutoria, mas não menos eficaz para a obtenção de um perfil diversificado. Hoje, a atuação desse profissional é entendida como a de um pesquisador polivalente, que deve saber conjugar teoria da arte, prática de montagem, acompanhamento crítico, produção, administração e até captação e recursos. (INSTITUICOES..., 2006, p. 129-130)

Podemos inferir que o caráter errático que assume a ação curatorial encontra correspondência nas instituições artísticas denominadas de experimentais, autônomas e independentes, que se estruturam – não todas, mas muitas – em resposta às dificuldades encontradas ao longo de um percurso histórico arenoso na área artístico-cultural do país. Ernesto Neto (2006, p. 131), artista e um dos gestores da galeria Gentil Carioca, fundada em 2003, quando menciona a curadoria em seu relato, o faz sinalizando caminhos que levem à institucionalização necessária para o país e apontando para um conjunto de práticas instituintes que, para ele, só podem ser levadas a cabo se houver um programa cujo alcance seja também da ordem do político e busque continuidade com vista à formação identitária: “[...] criar objetivos concretos para conquistas coletivas – afinal, as instituições são o que somos, o que nos representa, existem para o coletivo e não para o pessoal”. O curador, para Ernesto Neto (2006), tem seu papel na engrenagem cultural do país, que deve ser o de superar o seu desempenho nas instituições como “figura simbólica” e passar para

[...] a palavra-ação com o posicionamento político no verbo, contextualizando o acontecimento artístico no contexto cultural humano, terra Brasil, século 21 – vibrações poéticas são importantes, mas, sem contexto histórico cultural, se tornam belezas vazias. Acho que toda abertura institucional deveria ter o discurso obrigando diretor e curador a assumirem posições de responsabilidade política sobre o que está sendo apresentado; e acredito que assumir essa responsabilidade é uma maneira de dar transparência ao programa e de se tornar mais forte para conseguir o financiamento para a instituição. Parece que estamos vivenciando uma realidade cosmético-cultural que se porta superior ao intelecto estrutural. (ERNESTO NETO, 2006, p. 131)

O papel da instituição como ente público não é claramente explicitado por Ernesto Neto, mas percorre todo o texto, oculto e onipresente, cuja inexpressividade de presença e interesse constitui grande parte da problemática da instituição cultural no Brasil, que acaba deslocada do todo. Ele finaliza o relato, citando criticamente a forma de condução de instituições de arte que compõem a história da arte brasileira, principalmente aquelas estabelecidas no Rio de Janeiro, com seus problemas decorrentes dos vínculos com a esfera governamental. Do Rio ele cita o Paço Imperial, O Museu de Arte Moderna (MAM), o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), o Espaço Cultural Sérgio Porto, o Centro de Arte Hélio Oiticica, a Funarte e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Além das instituições cariocas, cita positivamente o programa do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, na época, com curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, focado a incrementar projetos de bolsas, residências e exposições,<sup>65</sup> como foi o caso da Bolsa Pampulha, programa de residência artística que teve início naquela gestão, em 2003, e foi considerado uma lufada de ar fresco no cenário de então, porque foi concebido, como Moura (2006, p.133-134) expõe nesse dossiê, para substituir o tradicional modelo do salão, que já existia havia 80 anos: “[...] um programa radical de descondicionamento de uma cultura de trabalho conservadora que pautava a instituição – embora num prédio revolucionário, num contexto progressista e com algum passado vanguardista”.

---

65 Rodrigo Moura afastou-se do Museu da Pampulha em fevereiro de 2006, ano em que o dossiê foi publicado. Ele justificou que sua saída se deu em razão de seu descontentamento com as políticas que estavam sendo implementadas pela então diretora da instituição, Priscila Freire, e distavam do programa implementado durante a sua gestão como curador assistente, além de ser instado a cumprir atos administrativos que, em seu entendimento, fogem à alçada do curador e são de responsabilidade do diretor do museu. Atualmente, é curador do Museu do Barrio, em Nova Iorque. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/museu-da-pampulha-muda-curador-1.326356>. Acesso em: 19 jul. 2020.





**Figura 13** – Foto de vista da instalação de Débora Bolsoni, Colunas, de 2006, residente agraciada com a Bolsa Pampulha 2ª edição, 2005-2006. Fotografia de autor desconhecido.

**Fonte:** <https://www.scoopnest.com/pt/s/bolsa%20pampulha>

Ernesto Neto (2006) encerra a apresentação, aludindo às iniciativas autônomas que ele vê como “grande novidade” naquele momento, mencionando espaços como Alfândega, Galaxie, Ralador e Poste, e residências como o Capacete, que, atualmente, tem como gestora Camilla Rocha Campos, uma de nossas entrevistadas, e é um espaço que, fundado em 1998, se mantém graças a uma série de parcerias nacionais e internacionais, a mais recente delas firmada com o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, sobre o qual trataremos mais à frente.

A impermeabilidade das instituições brasileiras, seja devido à fragilidade de suas condições de existência, seja pela deficiência estrutural resultante do impacto de uma política econômica de caráter conservador e alienado da produção nacional, seja pelo distanciamento público, pela não compreensão e não absorção da produção artística contemporânea, impede até mesmo que seja possível desenvolver uma crítica institucional no Brasil. Os agentes do circuito miram para fora, impelidos pela vontade de saber como encontrar lugares para habitar suas variadas narrativas, e instituem de outras formas, como parte de um novo contexto crítico que vem sendo debatido como

prática artista,<sup>66</sup> a qual pode ser pontuada por uma série de ações artísticas ocorridas ao longo do século XX, desde a ocorrência das vanguardas históricas do início daquele século, obedecendo a um eixo comum, que é o da coletivização das práticas, sendo a residência de arte uma delas – por isso merece ser vista mais do que como instituição nos moldes tradicionais, mas como lugar para instituir novas práticas.

## Parte 2

### 2.2 A residência como instituição em coexistência com a contemporaneidade

Seria a residência de arte outra forma de instituir, como resposta a um movimento de esvaziamento institucional? Integraria uma agenda atrelada aos fluxos circulatórios de artistas, institucionalizada no século XVII, cujos propósitos seriam de natureza formativa e/ou comunitárias? Ou, ainda, faria parte de um movimento diaspórico global, destinado a desafiar hegemonias nacionais?

Podemos dizer, sem medo de arriscar, que a residência comunga com todas essas dimensões, o que é compreensível, caso concordemos que sua origem esteja nas viagens dos artistas, iniciadas há séculos. Ao longo desse percurso de décadas, houve tempo para transmutar as concepções sobre o que venha ser a “viagem a trabalho”, a começar pela atual nomenclatura, que é coisa recente, mas ainda em disputa.<sup>67</sup> A incerteza sobre a situação e seu local originário de ocorrência, se não nos conduz a garantias quanto ao que a categoriza de forma absoluta, é um bom indicador, paradoxalmente, das razões de sua existência no decorrer desses anos, sobressaindo-se como suas razões comuns, em nosso entendimento – ao contemplar o panorama geral –, o desejo dos artistas de produzir e dos patronos, ou patrocinadores, de criar

---

66 Sobre o tema “ativismo”, citamos a dissertação de André Luiz Mesquita, *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*, defendida no Departamento de História da Universidade de São Paulo, em 2008; e a tese de de Fabrícia Jordão, *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974 -1989)*, defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em 2018.

67 A situação que marca o surgimento da nomenclatura é incerta, talvez por ser uma iniciativa com vários pontos globais de origem. O que se tem como certeza é que o termo “residência de arte” derivou da expressão “artistas em residência”. Das plataformas de programas de artistas em residência, a Dutch Culture/Transartis é a única que apresenta um histórico dessas iniciativas, relatando que a primeira onda surgiu no início do século XX por meio de patronato, efetivado pela disponibilização de espaços de trabalho para os artistas, na Inglaterra e nos Estados Unidos, e por determinação dos próprios artistas, que passaram a se organizar em comunidades, ou colônias de artistas, nas últimas décadas do século XIX. Outra origem é assinalada por Bettina Rupp (2017), que afirma que seu início foi em Nova York, por volta da década de 1960, na região hoje conhecida como Soho.

condições para isso, as quais se encontram interseccionadas pela interrogação de como e onde produzir e para quem.



Figura 14 – Vista da exposição de Efe Godoy

Fonte: <http://galeriaca.com/index.php/exposicoes/efe-godoy-estranho-familiar-mar-19/>

O sentido que a produção artística toma no contexto de trabalho em residências, contemporaneamente falando, pode variar muito, já que não há pretensão à homogeneização, nem no que diz respeito à duração do projeto, da experiência ou da vivência, nem aos tipos de vínculos com a comunidade ou com as instituições a que se conectam, nem a temáticas e linguagens, nem aos tipos de *backgrounds* dos artistas e agentes envolvidos no processo. Entretanto, devemos ter cuidado ao tomar heterogeneidade por pluralismo, porque isso reduziria a análise das variáveis produtivas presentes no universo das residências na atualidade à proliferação estilística de alguns movimentos de arte pós-década de 1970, que respondiam criticamente ao modernismo normativo e, simultaneamente, eram favoráveis à avidéz do mercado por “novidades” como forma de investimento,<sup>68</sup> e seria também desconsiderar a conjuntura atual de produção.

---

68 Não vamos nos deter em um artista ou obra de arte em específico, mas nas condições de produção de arte que a residência proporciona. Contudo, não podemos ignorar o fato de que artistas e obras dialogam com seu tempo e espaço e com demandas institucionais e mudanças que advêm da influência do fluxo de mercado sobre a produção de arte. Estamos nos referindo ao pluralismo como um “ismo” ampliado, ou seja, onda de produções artísticas que se inicia na década de 1970, considerada plural, quando testemunhamos o desdobramento de questões do pensamento crítico de artistas na década de 1960, como os da arte conceitual, derivando em conceitualismos, e desdobramentos advindos dos

Quando, por exemplo, Hal Foster (1985, p. 16), escrevendo na década de 1980, aborda a emergência do pluralismo como falha da crítica, ele está se referindo a um momento em que a arte procura se libertar do discurso formalista e “[...] assumir formas históricas – fora do contexto e reificadas [...]”. O estado de ser pluralista significa, para Foster (1985), distanciar-se dos construtos históricos e sociais para mergulhar em uma produção calcada no ego:

[...] estar alheio aos limites históricos e sociais não é estar livre deles; se fica muito mais sujeito. E ainda, em muita da arte hoje a liberação da história e da sociedade é efetivada por um giro em direção ao *self* – como se o *self* não fosse informado pela história, como se ainda fosse oposto como um termo para a sociedade. (FOSTER, 1985, p. 17)

Não que não concordemos com a análise de Foster (1985), mas entendemos que ela está circunscrita a um momento de transição, de alguma maneira, objetiva, capaz de deixar claras as diferenças de postura, que para ele estão dominadas pelo desprezo à restrição advinda das convenções. Contudo, o autor percebe que havia um movimento em andamento e que as convenções não tinham sido eliminadas, e, sim, expandidas, um dilatamento cuja direção se mostrava ainda incerta naquele momento:

Isso ocorre em muitas frentes: novas formas – cuja lógica ainda não é compreendida – são introduzidas, e velhos códigos, com o “decorum” de distintos meios quebrados, são misturados. Tal arte pode colocar contradições provocativas, mas mais frequentemente, a mistura é promíscua e, no final, homogênea. (FOSTER, 1985, p. 19)

Mesmo que Foster (1985) ainda acreditasse que a não especificidade da produção da época poderia ser dolosa para a história da arte, ele tinha consciência de que algo sempre escaparia – e que podemos traduzir como sendo a dor do contemporâneo, que é a dor de nunca saber exatamente o que se é, algo sobre o qual Terry Smith – que vê o pluralismo como condição da contemporaneidade – escreve em 2009, lembrando-nos de que cada época tem seu relato sobre o presente. Smith (2009) pergunta-se, diante do abismo causado pela crise financeira, para onde convergiram as esperanças de crescimento e consumo global mais igualitários, perspectivados por uma história que acaba com a aspiração de autorrealização dominada pela onda

---

debates sobre feminismo que resultaram em produções críticas, como as do movimento Pattern and Decoration, e em performances como as de Ana Mendieta, por exemplo.

neoliberal, e como podemos conectar os pontos entre o *world-picturing* (mundo imaginado) e o *place-making* (fazer lugares),<sup>69</sup> dois parâmetros essenciais do nosso ser.

Smith (2009, p. 46) assinala que as instituições se portavam como obstáculos à questão ao insistirem em se encerrar sobre si mesmas, inibindo a negociação com os fluxos incidentes na contemporaneidade e demonstrando dificuldade em “absorver o contemporâneo em seu compromisso central com o modernismo histórico e com a burocracia instrumentalizada e centrada no suporte”. Ele cita o Museum de Arte Moderna de Nova York/MoMA como exemplo clássico dessa condição, por sua grande visibilidade global e coleção significativa, situação a que o museu reagiu dez anos depois. Em 2019, o museu reabriu, após uma grande reforma resultante de uma tomada de consciência sobre o papel do museu no presente, mas também, muito provavelmente, por seu interesse em manter o papel de bastião da cultura estadunidense.<sup>70</sup>

Dentre as novidades nos serviços prestados pelo MoMA, figura a implementação de um laboratório de criatividade, cujas conexões com os atributos de organismos de trabalho em que o foco recai sobre o processo de produção e a formação, por meio da troca,<sup>71</sup> como nas residências, não são mera coincidência, mas sintoma de um questionamento sobre o que seja produzir e compreender arte contemporânea para o contexto contemporâneo.

---

69 Esses foram termos usados por Smith no texto e, apesar de traduzidos, são expressões cujas definições não são precisas. *Placemaking* designa um conjunto de princípios e práticas voltadas para a gestão do espaço público em interação com as comunidades. Teve origem em Nova York, na década de 1960, impulsionada pelos urbanistas, Jane Jacobs (1916-2006) e William Whyte (1917-1999). Inspirada pelas ideias de Jacob e Whyte, fundou-se, em 1975, uma organização sem fins lucrativos – Project for Public Spaces/PPS – que atua internacionalmente com participação no Brasil. Para mais informações: <https://www.pps.org/about> e <http://www.placemaking.org.br/home/o-que-e-placemaking/guia-do-espaco-publico/>.

70 Em janeiro de 2019, houve injeção de US\$ 200 milhões no museu, vindos do patrimônio de David Rockefeller. Em outubro do mesmo ano, o MoMA reabriu, anunciando sua reforma, como podemos ver em seu site, onde fica claro que o desejo da instituição é mostrar ao público sua coleção por perspectivas mais amplas, com novas montagens e nova programação. Interessante notar que em nenhum lugar da página encontra-se a palavra “contemporâneo/a” ou “arte contemporânea”, que parece ter sido substituída por “arte do nosso tempo” e “arte de novas formas”. Para mais informações, consultar: <https://www.moma.org/about/new-moma>.

71 Lê-se sobre o laboratório de criatividade do MoMA a seguinte definição: “é um novo espaço experimental para explorar ideias, questões, e processos de arte que surgem de nossa coleção e exposições. Você pode aparecer a qualquer momento para participar em conversações animadas, interagir com artistas, fazer arte, refletir e relaxar, e encontrar sugestões para explorar o museu”. Disponível em: <https://www.moma.org/about/new-moma>. Acesso em: 24 set. 2020.



**Figura 15** – The people’s studio: collective imagination at the Paula and James Crown Creativity Lab

**Fonte:** <https://www.moma.org/about/new-moma>. Photo: Noah Kalina

Proseguindo na interlocução com Smith, apresentamos suas pressuposições sobre o que seja a arte contemporânea no presente, distinguindo três correntes de forças que coexistem no mesmo enquadramento temporal, mas também se contrapõem, mostrando-se úteis para o entendimento das temáticas presentes nas linhas dos programas de residência (colaborando para a reflexão sobre a residência como lugar que estimula a pesquisa, conforme texto de Packer e com os quais a curadoria pode interagir) e para a compreensão do aumento da incidência de organismos independentes no mundo. Isso nos toca, em particular, se estamos pensando no panorama cultural e institucional brasileiro, cujos câmbios para a arte contemporânea, em razão das mudanças geopolíticas, têm procurado trazer o Hemisfério Sul para o centro da cena (Möntmann aborda esse assunto),<sup>72</sup> o que faria da arte contemporânea a arte do Sul global.

Algumas questões levantadas por Smith (2009) merecem ser mencionadas como motivos para a instituição de equipamentos culturais autônomos e de “performações” transitórias: uma das correntes apresentadas por ele emerge na esteira dos processos

---

<sup>72</sup> Havemos de concordar que são grandes as investidas contra o centralismo ocidental baseado na Europa Ocidental e nos EUA. Entretanto, as contraforças para conter esse movimento – de ordem econômica e política – não são poucas, haja vista os recentes acontecimentos relacionados à política internacional quanto à interferência sobre as políticas econômicas dos países do Hemisfério Sul. Há dez anos, quando já era possível presenciar transformações decorrentes de posicionamentos contra uma noção ultrapassada de presente, Smith (2009, p. 47) declarou: “Hoje, o passado reacionário insiste mais fortemente em seu direito a ocupar os tempos vindouros”, o que vemos manter-se no presente.

de decolonização e da “virada transnacional” da década de 1990, quando as residências artísticas, como se apresentam hoje, começaram a despontar. A produção artística na contemporaneidade, de acordo com Smith (2009, p. 51), desenvolve-se atenta a algumas situações que estão na ordem do dia, e interessa-nos assinalar a produção que está ora voltada para uma “crítica pós-colonial, junto a uma rejeição de um capitalismo de espetáculo”, ora “explorando relações sustentáveis com ambientes específicos, tanto social como natural, dentro do contexto dos valores ecológicos”. Outro tipo de pressuposição de Smith (2009, p. 52) é de ordem geracional, e caracteriza a terceira onda, calcada na crença de que as pessoas têm estado mais interessadas em participar “ativamente da economia da imagem”, mas sem dar importância demasiada às formas de combater as estruturas de poder decadentes, optando por focar a sua energia nas

[...] potencialidades interativas de vários meios materiais, redes virtuais de comunicação, e formas abertas de conectividade tangível. Ao trabalhar coletivamente, em grupos pequenos, em associações informais, ou individualmente, esses artistas procuram capturar o imediato, agarrar a natureza mutável do tempo, do lugar, do meio e o estado de espírito de hoje. Eles tornam visíveis nosso sentimento de que esses constituintes do ser que são fundamentais e familiares estão se tornando, a cada dia, continuamente estranhos. Eles levantam questões sobre a natureza da temporalidade, as possibilidades do ‘fazer lugar’ face ao deslocamento, sobre o que é estar imerso na interatividade mediada e sobre o alto risco das trocas entre afeto e efeito. Dentro dessas viradas mundiais e fricções da vida, eles procuram fluxos de sobrevivência sustentáveis, cooperação e crescimento. (SMITH, 2009, p. 52)

A esse panorama apresentado, cujo cenário passa a se constituir, principalmente para a jovem geração de artistas, como possibilidade de existência, fundamentada na troca atenciosa com um presente sustentável e coletivo, incorporamos os termos já apresentados, extraídos da fala de Packer (2014) sobre o que caracteriza a residência artística, como a temporalidade, o estímulo à pesquisa, o deslocamento, a coletividade e o estar estrangeiro, agora como guias para construir este capítulo e para começarmos a ponderar sobre como a curadoria com eles se relaciona. Sem considerá-los exaustivos para a apresentação da residência e sabendo que estão presentes em outros ambientes de trabalho em arte – como já vimos ao longo de nosso percurso, em que se expõem episódios que contam a história da instituição e, a reboque, da sua crítica –, outros termos surgirão, contribuindo para a elaboração de uma cartografia, mesmo que provisória, que possa nos servir como base para o desenvolvimento da ação curatorial nesses lugares.

### 2.2.1 *Tempo, espaço e lugar*

A residência de arte, em sua constituição, como processo de atividade contemporânea, está associada, como já dito, a uma nova “onda de mobilidade subsidiada” (MORAES, 2009), que remonta à década de 1990, vinculando-a à ascensão do Novo Institucionalismo e à onda de avassalamento econômico que incidiu sobre as políticas de Estado nacionais e internacionais. Na era da comunicação tecnológica, rápida e transnacional, e de interrogação sobre o futuro das instituições, dois temas são fundamentais como eixos para debate e em torno dos quais a residência artística circula: a ideia de lugar e a ideia de tempo. Quais seriam os lugares de fala, os lugares de pertencimento e os lugares de práxis possíveis para se reivindicarem espaços para novos formatos de estruturação cultural hoje? E como operar de maneira menos difusa e fragmentada em tempos tão velozes e potencializados por um “[...] processo que nos situa em um território marcado pela ‘nomadologia’ em meio a um contexto dominado pelo ecletismo, pelo sincretismo, pela mediação, pelo debate e pela diferença?” (GUASCH, 2012, p. 16).

As ponderações sobre tempo e espaço, que estão no cerne do que constitui a residência artística na contemporaneidade, não podem deixar de pôr em perspectiva o nosso estado atual de ocupação do espaço societário contemporâneo, porque isso incide sobre como instituir em residência e em como a arte contemporânea existe em ambientes como esses. Temos ouvido, com demasiada frequência – a ponto de ter se tornado uma máxima da contemporaneidade – a palavra “distopia”,<sup>73</sup> usada como um termo que traduz a vivência em espaços antipolíticos e não democráticos, tal como o emprega Gregory Claeys (VIEIRA, 2013) para definir os tempos em que vivemos. Contudo, para o professor britânico, admitir o distópico, que a literatura narra tão bem, pode alertar-nos e educar-nos sobre as distopias da vida real. Não precisa

---

73 A definição da palavra “distopia”, de acordo com fonte reconhecida por sua abrangência na expressão dos significados das palavras, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), está circunscrita ao campo da medicina, que Houaiss traz de um dicionário de termos médicos de 1926: “localização anômala de um órgão”, em que o prefixo dis- refere-se a “dificuldade, perturbação, enfraquecimento, falta e privação”, e o pospositivo -topia, originário do grego *tópos*, ou lugar + sufixo -ia, é formador de substantivos abstratos em vocábulos científicos do século XIX em diante, baseado no padrão *utopia*. O contexto de definição de Houaiss sugere que o termo está restrito ao âmbito científico. Contudo, seu caráter de anormalidade como falha, presente na anomalia de um órgão, aproxima-o de contextos em que sua aparição tem sido comum, como na política (origem provável no século XIX, na Inglaterra, em discurso proferido no parlamento inglês por John Stuart Mill em 1868) e na literatura (origem incerta, talvez datado de 1747, no livro de Henry Lewis Younger, em um poema intitulado *Utopia or Apollo's Golden Days*, mas escrito como “dustopia”. Mais tarde foi reimpresso como distopia, cujo significado está de acordo com Vesselin M. Budakov, em seu *Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use*, de 2010.



fornecer um final feliz para fazê-lo: o pessimismo tem seu lugar. Mas pode conceber soluções racionais e coletivas e nos ajudar a compor “[...] visões de alternativas – mesmo de utopias – para delinear quais caminhos sugerem os maiores e os menores males” (TALONE, 2018, p. 379-380).

Entretanto, efetivamente, o distópico é uma qualidade do contemporâneo muito difícil de ser negada quando nos vemos confrontados com uma temporalidade comprimida e “imediatizada”, ou que está submergida por uma sucessão diária de dados cujo processamento parece inviável, reduzindo de forma expressiva a participação pública consciente e crítica e, assim, retornando ao ponto em que a sociedade se torna distópica e o sentido de democracia<sup>74</sup> se perde. A residência, com sua proposta de trabalho transitório, procura dar novos sentidos para a expressão “dar tempo ao tempo”, que pode tanto resultar em rotações aceleradas para a produção quanto gerar o seu contraponto, a busca pela lentidão, pelo vagar, como parte da tomada de consciência de que o tempo da produção artística não é o tempo da produção instrumentalizada.

Mesmo que muitas residências estejam comprometidas com prazos, determinados por seus vínculos com programas de extensões universitárias, por exemplo, permanece a ideia de intervalo de uma atividade produtiva regular.<sup>75</sup>

Se não há, usualmente, regra que estabeleça a duração de tempo para as residências, o mesmo ocorre com a ideia de espaço, o qual, dada a sua diversidade de formatos e localizações, transforma-se em lugar, i.e., conforma-se como projeto, com definição e significado, condicionado a muitas variáveis (importante manter em mente a ideia de que tempo e espaço estão inter-relacionados visto que comprometidos com um planejamento, produzindo uma “estrutura espaciotemporal”, segundo Yi-Fu Tan, 1983, p. 143), como a de ser um evento dentro de outro evento, integrar a programação de um festival ou de uma bienal, ser um programa temático regular ou ser a própria instituição, de caráter perene, ou, ainda, funcionar permanentemente como parte de um programa de extensão.

---

74 Não à toa, pensadores como Sheikh e Mouffe insistem na recuperação da noção de democracia. Segundo Mouffe (2006, p. 175): “Uma democracia em bom funcionamento demanda um embate intenso de posições políticas. Se faltar isso, há o perigo de que a confrontação democrática seja substituída por uma confrontação dentre outras formas de identificação coletiva, como é o caso da política da identidade. Muita ênfase no consenso e a recusa de confrontação levam à apatia e ao despreço pela participação política. Ainda pior, o resultado pode ser a cristalização de paixões coletivas em torno de questões que não podem ser manejadas pelo processo democrático e uma explosão de antagonismo que pode desfiar os próprios fundamentos da civilidade”.

75 Podemos correlacionar esse tempo passado em residência a um período sabático. Um exemplo de residência que funciona como parte dos programas de extensão universitária é o OCA, residência para artistas cuja sede é a Casa de Cultura da América Latina (CAL), vinculada à Universidade de Brasília.

Ao falar sobre lugar, podemos estar discorrendo sobre o espaço para a residência tanto em termos de sua localização e finalidade quanto sobre o lugar da residência percebida como tomada de posição conceitual e política no quadro geral das relações no ecossistema de arte. A escolha pelo uso do termo “ecossistema” diz respeito à necessidade de reforçarmos a ideia de que o princípio organizador da residência é orientado para a interação produtiva em arte entre artistas e agentes do circuito, com vistas ao desenvolvimento criativo, que pode ser consolidado, ou não, como objeto de arte. Assim, cogitamos ser admissível pensar em residência como heterotopia – nos termos postos por Foucault em sua conferência intitulada *Outros Espaços*, de 1967 –, um tipo de espaço a ser firmado como parte do desejo de seus idealizadores em instituir

[...] espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais [...] que podem se encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados ou invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 1984, p. 415)

Pensar residência como heterotopia é considerá-la como “outro lugar” também quanto à forma como se realiza a produção de arte que ocorre em residência, espaço que se firma como uma espécie de desvio em relação a padrões esperados de funcionamento das instituições de arte em geral, cujo tipo de dinâmica na produção artística ocorre em isolamento, porém seguindo um acordo de vivência coletiva mutuamente aceito dentro da instituição. Essa vivência se refere a outro lugar e a outra duração temporal, um “recorte no tempo”, o que Foucault denominaria de heterocronia. Quem sabe a residência pode ser equiparada à imagem arquetípica do barco, trazida à tona por Foucault (1984, p. 422) como sendo a grande insígnia heterotópica que, originária da época das grandes navegações, se mantém no imaginário como “a maior reserva de imaginação” até hoje, mostrando-se como um aceno para outra concepção de desenvolvimento econômico que olhe para os recursos simbólicos e culturais com mais generosidade, acolhendo diferenças.

### 2.2.2 *Deslocamento, rede e hub*

A residência de arte, já nascida sob o signo do deslocamento, adapta-se melhor ao fenômeno da globalização porque surge na esteira do debate recente sobre onde, como e quando estar para poder produzir, introjetando o processo e atentando para a

máxima de que “tudo o que é sólido desmancha no ar”<sup>76</sup>, a entrelaçar noções que problematizam a concepção de sociedade moderna, como as de instabilidade, descontrole e risco, por exemplo, que se tornam parte constituinte de sua estrutura. As residências vêm dotadas de consciência sobre a existência de um entorno, de uma vizinhança, nos ambientes e/ou eventos urbanos ou rurais em que se encontram, atendendo a um público que habita o espaço, ainda que de forma passageira, que são os artistas e agentes do circuito de arte. Quando a globalização acomete os museus, que são instituições mais tradicionais, há que se enfrentar a situação de forma a alterar procedimentos há muito adotados para mudar a sua “rotina espaço-cêntrica” (MOSQUERA, 2012, p. 277), buscando novas formas de dar visibilidade às coleções, organizar exposições e atingir públicos.

Adotar o sistema de trabalho em rede, que é condição intrínseca para as residências, tem se mostrado fator indispensável para as outras instituições – museu inclusive –, mesmo que apresentem diferenças em seus propósitos: na residência, a lida com o fator humano fica mais evidenciado,<sup>77</sup> enquanto no museu todo o trabalho conduz, por princípio, para a manutenção, guarda, seleção de acervo e exposição da obra de arte. Diferenças genericamente consideradas, há que se entender que funcionar em rede não é mais opcional; é dado estratégico para a sobrevivência das instituições: há de se instaurar mecanismos de comunicação e de apoio que sejam capazes de extrapolar formatos de ação mais restritos e excludentes, pertencentes ao “mundo de arte internacional”, como Manray Hsu (2012) o intitula, assim, entre aspas, e que é um mundo determinado por

[...] grandes exposições e catálogos que geralmente só representam artistas individuais selecionados por curadores” em favor de um mundo de arte “[...] composto pelas múltiplas redes disjuntivas entre artistas e coletivos artísticos.<sup>78</sup> Essas redes auto-gestionadas e

---

76 A frase, comumente usada, muitas vezes, de forma genérica, compõe o corpo do *Manifesto Comunista*, extraído do seguinte trecho: “Todas as relações imutáveis e esclerosadas, com seu cortejo de representações e concepções vetustas e veneráveis, dissolvem-se; as recém-constituídas corrompem-se antes de tomarem consistência. Tudo o que era estável e sólido desmancha no ar” (MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista* (1848). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010. p. 21).

77 Em *Geopolítica da cafetinagem*, Rolnik (2006, p. 3) estabelece relação entre o avanço do neoliberalismo sobre as forças vitais, como poder opressor que afeta o “exercício do pensamento/criação”, visto por ela como “instrumento essencial da transformação da paisagem subjetiva e objetiva, do qual o capitalismo se alimenta”. Interessante conjecturar sobre a residência como lugar que, ao procurar escapar do materialismo como fim do ciclo produtivo, aposta na criação e nas relações humanas.

78 As práticas dos coletivos não equivalem às práticas artísticas em residência. Fato é que compartilham interesses próximos no sentido de gerar instâncias para a invenção de práticas críticas e podem surgir de momentos de trabalho em residência. Sobre esse assunto, consultar o artigo de Juliana Monachesi, *A explosão do a(r)tivismo*, publicado em abril de 2003 no caderno +Mais da *Folha de S. Paulo*; o livro *Coletivos*, de Renato Rezende e Felipe Scovino, 2010; e a tese *Discursos de contrainformação: coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil*, de Gustavo de Moura Valença Mota, 2018.

autônomas estão em constante formação, trabalham cada vez mais em um estilo multinacional e organizam o mundo da arte como uma atmosfera ou entorno cultural. (HSU, 2012, p. 54-55)

Interessante notar que Hsu (2012) aborda autonomia e autogestão – questão sempre presente ao falarmos sobre residência – como intrinsecamente relacionadas à ideia de rede, o que pode parecer contraditório. Mas é exatamente porque a residência está inserida em um sistema de redes<sup>79</sup> que ela pode operar autonomamente, visto que sujeitos e organismos, como Foucault (2013) nos ensina (e sobre o qual nos referimos antes), quando confrontados com princípios, objetivos e procedimentos que advêm de modos de governar não compatíveis com o que se objetiva, tanto em nível subjetivo quanto social, precisam interrogar-se, baseados em uma atitude crítica, sobre modos alternativos de ser governado.

Isso parece que tem sido feito com regularidade como forma de enfrentamento de uma crise institucional que, observe-se, não está circunscrita à problemática concernente ao que é próprio da instituição, inibindo o seu funcionamento, mas também agindo naquilo que diz respeito ao que as instituições legitimadas socialmente, como museus, galerias e centros culturais ligados às instituições financeiras, deixam de fora – o de fora sendo um espaço público, composto por zonas de conflito, de incertezas e abertas à interdisciplinaridade.

Andrea Fraser (*apud* MÖNTMANN, 2006, p. 90) considera que os efeitos da expansão corporativa sobre a cultura produzem “[...] uma monocultura institucional de gestão e marketing que está destruindo a diversidade não só da cultura, mas das relações sociais e econômicas”. A conjuntura estadunidense, a partir da qual a artista desenvolve o seu ponto de vista, é altamente e há mais tempo regulada pelo modelo corporativo, como são as suas instituições também mais “estáveis”, mas, mesmo que sua análise tenha sido baseada em uma realidade institucional diferente da brasileira, ela foi elaborada no início da década de 2000, o que nos é útil como parâmetro de análise porque se coaduna com uma movimentação que marca mais intensamente a busca, em avesso, dos modelos fortemente corporativizados, surgindo nessa mesma época residências incluídas.<sup>80</sup>

---

79 Parece haver uma incompatibilidade entre a ideia de sistema, como estrutura baseada em um conjunto de ordenações que podem se tornar autofágicas, fechado e o de rede, que está mais próximo da ideia de organismo porque, mesmo que seja uma estrutura, o que condicionará sua expansão serão as conexões, portanto é estrutura aberta. Rede Cildo e o Lewiit sistema.

80 Não que as residências, nos moldes que conhecemos hoje, já não existissem muito antes, como é o caso do Banff Centre of Arts and Creativity, localizado em Alberta, Canadá, e fundado em 1933. Todavia, podemos observar que muitas das mudanças pelas quais esse centro de artes passou obedeceram a uma lógica de percurso interna, e não circunscrita exclusivamente à agenda econômica.

Se a crise institucional é geral, o estruturar-se em rede não é mais exclusividade das instituições “[...] independentes, experimentais, alternativas ou auto-gestionadas”, como nomeou a pesquisadora Ilze Petroni (2016, p. 54), que já foi uma das integrantes do Curadoria Forense e é uma de nossas entrevistadas. A ideia de rede está também no horizonte das práticas museológicas, mas assume outro formato, que é o de *hub*, como ficou expresso na 25ª Conferência do Icom, intitulada: “Museus como *hubs* culturais: o futuro de uma tradição”. Operar como *hub* cultural significa se posicionar como ponto focal, de referência, que, no caso dos museus – conforme foi expresso por Akson (2019), então presidenta do Icom –, refere-se a sua preocupação em manter-se relevantes na atualidade, voltando-se para as comunidades. Notemos que *hub* não equivale a rede; o *hub* está em rede, como meio de conexão.

De uma forma ou de outra, as redes sobre as quais estamos no referindo estruturam-se em torno da possibilidade de vivências qualitativas comprometidas com movimentos de construção identitária, identidade aqui entendida pela acepção que o termo tem tomado contemporaneamente e que, de acordo com Richard Meyer (2003, p. 345), “[...] sugere que indivíduos reconhecem-se através de condição ou qualidade compartilhadas, sejam elas de origem racial, religiosa, de gênero, sexual, de classe, ou cultural.” O ponto que chama a atenção nessa definição, quando a utilizamos para analisar a residência artística, é a da associação da busca de si com o compartilhamento, que nesses ambientes está conectado ao dialógico e, portanto, aceita o identitário como inconcluso e diferente, em vias de construção.

O tipo de produção que o trabalho em rede proporciona, cujas identidades estão em jogo e em negociação para a produção simbólica, aparta-se dos modos de produção do capitalismo avançado, que, deixando de ser produtivo, torna-se especulativo e é classificado como capital flutuante, de modo que os processos econômicos estão menos físicos e mais virtualizados, o que poderia sinalizar uma equivalência à ideia de deslocamento característico da residência, mas que dela difere na medida em que a busca do trabalho em residência se relaciona à busca da criação de vínculos, mesmo que provisórios, enquanto esse capitalismo ubíquo força a perda da centralidade do trabalho, desestruturando a sociedade. Ele pode estar relacionado aos fenômenos de

---

A história do Banff é um exemplo interessante de instituição pública que se mantém no tempo, desenvolvendo-se de maneira a acompanhar mudanças advindas de interesses públicos e das crises econômicas: inicia como programa de extensão da Universidade de Alberta e torna-se Banff School of Fine Arts em 1935. Em 1970, por um ato governamental, passa a Banff Centre for Continuing Education (The Banff Centre) e, em meados da década de 1990, em face de cortes orçamentários generalizados nas instituições canadenses, ao invés de se retrair, lança uma campanha que amplia suas atividades como instituto de treinamento. Em 2016, recebe o nome que hoje conhecemos.

surgimento das residências, mas como fatores de provocação para que comunidades de conhecimento se formem para enfrentá-lo.

### 2.2.3 *O estar estrangeiro, em coletividade*

Há no deslocamento provisório para um novo lugar um encontro daquele que é de fora – o estrangeiro – com singularidades outras que podem estar vinculadas às suas. Kristeva (1994, p. 18) fala da condição incomum de ser estrangeiro e da natureza desse encontro como um “cruzamento de duas alteridades”. O estar em residência, como situação de trânsito, parece evocar comportamentos que nos impulsionam a refletir sobre aspectos da produção poética e curatorial que parecem estar definidos por práticas reconhecidas, afetando o que se narra e como se narra. Ser um estrangeiro, mesmo que brevemente, abala o sujeito que viaja e o seu entorno. São encontros com o nomadismo, como diria Kristeva (1994), recheados de pequenos sobressaltos. Sob a natureza desses encontros, ela defende:

Os celebradores da hospitalidade, por algum tempo [...] se aliam espiritualmente. Milagre da carne e do pensamento, o banquete da hospitalidade é a utopia dos estrangeiros: cosmopolitismo de um momento, fraternidade dos convivas que acalma e esquecem as suas diferenças, o banquete está fora do tempo. Ele se imagina eterno na embriaguez daqueles que, entretanto, não ignoram a sua fragilidade provisória. (KRISTEVA, 1994, p. 19)

Para nós, que estamos nos confrontando com as questões da arte contemporânea, tratar com a inconstância que o encontro com frequentes cruzamentos, geradores de mixagens, contaminações e arranjos, nos causa aparece não como um estado de exceção, senão como parte de um sistema. Isso não significa dizer que esse estado se aplica a todos, já que abrimos um largo guarda-chuva ao falarmos sobre arte contemporânea. E, ao abrigar sob esse guarda-chuva um sem-número de propostas, ações, conceitos e vertentes, junto ao compartilhamento de que cada artista entenda como sendo o seu tempo presente, as singularidades se embaçam e se transformam no processo. A fim de avistar existências e formatos em meio a essa massa de presente(s), questões são postas sobre a mesa porque

[...] é precisamente por sua aparente autoevidência que eles param de ser problemáticos e começam a exercer as influências de maneira camuflada; e seu paradoxo, sua impossibilidade de resposta, começa a se constituir como uma condição própria, um lugar onde as pessoas trabalham. (ARANDA *et al.*, 2010, p. 6)

Os editores do *e-flux journal*, Julieta Aranda, Brian Kuan Wood e Anton Vidokle, autores do trecho acima, constataam, a partir disso, que existem operações que eles chamam de “manobras evasivas”, em que residem ações e atitudes que conduzem a paradoxos e eufemismos que, por sua vez, não levam a lugar algum. Entretanto, há uma dessas manobras que eles consideram eficaz para responder ao que escapa ao nosso entendimento e que diz respeito ao estar em residência. É aquela que nos impele a mudar nossa atenção

[...] para um presumível descentrado campo de trabalho: um campo da arte contemporânea que se estende através de fronteiras, um campo multifocal extraído das práticas locais e de enraizados conhecimentos locais, a vitalidade e imanência de muitas histórias em constantes traduções simultâneas. Este talvez seja o traço contemporâneo mais redentor, e nos certamente não sentiremos falta dos velhos centros de poder e das narrativas mestras. (ARANDA *et al.*, 2010, p. 8)

Mary Louise Pratt (1992, p. 12), a fim de melhor envisionar e analisar a construção de alteridades que vão se formando dentro de uma estrutura social, propõe uma mirada distanciada de contextos que naturalizam identidades e pertencimentos, em que os sujeitos se encontram “[...] forçosamente aglutinados em sua irremediável separação”. A ideia de Pratt (1992, p. 12) é criar uma perspectiva para análise que seja tomada com uma “zona de contato”,<sup>81</sup> assumindo “a heterogeneidade de um grupo social que poria em primeiro plano a relacionalidade do sentido”. Mesmo que a professora americana desenvolva suas ideias pela ótica da linguística, ela o faz sempre em relação à compreensão sobre como se dão os jogos de linguagem e as negociações de indivíduos com outros para se reconhecerem, a partir dos locais que ocupam na cultura. A zona de contato, para Pratt (1999, p. 2), “é o espaço social onde as culturas se encontram, se chocam e se agarram umas às outras, normalmente em contextos de relações altamente assimétricas”. Ela também usa o termo para reconsiderar os modelos de comunidade em que muitos confiam quando ensinam e teorizam e que ela considera que estão sendo postos em questão desde a década de 1990.

Quando uma ação de residência é instaurada, uma zona de contato se forma, mas ela só alcança a sua plenitude efetivamente na medida em que artistas individualmente e em grupo concordam em se afastar mutuamente da noção utópica de comunidade imaginada, que parece ser conhecida *a priori*. É importante sair da

---

81 O conceito de “zona de contato” foi instaurado por Pratt durante conferência na Universidade de Stanford, em 1991, intitulada *Artes da Zona de Contato*.

esfera de representação para procurar pertencimento, mesmo que seja por um breve tempo, que é como se configura o tempo imersivo do residente. Pratt (2012) observa que grupos sociais internos com histórias e modos de vida diferentes dos oficiais têm, cada vez mais, passado a insistir em suas histórias e modos de vida como parte de sua cidadania. Fazer-se conhecer ou trocar experiências resulta, para a professora, no que ela chama de “casas seguras”, que se estabelecem como fruto das conversas e diálogos que ocorrem nas zonas de contato (e que nem sempre são prazerosos) e talvez possam ser instrumentos de formação valiosos quando os artistas retornarem aos seus locais de origem, após o período que estiveram residindo.

A chegada a uma zona de contato temporária – como podem ser consideradas as residências –, a estadia e o retorno, ao final do processo, para o lugar de onde se veio, fazem parte da trajetória que acompanha o ser estrangeiro. Sobre a estraneidade também nos fala Canclini (2016, p. 62), enfatizando o papel do ato artístico como situação que carrega intrinsecamente a marca dos “desvios ocultos e deslocamentos”, o estrangeiro, considerado como um ser estranho em uma conjuntura à qual não pertence, procura fazer que

[...] os ajustes e as diferenças sejam convertidos em táticas e estratégias para estar de outro modo. Por meio de atos criativos, a ordem estabelecida se altera. Esses choques e essas discordâncias, como outras indecisões do sentido, sempre estimularam o trabalho artístico [...]. As poéticas poderiam ser pensadas como atos que transmutam as distâncias culturais, geográficas ou tecnológicas com força inovadora. (CANCLINI, 2016, p. 62)

A interligação de conhecimentos, memórias, narrativas e experiências integra o formato do trabalho desenvolvido pelo Curatoría Forense, que aposta em um trabalho voltado para a formação de redes, destacando a importância da coletividade na residência, e impacta os modos de atuação curatorial centrada em estabelecer temas ou concepções *a priori* sobre a obra acabada:

Concebemos a residência de artistas como um espaço de encontro e intercâmbio em que se compartilham e debatem experiências e capacidades vinculadas aos modos de produção artística e de produção discursiva (teórica, historiográfica e crítica) relacionadas às artes visuais contemporâneas. Ou seja, a residência se centra na indagação coletiva sobre questões relativas às inovações em produção de objetos de arte contemporâneo e na discursividade necessária para sua conceitualização. (SEPÚLVEDA, 2018)



Também Rancière (2005, p. 17), quando discorre sobre a partilha do sensível e procura tornar inteligível uma discussão sobre o teor das práticas estéticas como aquilo que possibilita o acontecimento de “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum” (2005, p.17), assinala um ponto fundamental da obra, que é de se perceber como lugar de alteridade e que supõe a contribuição no âmbito coletivo, sendo, portanto, um assunto de instância democrática – “forma de inscrição do sentido da comunidade”, pois “revoga a dupla política inerente à lógica representativa”(RANCIÈRE, 2005, p. 23)<sup>82</sup>.

#### 2.2.4 *O estímulo à pesquisa – formação continuada*

Quando Amilcar Packer (2014) elenca como um dos itens de caracterização da residência artística o estímulo à pesquisa, ele reflete a partir de dois pontos de vista: primeiro, em torno de algumas propriedades que estão presentes no exercício das residências médicas, levando em consideração as devidas diferenças de área entre as duas conjunturas; e, em segundo lugar, tomando como exemplo o Programa de Necessidades do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, elaborado por Walter Zanini, em 1973. Packer (2014, p. 39) pondera sobre como uma prática colaborativa, que já está no cerne do regime de trabalho da residência, pode ser potencializada por meio da articulação de instâncias de “[...] orientação e supervisão, de trabalho coletivo, de agenciamento contínuo entre agentes e instituições [...] em cujo conjunto de ações e atividades estivessem conjugadas de modo simultâneo e inseparáveis formação e exposição [...] pesquisa e produção [...]” fundamentadas em princípios éticos, na medida em que são “atividades imprescindíveis para a vida, para trazer outras dimensões de existência em produção de diferença”.

Se a residência médica é referência para pensarmos a formação como a correlação entre teoria e prática (clínica) e o compromisso com o trabalho que está em estreita associação com o bem-estar em âmbito público, o Programa de Necessidades do MAC/SP, citado por Packer, nos conduz a pensar sobre como a formação concebida como atividade colaborativa está presente na história das instituições culturais brasileiras – nesse caso, os museus – há longo tempo e em sintonia com anseios globais sobre o futuro das instituições de arte, dado que Zanini escreve esse projeto na esteira das discussões acerca da “reavaliação do modelo de museu de arte moderna e sua

---

82 A dupla política a que Rancière se refere diz respeito ao que ele chama de “mundos”: o das imitações da arte e o dos interesses vitais.

transformação em espaço de formação, de debate e de questionamento dos modos tradicionais de institucionalização da arte” (PEDROSA; ZANINI, 2016) que estava sendo promovida na década de 1960 pelo Icom, sobre o qual fizemos referências anteriormente, e pela Associação Internacional de Críticos de Arte/AICA, conforme expresso por Ana Magalhães no texto de apresentação do fragmento do projeto de Zanini, publicado em 1975.

Podemos cogitar sobre como as ações na esfera formativa acabam se mostrando necessárias em conjunturas históricas de crise, como a de sessenta anos atrás, impulsionando os movimentos de reformulação das instituições culturais (tiradas as diferenças particulares), situação que se assemelha muito ao que estamos presenciando. Havia, então, uma vontade generalizada de maior envolvimento político e social e de reorganização institucional capaz de atender novas demandas públicas em face da situação de dificuldade encontrada por “[...] museus mais jovens muitas vezes diante da especulação mercadológica”, questão levantada por Zanini (*apud* FREIRE, 2013, p. 107) após a sua participação no colóquio especial do Icom ocorrido na Franca, em 1963. Em tempos de crise, há a tendência de pensar, com maior profundidade e realismo, sobre as relações que se estabelecem para conferir maior significado à vida. A década de 1960, no território da arte, presenciava, pela via do poético, o deslocamento do foco do objeto para os conceitos que os informam, como vemos no já emblemático texto de Lucy Lippard e John Chandler (1973), em que eles tratam do assunto evidenciando o processo de pensamento em detrimento da materialidade física do objeto e, pela via das práticas instituintes do museu, o desejo de conceder maior espaço para práticas de laboratório experimental,<sup>83</sup> que, é claro, ficam mais evidenciadas em museus universitários, como é o caso do MAC/USP.

A residência tem como uma de suas características mais evidenciadas ser um lugar para o exercício artístico experimental, conclusão a que chegou Nunes (2013) quando escreveu uma das poucas publicações que reúnem história, artigos e depoimentos sobre o assunto no Brasil. Nunes (2013), também uma de nossas entrevistadas para este estudo, tratando dos espaços autônomos de arte contemporânea, afirma que tais espaços seriam lugares para o exercício artístico experimental.<sup>84</sup> Podem tanto ser espaços privados geridos por artistas, como também

---

83 Zanini, no texto *Problemas Museológicos*, relata trechos do colóquio do Icom, inclusive o depoimento de Jean Cassou, diretor do Musée National d'Art Moderne de Paris, em que ele, ao definir o que deveria ser o museu de arte moderna, que “[...] testemunha[m] uma civilização no ato de se fazer”, defende que “o objetivo desse museu [...] é, sobretudo, ser um laboratório experimental, de atividade presidida pelo espírito de vida, pelo estilo de presença e de presente” (FREIRE, 2013, p. 107).

84 Essa perspectiva será levantada quando tratarmos de modos de exercício da curadoria em residência.

vinculados a outras instituições de arte e administrados por outros componentes do meio artístico. Essa situação de *intermezzo* entre o inscrever-se como “parte de um conjunto de práticas autônomas, governadas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência” (NUNES, 2013, p. 14) e o entender-se como espaços que “[...] cultuam a responsabilidade social como uma forma de resistência sabendo que suas ações não afetarão, em larga escala, os rumos do capitalismo neoliberal” (NUNES, 2013, p. 41-42) constitui o cerne do que caracteriza o espaço de gestão autônoma, que é o do funcionamento em sistema de compartilhamento e colaboração em rede.

A ideia de cooperação participativa e a instauração de práticas formativas em organismos autônomos é mais do que uma vontade de troca simbólica ou autorreferente: diz respeito ao desejo de responder a uma situação global que dilui os contornos das manifestações de arte e o seu poder como exercício efetivo em âmbito público. A instauração de práticas instituintes, fundamentadas por abordagens transdisciplinares, é uma maneira de tentar responder criticamente e de forma coletivizada a contextos associados às esferas política e econômica. Os projetos desenvolvidos por essa perspectiva são, segundo Kester (2006),

[...] uma forma de trabalho que é distinta do “trabalho” do individualismo possessivo. Seu objetivo não é a violenta extração de valor ou a supressão da diferença, mas uma coprodução (literalmente, colaborar) de identidade nos interstícios de tradições culturais, forças políticas e subjetividades individuais existentes. Esses projetos nos desafiam a reconhecer novos modos de experiência estética e novas grades para pensar a identidade através de trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais que ocorrem nos processos de interação colaborativa. Eles nos convidam, a seu tempo, a reconsiderar a formação da subjetividade moderna. (KESTER, 2006, p. 31)

Ao falar sobre “experimentação”, corremos o risco de passar a impressão de fragilidade ou inconsistência, mas o que se percebe ao olhar para os momentos da história em que se propôs a ativação de espaços de caráter experimental em arte é que são vitais para manter em perspectiva o seu papel no desenvolvimento das sociedades. A experimentação que ocorre em residência – e que associaremos ao conceito de *work in progress*<sup>85</sup> –, por seu caráter formativo, estruturado à moda de ensaio, permite elevar

---

85 *Work in progress* ou *work in process* são variações de uma expressão inglesa originária do campo da indústria e se referem à contabilidade de bens que estão em fase de produção. Os termos têm sido usados fora desse contexto para designar produções artísticas e literárias em andamento. Optamos pelo uso da versão *work in progress* por três razões: (i) por termos encontrado com maior frequência essa variação durante o levantamento bibliográfico; (ii) por entendermos que *work in progress*, na definição especializada que distingue uma variação da outra, ajusta-se melhor aos nossos propósitos, já que se

o pensamento a potências não imaginadas que instigam a produção de narrativas artísticas e curatoriais. Essa percepção surge como outra hipótese, afinada com o que expõe Ferreira (2010, p. 139) sobre curadoria, pontuando com contundência o seu caráter experimental como algo que pode conferir “[...] a marca de uma subjetividade, como bases de seu caráter ensaístico, em que se explicitam conceitos articulando construção de sentidos e discursos”.

### Parte 3

#### 2.3 A residência como lugar de produção em arte

##### 2.3.1 *A produção de viagem em outros tempos: os sítios estrangeiros, autonomia da prática e a relação com o lugar*

Se fossemos assinalar a posição que as residências ocupam dentro da constelação de práticas, eventos e instituições do sistema de arte, haveríamos de iniciar a busca por lugares e temporalidades onde se faz possível identificar a sua razão de ser, nos agrupamentos de locais de trabalho, voltada para o exercício artístico e cujas histórias estão vinculadas ao trabalho coletivo em oficinas e ateliês. Poderíamos traçar conexões da residência de arte com as antigas práticas nos ateliês gregos e nas oficinas medievais, cada tipo com o seu sistema de conhecimentos e regras, e suas percepções sobre o que era a arte.<sup>86</sup> Porém, vemos com maior frequência a história da residência de arte delineada pela história dos artistas viajantes, que, a partir do século XVIII, passam a produzir, ainda como documentalistas, mas também ensaiando-se como produtores autônomos de arte, produzindo desenhos e pinturas por conta própria, mesmo que estivessem a cargo das expedições científicas nos séculos seguintes.

Em um dossiê, preparado por Maria de Fátima Costa e Pablo Diener (2008) sobre o surgimento do gênero “arte de viajantes”, baseado nos escritos de Alexander

---

refere mais aos recursos e habilidades que requerem tempo expressivo para se efetivarem e menos aos objetos (ver <https://www.investopedia.com/ask/answers/051315/what-difference-between-work-progress-and-work-process.asp>. Acesso em: 6 fev. 2019); e (iii) porque a percepção anterior corrobora a definição disponível no dicionário, onde *work in progress* é um “projeto que ainda não foi terminado”, em oposição a *work in process*, que está circunscrito a um ciclo fechado, a materiais e a produtos acabados (ver <https://www.merriam-webster.com/>).

<sup>86</sup> Está para além do nosso enfoque um estudo que trace com detalhes o desenvolvimento da noção de arte e sobre as peculiaridades das formas de ensino e aprendizagem de pintores e escultores em cada época. Para uma consulta detalhada sobre o assunto, sugerimos a leitura do livro de Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, publicado em 1985.

von Humboldt<sup>87</sup>, apresentam-se relatos de fundação de ateliês idealizados como ambientes propícios para a pesquisa, onde o dever da representação mimética foi sendo repartido com o desejo criativo próprio dos pintores, não sem gerar conflitos com os chefes das expedições, como ocorreu no caso do ateliê coordenado pelo espanhol José Celestino Mutis, localizado em Bogotá, para a Expedición Botánica al Reino de Nueva Granada, em 1783.

Das descrições da conjuntura relatada por Humboldt, que os autores citam, há dois pontos que se entrelaçam, chamam particularmente a atenção e ficam evidenciados nas circunstâncias marcadas pelos deslocamentos para lugares desconhecidos e pela contingência do trabalho em grupo, sob condições diversas às dos ateliês privados e *workshops*: a disputa por um “espaço” para o exercício criativo, apontando para a busca por autonomia; e o desenvolvimento da linguagem, pela valorização do esboço e do processo como parte da obra.

Entre os achados do ateliê coordenado por Mutis, por exemplo, há uma produção pictórica que não se resumia a descrições miméticas da paisagem natural, mas demonstrava certas liberdades estéticas “nas quais os vegetais figuram como miniaturas para livros de cor, apresentando complexas modalidades de distribuição nas folhas de desenho ou, inclusive, compondo letras iniciais” (DIENER; COSTA, 2008, p. 83). Observa-se também alusão a uma mudança de percepção sobre o valor do trabalho dos artistas – “estudos espontâneos com que foram realizados originalmente [...] num feliz estado anímico” (DIENER; COSTA, 2008, p. 82) –, realizados nesses contextos, assim como um entendimento sobre a importância da produção durante as expedições e que foi sendo aceito como algo valoroso por Humboldt ao longo de suas experiências com as viagens. Sobre os episódios relatados por Humboldt relativos à vontade de autonomia, destacaremos um, a título de ilustração, referente à insatisfação de um dos integrantes do grupo de ilustradores, o pintor Pablo Caballero, com a dinâmica de trabalho do ateliê, o que o motivou a renunciar à missão. De acordo com os autores do dossiê, conflitos de expectativa entre o trabalho a ser feito e o desejo de autonomia artística não eram raros e eram ainda mais difíceis de serem resolvidos quando a expedição não oferecia locação fixa e condições de trabalho coletivos.<sup>88</sup>

Ainda no século XIX, outro tipo de iniciativa integra a constelação de práticas voltadas para o trabalho em arte, nesse caso, formadas pela vontade pessoal dos

---

87 São citados no Essai sur la géographie des plantes (Paris, 1805) o artigo Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse (em Ansichten der Natur, Tübingen, 1808) e Kosmos, publicados entre 1845 e 1862.

88 Para constar, há outros exemplos descritos pelos autores, via depoimentos de Humboldt nesse artigo que vale a pena ser consultado para se obter um panorama mais minucioso da situação.

artistas em se alojar em ateliês e escolas de arte distantes dos centros urbanos e das pressões e regras das academias de arte. Essas práticas ficaram conhecidas como “colônias de artistas”,<sup>89</sup> cujos estudos sobre suas ocorrências no Brasil ainda são raros e dispersos.<sup>90</sup> Os espaços ocupados pelos artistas eram os mais variados: desde uma casa de vila a um hotel, e a dinâmica de trabalho desenvolvia-se em torno da produção individual e dos encontros informais, dos quais não somente artistas participavam, como também escritores e críticos de arte.

Nas anotações de Nina Lübbren (2001) sobre as colônias rurais de artistas na Europa da segunda metade do século XIX ao início do século XX, não há nada detalhado acerca de métodos de produção artística e modos de trabalho, mas somente indícios de um grande interesse pelo êxodo das cidades, por formas de trabalho e de ensino menos condicionadas a princípios preestabelecidos, por viagens motivadas por afastamentos temporários do ensino nas escolas de arte urbanas, por um anseio gregário, que podia se resumir a conversas em jantares ou se transformar em encontros organizados com propósitos propriamente artísticos, como organização de performances e exposições ou formação de círculos literários. Há, ainda, observações sobre intercâmbios culturais, cujos resultados eram traduzidos por mudanças de hábito e de vestimentas, por exemplo. Há que se notar também que em grande parte dessas colônias houve a instituição de galerias, escolas e até de museus, como também a exibição de obras produzidas nesses contextos para públicos nas capitais.

---

89 Duas questões de interesse: o termo “colônia”, cujas acepções são variadas e desdobram-se obedecendo a propósitos e áreas de conhecimento, vocábulo que perpassa os tempos, haja vista o interesse pelos estudos decoloniais que abarcam as práticas artísticas e curatoriais, como podemos atestar por meio de projetos como o do Masp – *Arte e descolonização*, de 2019. A outra refere-se ao surgimento das colônias de artistas, cuja baliza temporal está no século XIX, o que é questionável, porque há notícias de agrupamentos de artistas desde muito antes, como na Holanda do século XVI. Para consulta mais detalhada sobre colônias de artistas em área rural (segunda metade do século XIX e início do século XX na Europa), consultar o livro de Nina Lübbren, *Rural Artists’ Colonies in Europe*. Sobre o projeto do Masp, ver: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>.

90 O mapeamento das residências artísticas no Brasil, realizado pela Funarte em 2013 e publicado em 2014, assinala como ponto de origem das residências a Aldeia de Arcozelo, que abriga o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, fundado em 1965, em Paty dos Alferes/RJ, cuja história data do século XVIII. Para mais informações: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/aldeia-de-arcozelo-300-anos-de-historia/>. Bettina Rupp, em sua tese *Residências em arte contemporânea*, faz um levantamento das residências, apresentando um histórico em que há menção a colônias de artistas europeias e estadunidenses, mas nenhuma menção a espaços como esses no Brasil. Cita as residências da FAAP e a Sacatar como similares em algumas de suas configurações, mas não a ponto de se configurarem como tal. Porém, se não há conhecimento sobre assentamentos de artistas naquele momento, havemos de notar que houve trânsito de agentes culturais dentro do país, como mostram as emblemáticas incursões dos paulistas a Minas Gerais e as viagens de Mario de Andrade ao Norte e ao Nordeste do país. Também pode ser considerada uma espécie de colônia de artistas a Missão Francesa de 1816, nomeada como “colônia francesa”, conforme *O Sol do Brasil...*, por Lilia Schwarcz.

Podemos concluir, pelo contexto exposto por Lübbren (2001), que havia um interesse generalizado (a autora faz um relato das colônias em dezesseis localidades europeias, funcionando no mesmo período de tempo) em produzir como resultado de um tipo de compartilhamento de ideias que acontecia durante o processo de vivência nas colônias que não deixava de ser um processo imersivo e, portanto, diferente dos formatos acadêmicos correntes de ensino de belas artes, como também o eram – finalidades distintas – os processos ocorridos durante as expedições.

Se havia discrepância nos métodos de trabalho usuais ao se produzir em retiro, e contando com a participação da coletividade, expressas por meio de ações de troca de ideias e convívio, mantinha-se, como parte do ciclo de produção, o modo corrente de exibição da obra. O fato de essa produção se destinar a apresentação aos demais para apreciação encontra eco no pensamento de Terry Smith (2003) sobre o sentido da apresentação, sobre o qual ele discorre ao tratar do tema da produção em arte para o pensamento e para a história da arte – faz parte de um dos dois sentidos básicos para a produção, que é o processo, visto como a causa originária da apresentação:

A vida por si só é um processo de constante criação e manutenção de relações com os outros, i. e., de produzir uma vida só pelo fato de produzir essas relações. Essas relações são a base para a interação social; elas são a fundação econômica de uma sociedade. Elas constituem a vida material, e elas condicionam a vida da mente, incluindo a produção de trabalhos de arte, de acordo com o modo histórico possível. Ser é social, e a consciência é uma consequência da produção social do eu. (SMITH, 2003, p. 363)

Nesse trecho, pondera-se sobre a produção de arte na contemporaneidade, o que nos conduz a pensar sobre sua formação em várias dimensões possíveis da existência – e da existência em sociedade – e a refletir sobre o que nela há que se mantém e o que se diferencia como produção de arte caracterizada pelo momento em que ocorrem e, ainda, sobre como os fios que ligam os modos de produção, as similaridades em sua constituição – expedições, colônias de arte e residência –, se distinguem e se desenham pelas conjunturas históricas em que estão assentadas.

Podemos ponderar ainda sobre a noção de produção em processo e de processo de produção por via do fenômeno da modernização pelo qual as sociedades vinham passando. Marshall Berman (1986, p. 16), tratando do tema, traça uma sinopse, cujo moto comum para aqueles que viviam naquele contexto era a sensação de estar em um “[...] perpétuo estado de vir a ser”, cujo início ele associa ao século XVI, prosseguindo até o século XX. O livro de Berman foi publicado pela primeira vez em 1982, e o relato

desenrola-se em direção ao que ele descreve, de modo pessimista, como “[...] um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo” (BERMAN, 1986, p. 23). Sobre o sentimento de ânimo, misturado à incerteza, compartilhado por muitos no século XIX, e que permeia a busca dos viajantes artistas:

[...] o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização. (BERMAN, 1986, p. 16)

### 2.3.2 *O olhar do viajante em arte é um olhar produtivo*

Insatisfações, permeadas por curiosidade, parecem ser a mola propulsora para que agentes do circuito de arte se movimentem de um lugar a outro. Sejam descontentamentos pessoais, sociais, profissionais, esses viajantes da cultura, de todas as épocas, deslocam-se voluntariamente (mesmo quando o movimento está vinculado a uma contingência compulsória), e dessa movimentação alguma produção advirá pelo contato (intencional) com o desconhecido. Esse “olhar de navegante”, sendo uma visão sobre algum lugar, não é um olhar qualquer porque carrega outro(s) lugar(es) em si – memórias e desígnios. As estudiosas alemãs Alexandra Karentzos e Alma-Elisa Kittner (2010, p. 251), procurando detectar as tipologias de viagem, afirmam: “Histórica e epistemologicamente, as estruturas que determinam o olhar do viajante precisam ser vistas em conexão com o meio da produção de conhecimento, o qual, por sua vez, está entrelaçado com imaginações de viagem”. Nesse panorama, qual seria a produção de conhecimento em arte? Para Karentzos e Kittner (2010, p. 252), esse olhar não é o da produção de imagens de férias: “[...] como viajantes, eles tomam parte ativa no regime do olhar de turista: além das jornadas de artista ao exterior, bolsas em forma de ‘artista em residência’ fomentam e estabelecem o olhar turístico do artista”.

Segundo os relatos de Humboldt, citados anteriormente, sobre as viagens do século XIX, a busca de autonomia expressiva empreendida pelo artista-ilustrador-documentalista, membro das expedições, gerava problemas e rupturas: ora era considerada como ato de insubordinação pelos chefes e encarregados das expedições, ora vista como desvio de norma se os artistas não se ativessem aos princípios formais acadêmicos da época, os quais seriam supostamente a representação da paisagem natural, animal e da população local, normalmente a cargo da ideologia da



empreitada. É claro que, quando tratamos da produção contemporânea de arte<sup>91</sup> em ambientes de residência artística, não há aquele nível de limitação ao que deve ser realizado, nem quando fatores envolvidos na produção dependem, em menor ou maior grau, de preceitos técnicos, como os que estão envolvidos na realização da pintura, da escultura, da gravura e da produção em meios digitais, por exemplo. É outro tempo histórico, e são outros os fatores que precisam ser levados em consideração para a análise do trabalho de arte na atualidade e em residência.

Guardadas as diferenças, que resultam das expectativas de cada época, houve, tanto lá quanto há aqui, uma reciprocidade de influências das viagens e das estadias sobre o artista e, conseqüentemente, sobre a realização das obras e vice-versa: porque as abordagens dos artistas nos locais em que aportam não podem ser feitas senão sob a influência do ponto cego do lugar desconhecido sobre o que ao artista (e curador, podemos incluir), como estrangeiro, permanece escondido e onde o artista tem a liberdade para investir sua força criativa/inventiva, associado a outros argumentos, como memória e cabedal de conhecimentos que carrega consigo. Comentários sobre artistas que estiveram em diferentes situações, de origens e épocas diferentes, e sobre as residências mostram como a invenção no trabalho artístico em território estrangeiro está comumente dominado pelo imponderável e como a produção realizada nesses contextos, a depender do âmbito de sua visualização e visibilidade, pode constituir parte do repertório cultural do outro.

O primeiro comentário é de Lilia Schwarcz (2008, p. 18) ao escrever sobre a passagem de Nicolas-Antoine Taunay pelo Brasil como integrante da colônia francesa da corte de D. João: “Taunay parecia mais interessado nas suas próprias idiossincrasias e em ajustar suas lentes, adequando a formação que tinha, como pintor neoclássico, à realidade que, de fato, encontrou”. Essa “transmutação” da forma para adaptar o conteúdo, que Taunay acreditava ser valioso como legado para a pintura pelos padrões franceses, foi acompanhado de dificuldades concernentes à tomada de atitudes sobre como representar outro tipo de paisagem, a da escravidão, típica da estrutura social, política e econômica brasileira. Schwarcz (2008) explica:

---

91 Gostaríamos de assinalar nossa percepção do que seja a produção de arte na contemporaneidade para começarmos a refletir sobre o que seja a produção da curadoria ao tratarmos do contexto da residência, cujo projeto envolve e em grande parte depende do trabalho coletivo: pensamos que a produção artística nessa situação – apesar de que o que se realiza seja elaboração do artista – é uma produção nitidamente atravessada – e acordada – por uma conjunção de forças de trabalho.

Aí estava outro tempo: o tempo ao sul do equador, o tempo da viagem e da situação passageira. O tempo da Revolução, que perpetua na tela as virtudes do governante, não cabia na nova pintura de Taunay, que fez questão de expor um certo mal-estar entre modelo e realidade: de um lado, a tentativa de engrandecer a corte exiliada; de outro, o esforço de obscurecer a escravidão. De um lado, um repertório cultural europeu; de outro, a realidade que se deixava ver, a partir de então, e apreender. (SCHWARCZ, 2008, p. 19)

Outro ponto de vista, agora bem mais recente, mas que também revela os efeitos do olhar estrangeiro sobre o lugar e sobre a produção artística, impactando o tipo de interpretação feita em sua recepção, é trazido por Karentzos e Kittner (2010, p. 251), que investigam “como, em suas viagens, os artistas experimentaram o olhar artístico sobre lugares que carregam conotações arcadianas ou exóticas e, portanto, forjaram estruturas visuais que conformaram a visão sobre esses lugares, para as práticas turísticas, até hoje”. Se os artistas viajantes do século XIX tentavam traduzir, idealmente, o que viam, procurando adaptar o lugar às suas concepções sobre a paisagem e a sociedade ou para alinhar o lugar a seus desejos e visões utópicas, o mesmo não se dá quando nos referimos aos artistas contemporâneos, cujo olhar é, muitas vezes, crítico e até mesmo distópico.

As estudiosas mencionam situações referentes a experiências de residentes em instituições alemãs (Villa Massimo,<sup>92</sup> instituição cultural alemã localizada em Roma, fundada em 1910, e Künstlerhaus Bethanien, em Berlim, fundada em 1974) e que dizem respeito à decepção ou ao estranhamento com o lugar. Elas citam Rolf Dieter Brinkmann, reconhecido escritor alemão, e sua estada na Villa Massimo em 1972/73, que, em face da experiência na icônica Roma, declarou: “Eu também estou na Arcadia, Goethe. Essa Arcadia não passa de um espetáculo de trapos”, e mencionam a experiência de estranhamento e sensação distópica que um lugar como a Künstlerhaus pode produzir sobre os residentes, cuja impressão vem incrustada na própria história da instituição, fundada em um prédio do século XIX que servia como hospital, sob a direção de organizações religiosas, e plena de ocorrências diversas ao longo de sua trajetória como instituição, além de ser um sítio turístico e estar localizada no bairro de Kreuzberg, “um distrito, em grande medida, caracterizado pelos migrantes

---

92 Abreviatura de Deutsche Akademie Rom Villa Massimo. Esse modelo é similar ao da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), que, por meio de um convênio firmado com a fundação privada Cité Internationale des Arts, em Paris, em 1996, oferece acomodações para os artistas, porém há diferenças entre elas. O primeiro é um programa aberto a arquitetos, compositores, escritores, artistas e escritores, enquanto o da FAAP é restrito a artistas visuais. Para mais informações sobre o convênio FAAP/Cité des Arts, consultar a tese supracitada de Marcos Moraes, coordenador da Residência Artística FAAP. Em sua tese, Moraes transcreve relatos de residente que, ao chegar ao prédio do Cité des Arts, falam sobre seu estranhamento e sua decepção com o local.

morando lá, o que o tornou um lugar de “migração de artista” (KARENTZOS; KITTNER, 2010, p. 253).

A imagem reproduzida a seguir – um desenho do escritor alemão Brinkmann enquanto esteve residindo na Vila Massimo, em Roma – figura aqui como um emblema do olhar do residente sobre o local em que residiu. Emblemática porque acumula, em si, características que se repetem como forma produtiva e estão associadas à produção nesse ambiente: o produzir caminhando; o desenho como registro, anotação e ilustração; o desenho como lugar de memória visual e tradução (Brinkmann não falava o italiano e contava com a visualidade como poder de apreensão do entorno); a elaboração de cadernos de viagem; a necessidade de mapeamento como localização física e simbólica.

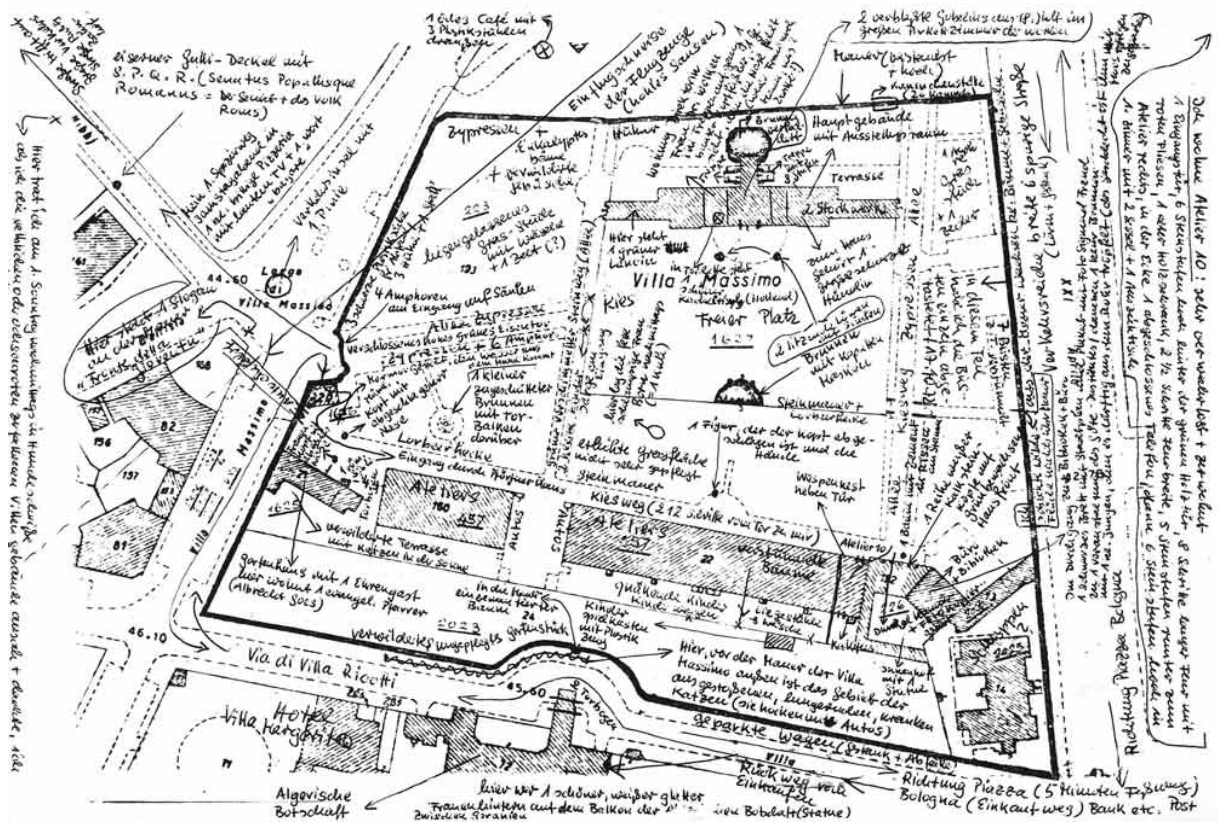


Figura 16 – Site plan with notes, Rolf Dieter Brinkmann, 1972

Fonte: <https://iw-up.com/en/projekte/villa-massimo/>

### 2.3.3 *Residência como ponto de origem, e não de ancoragem.*

Etimologicamente, residência quer dizer “lugar de origem” (HOUAISS, 2001, p. 2.437), o que pode soar como contrassenso ao falarmos sobre um tipo de atividade de trânsito em que agentes culturais se movem para realizar trabalho temporário em sítios específicos com os quais, normalmente, não tiveram nenhum contato anterior ou dele pouco sabem. Ao mesmo tempo, em razão do estranhamento com o lugar, da adaptação às diferenças subjetivas e poéticas no contato com o grupo de trabalho e do tipo de permanência, de caráter imersivo, durante o período de estada desses agentes, a residência acaba por tomar o sentido de domicílio, não no sentido de “domicílio de origem”, mas assemelhado à ideia de “domicílio jurídico” ou “domicílio eletivo”.<sup>93</sup>

De qualquer forma, a estada, ainda que por breve tempo, provoca um tipo de vinculação e marca um ponto na trajetória que passa a ser, a partir daquele momento, outro ponto de origem para outro recomeço, em uma roda incessante de aprendizados, a depender do empenho do artista em circular pelo mundo, reforçando, ainda mais, a concepção de residência artística como rede. Henry Bergson, em *Matéria e Memória*, escrito em 1896, ao discorrer sobre suas percepções relativas à qualidade de duração do tempo, afirma que a “[...] mudança, se consentirem em olhar para ela diretamente, sem véu interposto, logo lhes aparecerá como o que pode haver de mais substancial e duradouro no mundo, sua solidez é infinitamente superior à de uma fixidez que não passa de um arranjo efêmero entre mobilidades” (BERGSON, 2006, p. 17).

O historiador da arte Peter Schneemann (2010, p. 279), partindo do pressuposto de que a viagem, por ter se tornado prática corrente significativa, há de ser entendida como “topos de construções da história da arte”, abre a perspectiva de que outra rede se estabelece, legitimando práticas com base na interação com contextos estrangeiros, possibilitando o (auto)reconhecimento dos agentes artísticos em seu circuito de origem, a partir da experiência estrangeira. Schneemann (2010, p. 282) defende: “[...] é primeiro como viajante que o artista pode encontrar alternativas para o papel entrincheirado de um prestador de serviços preso a círculos auto referenciais de autossuficiência”. Ele cita, como exemplo, viagens de artistas para áreas de fragilidade:

---

93 O domicílio jurídico, de acordo com Houaiss (2001, p. 1074), é o “local onde uma pessoa [...] se encontra para cumprir certos compromissos, ou onde centraliza seus negócios, atividades, não forçosamente o lugar onde dorme”. Por domicílio eletivo, “aquele estipulado em contrato escrito, cuja escolha resultou da vontade das partes contratantes. Domicílio especial”.

Viajar para áreas problemáticas tem ganho em significação, o papel do seguidor de uma tradição de arte em específico ou para um centro de arte tem sido substituído pelo gesto da testemunha, do colecionador, do etnógrafo e do trabalhador a serviço das causas humanitárias. A autenticidade da experiência de viagem é revitalizada com a ideia da testemunha ocular, envolvendo-se com o Outro estilizado em uma posição sócio antropológica. (SCHNEEMANN, 2010, p. 282)<sup>94</sup>

Para Schneemann (2010, p. XX, 277, 280), há uma mudança do foco de atenção: “[...] das habilidades técnicas de aprendizado para uma construção autobiográfica”, e esses movimentos viajzeiros, dos quais nada ou pouco se sabe, tornam-se momentos para estabelecer “uma coleção visual que enriquece um tesouro interno de imagens”, enquanto promovem momentos para autoconhecimento, conformados por uma nova forma de aprendizado, em que o artista se torna mensageiro e leitor mais acurado da sua própria cultura porque tem oportunidades de projetá-la a distância, uma experiência de “[...] reconstrução de imagens existentes”.

Mesmo que haja ressalvas por parte de Schneemann (2010) sobre as viagens de trabalho artístico em zonas ditas problemáticas que acabam por confundir o papel do artista com o do etnógrafo ou do assistente social, não há como negar que existe uma consciência generalizada em curso sobre a importância do trabalho em comunidades. Fato é que parece indubitável que presenciamos a condição de produção em trânsito como mais um gênero, impulsionando-nos ainda mais em direção à busca da compreensão do que constitui esse campo de produção; uma apreciação, que não pode deixar de levar em conta que uma das facetas que identificam a “nova instituição” é, paradoxalmente, a mobilidade (instituir como processo, em vez de instituição como local), sendo a residência um local, a viagem um modo, com seus relatos apresentados em “n” formatos, a produção e a exposição em galeria, não como “o” modo, mas como um dos modos possíveis de conferir visibilidade ao resultado do processo.

---

94 Schneemann (2010, p. XX) refere-se às incursões de Alfred Jaar a Ruanda: “É o autoentendimento do artista como um cidadão global que leva Alfredo Jaar a deixar para trás seu estúdio superprofissional no meio de Chelsea (NY) e rumar para Ruanda, por exemplo, para apresentar trabalhos que lidam com a fronteira mexicana e nos quais ele se vê como responsável pela produção de um filme sobre a Nigéria”. Para uma discussão mais aprofundada sobre incursões de artistas e críticos em ações de cunho antropológico, ler Hal Foster (1997, p. 173), que propõe uma investigação baseada na premissa de que, depois da década de 1980, houve uma alteração de rumos no sentido da construção de uma agenda de debates que, para ele, se afasta da esfera de interesses de uma crítica institucional: “[...] em termos de relações econômicas, para uma definida em termos de identidade cultural”.

#### 2.3.4 Outras pedagogias; pedagogias nômades

Vimos que, para contar a história dos trânsitos dos agentes culturais e suas dinâmicas, aportando na residência como objeto de análise, passamos pela história dos ateliês, locais de convergência dos processos e da produção que podem ser vistas, pelo ponto de vista da instituição universitária, como já mencionado, como ação de extensão. O ateliê, independentemente da época em que o encontramos ao contarmos a trajetória da produção em arte, aparece como um apêndice irrefutável tanto para o exercício de caráter prático, técnico e/ou objetual quanto para um exercício reflexivo, em que o ateliê não é o ponto para a realização de um produto de arte *per se*, mas local de geração da ideia sobre tal.<sup>95</sup> Mesmo que o ateliê não funcione mais necessariamente como o ponto de partida e de chegada, o ateliê/estúdio parece ser sempre o ponto de retorno. As circulações e os ciclos na história da arte também afetaram o conceito de ateliê, que passa a ser introduzido no léxico da arte também como estúdio. Há ainda outro termo, associado às práticas do estúdio-ateliê, que é *workshop*, que, de acordo com Houaiss (2001), surge no século XVI e, de sua conotação como “estabelecimento de trabalho”, passa a ser utilizado na contemporaneidade para designar ações de trabalho que integralizam atuações voltadas para o desenvolvimento de alguma habilidade e compartilhamento de saberes.

Para analisar os modos de produção em arte, é preciso integrar essas duas acepções, a do ateliê como herança renascentista, lugar de manufatura, e a de estúdio, lugar para projeção do trabalho, consolidado como tal pelas práticas conceitualistas da década de 1960 que estavam informadas pelo descontentamento com estruturas tradicionais, fossem elas no nível da obra ou no nível institucional<sup>96</sup> e, ainda, adicionando-se mais uma acepção ao termo estúdio, entendido como “ação de estudar” e como “gabinete de estudo”,<sup>97</sup> sentido proveniente da primeira década do

---

95 No processo de idealização de seus trabalhos, Bruce Nauman, associado a arte conceitual, formula indagações sobre o que significa ser artista e sobre o que é arte, questões deflagradas após a decisão de abandonar a pintura, em 1965, porém junto à crença de que, ainda assim, ele queria ser artista, tendo um estúdio como lugar de trabalho, que acabaram, em razão de suas dúvidas, cumprindo expectativas outras: “Se você se vê como um artista e você funciona em um estúdio... você senta em uma cadeira ou dá caminhadas ali. E então a pergunta retorna para o que é arte? E arte é o que um artista faz, só ao sentar pelo estúdio” (GODFREY, 1998, p.127).

96 Lembremos que a ideia de espaços e instituições laboratórios está presente nas discussões sobre museus, segundo Zanini, em texto de 1975, para o MAC/USP.

97 Essas mudanças de nomenclatura podem parecer fúteis, mas acompanham mudanças que estavam se dando no contexto da história e na teoria da arte em geral na medida em que o século XIX apontava para um crescente interesse sobre a arte vinda de outras disciplinas, segundo Barasch (1998, p. 1), ao dedicar o olhar sobre as teorias modernas de arte: “Um dos resultados desse processo complexo e versátil foi que a teoria de arte, em estágios anteriores da história era percebida como uma disciplina mais ou menos distinta com um estrutura comum e objetos de estudo bem definidos, tornou-se

século XIX (HOUAISS, 2001, p. 1.268). Esse ateliê-estúdio torna-se, então, um espaço do trabalho de arte pensado como lugar da pesquisa, assinalado por Packer (2014) como uma das características de destaque da residência. O ateliê-estúdio da residência, como local de trabalho temporário, também é *locus* de elaborações para o aprendizado que surge do contato visual com o desconhecido e que a prática nomádica ressalta.

O nomadismo, se visto como condição regular para o exercício da prática artística na contemporaneidade, há de ocasionar metodologias e tipos de produções que auxiliam a caracterizar o momento presente, tanto no que concerne ao conjunto de práticas e abordagens no/do campo, em específico, quanto para favorecer a análise da conjuntura institucional sobre a qual temos tratado neste estudo. Karentzos e Kittner (2010, p. 253) põem em questão a noção corrente de nomadismo como uma condição que carrega contradições, pois, ao mesmo tempo em que o termo é usado como forma de “[...] enaltecer o artista”, “desconsidera a compulsão de flexibilidade imposta sobre ele”. Para as pesquisadoras, a residência como modelo de local de trabalho contemporâneo pode também ser excludente, visto que nem todos os artistas podem viajar e participar desse sistema de arte internacional, participação que tem um caráter de indispensabilidade para o agente do circuito hoje:

Ao menos dois lugares de residência precisam ser dados como prova de status profissional genuíno e sucesso. A jornada clássica tomada pelo artista deu lugar ao vaivém contínuo entre um lugar e outro que, por sua vez, é visto hoje como parte do treinamento do artista e testemunho de uma posição estável e profissional. (KARENTZOS; KITTNER, 2010, p. 253)

Se considerarmos, então, que a residência é um ato instituinte e atualmente validado como parte da estruturação de um ecossistema de arte e que as residências têm se configurado como parte do conjunto de ações regulares que participam do leque de expectativas sobre o que deva constar como item do percurso formativo dos agentes culturais na atualidade, chegamos ao momento em que há de se pensar sobre como os saberes em residência constituem-se como conhecimento. Sabemos que definir conhecimento não é tarefa fácil, dada a sua abrangência, um termo que se define em ‘posição a’: pode ser ato de conhecer, ato racional, ato cognitivo e domínio sobre um assunto ou um campo disciplinar. Por outro lado, conhecimento é

---

obscurecida, seus contornos ficaram borrados e sua estrutura indeterminada. Por outro lado, entretanto, a reflexão sobre os problemas de arte testemunhou uma explosão da criatividade original que quebrou com os padrões de pensamento há muito reconhecidos sobre o assunto”.

procedimento e implica estabelecer relações pessoais, tomar consciência de algo, formular representações que derivam de impressões sobre o que se vê e sente.

Há também a noção popularmente aceita de que a produção de conhecimento ocorre estritamente em âmbito acadêmico (algo sobre o que Bernardo Mosquera observa criticamente). E sabemos que, da mesma forma que o museu – grandes responsáveis por expor arte ao grande público e difundir o seu legado patrimonial – está passando por autorreformulações, a universidade se vê crescentemente inclinada a adotar práticas que a aproximam da comunidade\* (e isso implica rever formas de comunicação do conhecimento e aprofundar os aspectos transdisciplinares da educação), reação que responde à urgência em tempos de crise de legitimação pública do papel e do valor de instituições culturais, extensivas às instituições educacionais.

Como exemplo de adoção de práticas universitárias extramuros e cujo formato de trabalho assume similaridades com alguns modos de ação em residências artísticas, podemos citar o Atelier Nômade, ou atelier de geopolítica de Quebec, filiado à Universidade de Québec, em Montreal, no Canadá, que defende a ideia de nomadismo como meio de aprendizado e concebido, inicialmente, para originar a interface entre literatura e geografia e, mais tarde, passou a agregar artistas. Foi fundado como parte do programa La Traversée, em 2004, influenciado pela onda de estudos geopoéticos promovidos pelo Institut International Géopoétique, fundado em 1989, e pelos seus derivados centros ou ateliês de géopoétique espalhados pelo mundo. É um programa anual ou bienal que desloca um grupo de pessoas para localidades urbanas e rurais a fim de experimentar “novas formas de criação” – de preferência coletivamente – em torno de um tema que se relacione com o lugar e com os sentimentos sobre o lugar. Rachel Bouvet (2017) descreve o ateliê nômade da seguinte maneira:

Trata-se de escolher um lugar geográfico (topos) e questionar sobre como ocupá-lo (Chôra), abordando-o por três perspectivas diferentes: 1. Exploração física do lugar, *in situ*, que permite uma interação concreta com uma paisagem, um caminhar singular, uma percepção íntima do ambiente; 2. Intervenções de pessoas que tem um conhecimento profundo da região, adquirido através de saberes

---

98 Em junho de 2020, o jornal *A Tribuna*, de Mato Grosso, trouxe matéria intitulada *A importância de uma universidade plural em Rondonópolis*, assinada pelo professor associado Luis Otavio Bau Macedo, com apresentação do escopo de atuação e o propósito da universidade como polo de debates. Ele fala sobre a universidade que capacita e está capacitada a oferecer serviços para a população durante a pandemia e a universidade democrática “[...] que se alimenta de embate entre visões conflitivas! [...] local de efervescência de saberes e pensares de todos os tipos e que só pode enfrentar os desafios relativos à ameaça proveniente das instâncias máximas do governo nacional por meio de participação e integração, que envolve a conscientização da comunidade acadêmica e sociedade civil”. Disponível em: <https://www.tribunamt.com.br/2020/06/17/a-importancia-de-uma-universidade-plural-em-rondonopolis/>. Acesso em: 10 ago. 2020.



geográficos, históricos e científicos, mas também a experiência vivida;  
3. Atividades de criação, literária ou plástica, individual ou coletiva.  
(BOUVET, 2017, p. 1-2)

O projeto Atelier Nômade (que pode ser considerado programa por sua continuidade e por estar inserido e legitimado como parte do processo educativo da instituição) está encampado por uma instituição de ensino público que reconhece como um de seus propósitos formar uma rede internacional em parceria com instituições universitárias do mundo todo com a finalidade de promover a mobilidade dos estudantes.

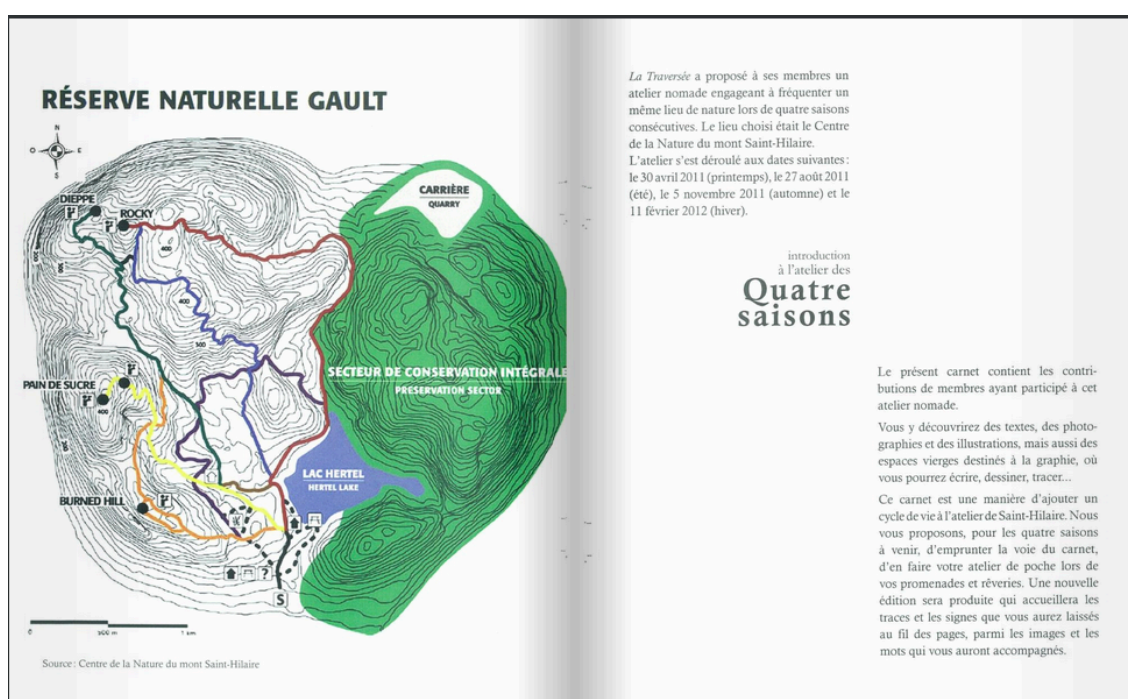


Figura 17 – Páginas do livreto de viagem nº 11 da Coleção Carnês de Navegação, do Projeto La Traversée – Atelier Québécois de Géopoétique

Fonte: <https://pt.calameo.com/read/004496298b94321e30aff>

### 2.3.5 A emblemática Residência CAPACETE

Em condições diferentes, e surgindo de um novo ponto de inflexão sobre o Novo Institucionalismo, está a residência CAPACETE, com sede no Rio de Janeiro, mencionada, em específico, nesta pesquisa por seu papel de residência balizadora. Trata-se de uma espécie de instituição icônica fundada em 1998, com vida longa e contabilizando em seu portfolio mais de 400 residências – fato excepcional para uma instituição de arte brasileira – que, nos termos de uma relação com métodos educacionais oficiais, poderia se situar como lugar para práticas de formação

continuada, se considerarmos que o espaço instiga conversas, trocas, debates sobre arte e assuntos correlatos, além de possibilitar o exercício do próprio fazer arte como forma de aprendizado, uma educação que abraça a dimensão experiencial para além da profissionalizante. Como afirmam Castro e Amorim (2015):

Há uma disputa que afeta as políticas e as práticas educacionais, com pesados efeitos também sobre a profissão docente e as escolhas dos estudantes: de um lado, uma globalização de caráter centralizador, mercadológico, que formula e propõe ações para a adaptação dos cidadãos à atual configuração social – com todas as suas desigualdades – e, com isso, sustenta programas de qualificação para um mundo do trabalho em que há cada vez menos trabalho e cada vez mais indivíduos com qualificação e desempregados; de outro, como resistência e contragolpe, um cosmopolitismo que busca reafirmar valores da modernidade, com ênfase na solidariedade, na coletivização dos processos e na defesa dos direitos humanos, que defende programas de ação comunitária, republicana, gratuita, em uma perspectiva de respeito à diversidade sociocultural e, ao mesmo tempo, de estímulo à formação crítico-emancipatória dos cidadãos. (CASTRO E AMORIM, 2015, p. 39-40)

A residência CAPACETE, antes de ser instalada em sua primeira sede, no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, em 1998, recebeu o nome de Espaço P. Começou a funcionar em um apartamento no bairro do Flamengo, tendo como idealizador Helmut Batista, que contou com Ana Infante e Ricardo Basbaum como seus colaboradores. Este último escreve sobre os primeiros anos em um artigo na publicação de 20 anos do CAPACETE, publicado em 2018, sob a perspectiva de alguém que acompanhou e tomou parte de seu desenvolvimento. Nesse texto, Basbaum (2018) aborda a sua inserção no espaço, marcando a sua inauguração como um diferencial diante da conjuntura do circuito de arte de galerias brasileiro e da apresentação de obras em centros culturais públicos por meio da submissão de editais, ação de cunho mandatório não só pela oportunidade de exposição de obras, mas por ser quase a única forma para subsistir produzindo. A ideia, naquele momento, era tentar “outras manobras e contato com outro público” (BASBAUM, 2018, p. 34), de modo que as articulações, arranjadas de forma coletiva e multidisciplinar, ativassem também o campo da crítica de arte e fossem organizadas para dar continuidade e corpo às ações artísticas, adotando uma posição de não dependência do circuito de galerias.

Talvez nossa percepção não fosse tão clara, pois de algum modo nos iludíamos que o circuito e mercado de arte, tal como se reorganizavam naquele momento (em chave neoliberal), iriam diferenciar o que fazíamos a partir da realização de uma intervenção crítica; mas a nova pragmática que se instalava não passava, necessariamente, pela compreensão da escrita enquanto qualificador da obra a ser consumida. (BASBAUM, 2018, p. 35)

Seu relato também enfatiza a ideia de autogestão, algo incipiente no Brasil, e de construção de rede como forma de tornar as ações mais fluidas, driblando a imobilidade provocada pelo modo de funcionamento burocrático das instituições. Um desdobramento dessas “reflexo-ações”, que Basbaum (2018) relata a partir de sua trajetória, foi a fundação do Agora (Agência de Organismos Artísticos),<sup>99</sup> no bairro da Lapa, em 1999, junto com Eduardo Coimbra e Raul Mourão, que perdurou até 2003, uma parceria com o CAPACETE que, atualmente, funciona no bairro do Catete, sob a direção de Camilla Rocha Campos, uma de nossas entrevistadas e residente do espaço em 2016. A inserção de Campos, desde janeiro de 2017, no espaço ocorreu a partir da instauração do PROGRAMA CONTINUADO, iniciado em 2017, e que ela entende como “método de uma inserção conceitual no espaço da residência artística” (CAMPOS, 2018, p. 206). Campos (2018, p. 204) traz para o foco de discussões e trabalho o que ela declara ser a articulação da autogestão com “urgências éticas e corpos engajados”, organizando o programa estruturado como uma série de conversas sobre “ecologia, identidade de gênero, anticolonialidade, antirracismo, ativismo, dentre outros”.



**Figura 18** – Programa de residência no CAPACETE

**Fonte:** <https://coincidencia.net/pt/2018/08/02/programa-de-residencia-no-capacete/>

<sup>99</sup> Basbaum discorre com maior profundidade sobre essa experiência em seu artigo intitulado *E Agora?*, publicado na revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, em 2002.

Duas questões se sobressaem como marcos para a compreensão das diferenças históricas com a passagem de gestão de Batista para Campos. A primeira está relacionada com a transformação na ênfase dada ao objeto da crítica, que assinala os novos interesses do campo da arte, lance observado em nível global: da crítica de arte, que tem como foco os próprios desenvolvimentos no âmbito da história e da teoria da arte, para a crítica (e autocrítica) voltada aos estudos de matriz social e antropológica que têm a arte como eixo de elaboração dessas questões (“nova plasticidade artística de ocupação”, segundo Campos) e que, durante o PROGRAMA CONTINUADO, base para a redefinição do CAPACETE, contou com o cinema, a performance, coletivos e culinária. A segunda questão, que sobressai como marco diferencial na mudança de direção é o destaque que Campos (2018, p. 206) concede ao caráter pedagógico para a realização do trabalho em arte no contexto da residência: “Assim, o programa borra a figura institucional e compartilha de forma efetiva as ferramentas que desenham uma outra relação possível entre agente/grupo/instituição de arte e educação”.

É claro que os outros modos de operar o espaço CAPACETE, a partir da gestão de Campos, não ocorreram de maneira abrupta, pois sabemos que no cerne da mudança está implícito um acordo para o futuro que traz aprendizados passados. Batista, em seu texto para a publicação de 20 anos da residência, demonstra que já estava atento ao caráter educativo da experiência em arte e declara a importância de se debatê-la próxima à Antropologia, que ele aponta como eixo metodológico. A relevância da educação para todo esse processo está sinalizado pela epígrafe que escolhe para abrir o seu texto, atribuído a Paulo Freire: “Escolas que se colocam como espaços privilegiados ou exclusivos de ‘produção de conhecimento’ apenas reafirmam desigualdades e hierarquias sociais existentes”. Nesse texto, intitulado “Tempo”, estão reunidas impressões e constatações próprias de quem “viveu a residência” com intensidade, durante muitos anos, emergindo com uma fonte preciosa de estudo, ainda mais se pensarmos sobre o seu papel como instituição cultural no contexto brasileiro. Nele, nos deparamos com algumas das questões sobre as quais falamos anteriormente, ao longo dos capítulos deste texto, reforçando a nossa escolha em dedicar a nossa atenção ao CAPACETE, vista como uma “instituição-emblema”.

Batista (2018) discorre sobre o CAPACETE pensando a sua constituição sob uma perspectiva mais abrangente, que é a de se entender no que consistem as residências artísticas, cuja tentativa de distinção em seus propósitos se frustra, dado o crescimento exponencial da quantidade e dos tipos de residência que existem e que têm surgido ao redor do mundo. Para ele, a premissa fundamental da residência é a

produção de um “tempo diferente” para produção, material ou imaterial. Batista (2018, p. 139 e 136) considera que “Estender o tempo é o único contraconceito que temos para contrabalançar a produtividade material” e acredita que suas ações precisam estar alinhadas à busca de uma investigação sobre o estado das conjunturas políticas, culturais e sociais para que as residências não se tornem “meros subprodutos de certas condições econômicas e políticas”.

As condições atuais, postas pelas políticas econômicas neoliberais mundiais, incidem negativamente sobre a vida em vários de seus aspectos, e, como já dissemos, os sujeitos movem-se motivados pela insatisfação com condições pessoais de sua existência, ou pelo descontentamento com conjunturas econômicas, sociais e políticas, ou ainda porque desejam cumprir o rito do qual participar em residência já faz parte, no caso dos agentes culturais. Sobre os “voos” dos sujeitos na tentativa de encontrar outros modos de produção e existência, falamos antes, por meio de Raunig (2006), ao nos ocuparmos com as práticas instituintes a que ele, tanto quanto nós, se refere, tomando a interrogação foucaultiana sobre “como não ser governado, assim, desse modo” como base e que o conduz a raciocinar sobre “figuras de voo, de abandono, de traição, de deserção, de êxodo”(RAUNIG, 2006, p. 2) como maneiras de resistência.

Batista (2018) também cogita sobre a condição da residência tanto pelo ponto de vista de ser ela um modo de fuga – empregando um termo de Julio Cortázar, presente em seu texto “Geografias”, que é “antropofuga”, uma fuga da condição humana – quanto por sua condição de hospedeira, que está ligada à ideia de fuga, situação à qual a residência, ao hospedar um residente – sobre o que comentamos no capítulo 2 via ideais de Kristeva –, deve estar atenta a fim de que se estabeleçam condições de convivência e trabalho mutuamente pacíficas, condição essencial ao pensarmos que residência é um lugar estruturado a partir de propostas de ação coletivas. Entretanto, uma vez que o residente, mesmo em regime de fuga, esteja em residência, precisa se conscientizar de que passa a fazer parte, ainda que temporariamente, de uma comunidade, que, por sua vez, está dentro de outra comunidade, maior e mais complexa, com características próprias. A ideia de fuga, neste caso, diz respeito a um tipo de reinvenção de subjetividade em que se busca se afastar do centro, ou do lugar comum.

Ao ressaltar essa questão, Batista (2018) lembra que o CAPACETE se situa no Rio de Janeiro, onde a realidade educacional é precária e desigual, como são as condições de vida da população local. Precariedade que também se faz presente na estrutura das instituições culturais da cidade, reflexo, segundo ele, da falência das

instituições culturais brasileiras, como “[...] consequência da agenda econômica neoliberal estilo americano das últimas décadas” (BATISTA, 2018, p. 138), o que significa gerir a residência com muito senso ético a fim de não tornar o CAPACETE mais uma residência que se assenta como uma forma de colonização cultural. Ativar o seu sentido educativo parece ser uma maneira de escapar dessa armadilha a que muitos programas de residência têm recorrido, com propostas que Batista (2018) denomina de “plataformas de pós-educação” ou “estruturas institucionais abertas” que funcionam como escolas e “programas híbridos”, que são programas de curta duração abertos à colaboração e que funcionam apenas a outras instituições.

Batista (2018) menciona exemplos desses dois tipos de instituições, ressaltando que a vida dessas instituições é incerta, em grande medida, devido a problemas de ordem financeira. Como exemplo de plataforma de pós-educação, ele cita:<sup>100</sup> The School of Missing Studies (SMS) – que poderíamos traduzir como Escola de Estudos Faltantes – que começou em 2003 como iniciativa de artistas e arquitetos e foi transformada, em 2013-2015, em um programa de mestrado em formato de projetos na Gerrit Rietveld Academie, em Amsterdam. Seu objetivo é ser “[...] uma plataforma nômade, colaborativa para estudo e pesquisa experimental do ambiente público (espaço público, tempo público, bem público) marcado pelo ou correntemente passando por uma transição abrupta”.<sup>101</sup> E como “programas híbridos”, a Associação MAUMAUS – Centro de Contaminação Visual, localizada em Lisboa e aberta em 1992 como organização cultural sem fins lucrativos com base sólida para uma instituição cultural, talvez em razão de seus vínculos com a política de Estado para a cultura. Ali se desenvolve um programa de estudos independentes em artes visuais, com editora e galeria. Foi fundada pelo Ministério da Cultura e tem o apoio da Câmara Municipal de Lisboa e da Junta da Freguesia do Lumiar. Recentemente, iniciou um programa de residência artística operando por meio de três formatos: Albergue de Artista, Residência Escambo e Convocatória para Residência Artística.

Antes de encerrar nossa incursão ao espaço CAPACETE, tendo em mente as características da nova fase do espaço<sup>102</sup>, e antes de partir para o próximo capítulo,

---

100 Na primeira parte desse capítulo, foram mencionadas duas instituições com esse perfil: A Escola do Apocalipse e o Instituto da Presença.

101 Disponível em: <https://www.facebook.com/missingstudies/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

102 Em junho de 2020, a residência artística Capacete firmou parceria com o Museu de Arte Moderna/MAM-RJ e lançou uma convocatória para residências artísticas e bolsas de pesquisa. Os candidatos devem ter “[...] trajetória dentro do campo das artes visuais ou áreas relacionadas, como arquitetura, dança, museologia”. Conforme texto de Campos, no site do MAM, os programas “[...] visam incentivar o fazer artístico atento ao presente que se desloca, ao ambiente global que se declina, às distinções sociais que de maneira invisível modulam nossa ética-estética, à memória transcultural

apoiados pelas temáticas que nos acompanharam até aqui – e que contribuirão para pensarmos sobre como a curadoria pode se inserir nesse novo contexto de busca de outros modelos institucionais –, acreditamos ser valoroso mencionar que houve um “meio-tempo” entre a passagem de uma gestão a outra. A passagem não significou ruptura, mas o lançamento de um novo ponto de origem. Esse momento foi marcado por um novo movimento do CAPACETE, em que de hospedeiro passou a hospedado. Deslocou-se, de março a dezembro de 2017 sob orientação de Batista, para Atenas com o objetivo de participar da 14<sup>a</sup> Documenta de Kassel. Foram selecionados 12 participantes radicados na América Latina, no intento de elaborar trabalhos em torno de uns dos *slogans* daquela edição, que foi expresso como “South as a state of mind” ou “Sul como estado de espírito”, agregado ao *slogan* “Aprendendo com Atenas”.

O que ocorreu, de acordo com os relatos dos artistas participantes e de Batista, é que Atenas revelou-se alheia à iniciativa – cercada de controvérsias, principalmente, em razão da indisposição da população e do governo grego contra a Alemanha por seu domínio histórico e econômico sobre a Grécia. Toda essa conjuntura, como frequentemente é para a arte, gerou material para reflexão, por exemplo, as colocações do artista performático Rodrigo Andreoli (GOETHE INSTITUT, 2017), elaboradas após a experiência: “Por que a Documenta está aqui? Como ela altera a coreografia do lugar e o campo de interesses da arte? Quais forças estão em operação nesta estrutura? O que significa este gesto e quais serão suas reverberações?”.

A antropóloga social e estudiosa da teoria de gênero, nascida na Grécia, Athena Athanasiou (2019, p. 88), em conversa com o historiador de arte Simon Sheikh sobre desafios no presente quanto às desigualdades advindas da globalização, curadoria e futuro, aborda os atuais modelos da geopolítica econômica, refletindo sobre como reagir aos sentidos da expressão “going south”, e defende a ideia – e a urgência – de mobilizar a “crítica” como um “[...] dispositivo epistêmico para assumir uma perspectiva excêntrica de pensar em outro lugar e de outra forma, além das economias epistemológicas, políticas e afetivas do poder colonialista e capitalista”. Ela complementa, dizendo que “o que os sul-africanos e os ‘do sul’ de todos os lugares parecem ter compreendido é que isso não é uma opção: a coragem de criticar, de teorizar, é indispensável para qualquer esforço de se fazer a história do futuro diferente da história do presente” (ATHANASIOU, 2019, p. 89).

---

presente na localidade e ao caminhar junto para se chegar mais longe”. Disponível em: <https://www.mam.rio/convocatoria-mam-capacete/>. Acesso em: 28 set. 2020.

As interrogações expressas pelo artista residente Andreoli são inquietações que se originam de uma vivência específica em uma residência, mas poderiam constar da agenda de dúvidas de muitos residentes, quando confrontados com o meio ambiente de destino. O olhar do viajante é um olhar estrangeiro e distante, afeito à atitude crítica. Nesse ponto, o artista viajante do século XIX encontra-se com o artista do século XXI. A situação de estar na Grécia, participando de um evento promovido por alemães, sendo latino-americano, na atual conjuntura mundial, é presenciar um fato histórico. Nesse caso, a seleção de Batista, que age com um gestor-curador, ao convidar artistas latino-americanos, visava cumprir uma agenda geopolítica montada para o debate identitário sobre o que é ser Sul e Norte (não esqueçamos que a Grécia está ao Sul da Europa e, guardadas as diferenças geográficas, mas mantidas as econômicas, alinha-se muito mais à América Latina nesse debate). Este movimento revelou-se, para Batista e para os artistas, como uma frustração de expectativa sobre a possibilidade de exercício de alguma espécie de crítica com maior efetividade e visibilidade pública, a ser exercida por meio da arte, em face de um panorama de alta complexidade econômica e política, o que não deixa de ser um aprendizado para outro ponto de origem e ancoragem transitória e talvez outra oportunidade de agência crítica.



## Capítulo 3

### A curadoria como construção crítica

#### Parte 1

#### 3.1 Como a curadoria se aproxima da residência: modelos para a construção crítica

Este capítulo, dividido em três partes, está voltado ao desdobramento da proposição de que a curadoria, quando ativada como trabalho em residência, opera de modos distintos aos do exercício curatorial voltado para exposição. Foram formulados questionamentos em níveis micro e macro que possibilitam a análise do campo de ação curatorial na atualidade. Na primeira parte, interroga-se sobre as particularidades conceituais da curadoria e de seus métodos de trabalho, tomando como ponto de referência para a análise as narrativas sobre contextos expositivos, como as que ocorrem em museus e galerias. Na segunda parte, procura-se saber quais são os contornos atuais do exercício da curadoria como partícipe de um campo institucional ampliado que engloba a residência como um de seus lugares de ativação. A essas duas dimensões reflexivas, soma-se mais uma, que compõe a última e terceira parte deste capítulo, em que se apresentam pontos de vistas de curadores radicados no Brasil que atuaram em residências artísticas, os quais foram entrevistados para esta pesquisa.

O que observamos em nossa trajetória investigativa, olhando para a curadoria sob a ótica da crítica institucional, é que as condições correntes de instabilidade das instituições culturais, juntamente com o surgimento de novos temas e formatos da produção em arte, e a crescente presença de assuntos decorrentes de uma agenda política, econômica e social têm impelido os agentes culturais a repensar a qualidade de suas relações com a esfera pública, pautando o pensamento sobre o que seja a prática curatorial e seus discursos, conseqüentemente os vínculos que a curadoria tem estabelecido com a instituição, seja ela o museu ou a residência. Nota-se um crescente interesse – que emerge na década de 1990, mas é evidenciado a partir de meados da década de 2000 – em alargar um campo de prática que é usualmente circunscrito ao exercício de idealização e elaboração de um evento que vai relacionar obra e espaço expositivo com vistas à apresentação pública – e que é elaborado em torno de um tema proposto – ou com o intuito de apresentar um artista e suas obras.

Alargar o campo de exercício denota instaurar novas práticas e formas de instituir como parte de uma equação cuja resolução parece não prescindir de

minuciosa atenção às atuais, nada favoráveis, condições de trabalho em arte e cultura. De acordo com Raunig (2006) isso significa “[...] participar dos processos de instituir e das práticas políticas que atravessam os campos, estruturas e instituições”.

### 3.1.1 *Papéis e lugares da curadoria: dos sentidos da prática aos roteiros institucionais*

A modalidade “curadoria” assume maior evidência a partir de meados da década de 1990, segundo Kate Fowle (2012) – curadora atuante em instituições de vários países – sem, entretanto, deixar claro o que a institui:

Enquanto é largamente aceito que o [seu] papel tem sido profissionalizado e tem-se conquistado independência dos mandatos burocráticos, resultado da sua maturidade na década de 1990, estamos ainda atrapalhados em identificar o que realmente constitui a curadoria contemporânea. (FOWLE, 2012, p. 9)

O caráter abrangente de indeterminação apresentado por Fowle (2012) também é encontrado na afirmativa de Cauê Alves (2010) quando diz que:

Assim como o museu não poderá expor a história da arte num sentido objetivo e determinado, o curador não vai ter a visão definitiva de nenhum trabalho. Do curador se espera que abra um sentido possível no interior do trabalho de arte, de cada um exibido ou do conjunto deles e, ao mesmo tempo, que dê espaço para que outros sentidos possam surgir. (ALVES, 2010, p. 46)

Há, com certeza, significados convergentes e compartilhados sobre o que seja a curadoria, usualmente representada pelo que seleciona e expõe. O que dificulta o estabelecimento de definição precisa sobre o seu escopo está, em nosso entendimento, em sua própria matéria de trabalho – que cruza subjetividades advindas da poiética<sup>103</sup> artística com sua própria subjetividade e a singularidade de seu pensamento e suas orientações teóricas –, impulsionado pelo contexto de sua apresentação, i.e., o seu escopo é variável e está informado por modos e razões circunstanciais. A situação se complica ao pensarmos que a curadoria está conexas a instâncias mais abrangentes do que as que se referem ao seu próprio exercício, instauradas sob o regime de políticas de visibilidade, que não só concernem à organização dos objetos para dá-los a conhecer. Mas, também, visibilidade no sentido de evidenciar interesses de sistemas a que ela está vinculada em seus contextos de trabalho. Como afirmou Bruce Ferguson

---

103 Sobre o conceito de poiética, ler Passeron: A poiética em questão. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, nov. 1997; e Da estética à poiética. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 8, n.15, jul./nov. 2004.

(EXHIBITIONS, 2009, p. 178-179), em sua série de considerações sobre o que seja a retórica da exposição, a “exposição é um sistema estratégico de representação” e também “[...] parte da economia política da cultura”.

O’Neill (2007) reflexiona sobre essa questão – i. e., sobre o foco na associação entre curadoria e constituição do evento expositivo para determinar o papel da curadoria – a partir de um câmbio de enfoque que ele localiza no final da década de 1960 como resultado de dois posicionamentos interligados: (i) crítico às instituições em decorrência de tensões políticas mundiais; e (ii) interesse pela ideia e pelos contextos e situações em detrimento da obra de arte como objeto autônomo. Parece-nos, assim, que os questionamentos relacionados à curadoria ocorrem nas mesmas ocasiões em que se examinam o valor e o peso das instituições, como foi o caso dos movimentos artísticos no final da década de 1960. Enfrentava-se então o que o escritor, curador e professor Tony Godfrey (1998, p. 187) chamou de “crise de autoridade”.

As possibilidades discursivas que permitiram que a curadoria se reposicionasse e constituísse novas narrativas são coerentes com a onda conceitualista que surgia em todo o mundo, com formatos variados e afinados a atitudes mais amplas que abarcavam diferentes práticas em correspondência (crítica) com os acontecimentos sociopoliticoeconômicos globais. Camnitzer, Farver e Weiss (1999) afirmam que

[...] o conceitualismo questionava a ideia de arte, não no sentido da negação (como na antiarte), mas de forma a alargar e aprofundar o escopo sobre o que a arte poderia ser. O papel da arte como catalista, substituta para uma fala proibida, exemplificação de sistemas de pensamento e crença e veículo para dissidência tornou-se central. [...] Os processos que vieram a significar a prática conceitualista – uma mudança em ênfase do objeto para a ideia; uma priorização da linguagem sobre visualidade; uma crítica das instituições de arte e, em muitos casos, a consequente desmaterialização do trabalho de arte – foram postos em movimento muito antes do aval da arte conceitual, mas recebeu tanta ênfase e foco que essencialmente redefiniu a natureza da atividade. (CAMNITZER; FARVER; WEISS, 1999, p. VII-VIII)

Sendo a exposição índice de representação de alguma ideia, conceito ou condição, somos levados a pensar sobre a relevância do trabalho do curador, que não está circunscrito ao que ele escolhe, segundo Ricardo Basbaum (2015), mas por suas maneiras de

[...] estabelecer caminhos de “confrontação”, modular os modos de como se dará esse encontro, facilitar ou complicar a trama de deslocamento do visitante através do evento, organizar as partes interessadas diversas em sua complexidade própria. Tem-se assim o curador como peça-chave na mecânica de construção, regulação e administração da experiência com a obra de arte nas atuais condições de um circuito de arte hipertrofiado e hiperpresente, saturado em suas camadas de mediação e habitado por interesses múltiplos e conflitantes. (BASBAUM, 2015, p. 42)

Com essa afirmação, Basbaum (2015, p. 44) procura compreender como o curador se insere em um contexto em que se tem presenciado, cada vez mais, o interesse por distintas abordagens de construção expositiva, que ele chama de “evento-arte”, o que provocaria o questionamento do conceito de curadoria e do conjunto de “[...] todo um sistema subjacente à produção de exposições”. Isso implica mudança de enfoque da obra para o evento como “um grande bloco” e um “conglomerado de alteridades” (BASBAUM, 2015, p. 44), deixando, por outro lado, o espectador à deriva, em meio à complexidade de todo o processo. Em vista disso, Basbaum (2015) alerta para a importância do acionamento de formas de aproximação entre curador, artista e público, trazendo para o trabalho

[...] linguagens envolvidas na crítica institucional, conceitualismo, experimentalismo sensorial, performance e corpo, especificidade do lugar etc. no sentido de compreender a exposição como um lugar de envolvimento, conduzindo o visitante em um labirinto produtivo em que estaria em jogo a economia da experiência, em sentido amplo, enquanto produção de valor, e a compreensão dos mecanismos de construção do evento em sua materialidade, em contato com o “mundo lá fora”. (BASBAUM, 2015, p. 47-48)

Tomemos trechos de um texto de Glória Ferreira<sup>104</sup> em que ela discorre sobre os papéis e lugares da curadoria, fornecendo uma caracterização compreensiva do âmbito da atividade curatorial:

---

104 Ela atribui a textos de Paula Marincola, historiadora da arte e curadora, e Gerardo Mosquera, curador, crítico e historiador de arte, contribuições para a formulação dessa definição (MARINCOLA, P. (org.). *Curating now: Imaginative Practice/Public responsibility*. Filadelfia Exhibitions Initiative, 2001. MOSQUERA, G. Consolidation y desarrollo. *Exit Express*, n. 37, jun. / set. 2008). Entre as curatorias da Ferreira destacam-se Trilogias. Nelson Felix (2005); Situações Arte Brasileira Anos 70 (2000); Ecco. Artistas italianos por artistas brasileiros, 1999; Hélio Oiticica e a Cena Americana, 1998; Luciano Fabro, 1997; Amílcar de Castro, Retrospectiva, 1989; Hélio Oiticica e Lygia Clark, 1986. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoag/gloria-ferreira>. Acesso em: 27 ago. 2020.

Guardar caráter autoral exige, ao lado de enfoques teóricos e pesquisas específicas, imaginação e criação, e, assim, a marca de uma subjetividade, como bases de seu caráter ensaístico, em que se explicitam conceitos, articulando a construção de sentidos e discursos. Trata-se, assim, de um trabalho experimental. Uma experiência fundada em uma reflexão teórica, cuja hipótese se concretiza na realidade, enquanto interação com a arte, mediação entre obra, espaço expositivo e público. Sua dimensão eminentemente pública requer que na relação com o espectador a informação vise à educação, porém como repasse de conhecimentos, sem desprezar jamais o encontro como experiência estética. (FERREIRA, 2010, p. 138-139)

A apreciação de Ferreira (2010) reúne ações, atribuições e formações que, por sua abrangência, nos oferecem subsídios suficientes para perceber o que cada curador pode levar para a instituição onde desenvolverá seu trabalho. Esse conjunto de fatores serve como uma espécie de medida a partir da qual podemos fundamentar uma análise que conduza os temas de curadoria, e também os de residência, como passíveis para uma crítica institucional, de modo mais amplo, inclusive, para que possamos refletir sobre semelhanças e diferenças com os modos tradicionais de exercício da curadoria, em que as políticas de visibilidade estão mais fortemente presentes.

Por essa descrição, a curadoria apresentaria as propriedades: (i) caráter autoral, caracterizado pelas abordagens teóricas adotadas e linhas de pesquisas de seu interesse e pela subjetividade que decorre da capacidade de conceber e apresentar ideias, estruturando narrativas; (ii) caráter experimental e ensaístico, que decorre do investimento subjetivo das ações; e (iii) caráter público, visto que sua ação não teria como enfoque exclusivo a experiência estética em si e em sentido unilateral (obra > espectador), mas, ativada em contato com a realidade, pressuporia uma integração como mediação para lidar com a tríade espaço expositivo, observador e obra.

Ainda segundo Ferreira (2010), detectamos outras questões, como as diferenças existentes nas pesquisas realizadas pelas curadorias, a depender dos vínculos institucionais firmados e do tipo de formação da curadoria, que, para a autora, não prescindiria do conhecimento em teoria e história da arte, fato essencial para que a curadoria possa exercer a sua atividade

[...] propriamente crítica, da mediação entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo, um questionamento das narrativas historiográficas, em particular da visão hegemônica que lhe conferiu evolução linear. Como atividade fundada no entrelaçamento da crítica e da história da arte, tem contribuído largamente para a apreciação de trajetórias de artistas, de períodos e tendências bem como para novas visadas historiográficas, tornando-se, ao mesmo tempo, acontecimento, documentação e referência histórica. (FERREIRA, 2010, p. 138)

Ferreira (2010, p. 140) prossegue em sua análise para se dirigir ao que denominou de “mutações” do sistema de arte, ponderando sobre a atividade curatorial em face das alterações de um panorama que passa a ser caracterizado por um “estatuto cada vez mais incerto da arte e o crescente trânsito entre as funções desempenhadas pelos artistas” e da

[...] implosão do triângulo ateliê-galeria-museu com ampliações dos espaços e de inscrição do trabalho artístico, [que] tem gerado lugares distintos do espaço discursivo desse sistema, introduzindo transformações nas características das instituições e ampliando seus limites. (FERREIRA, 2010, p. 140)

Observe-se que todas as considerações de Ferreira (2010) são fundamentalmente relacionadas às transformações para a atividade curatorial no tocante ao seu escopo de inserção tradicional, que é a exposição em galerias e museus. No último trecho mencionado, há a constatação de uma virada significativa, porque aponta para alterações no *modus operandi* da curadoria, afetando, em alguma medida, a metodologia de trabalho: a curadoria se vê com nova forma, dilatando-se para abraçar as manifestações do trabalho artístico que surgem e pedem outros espaços, levantando novas proposições, mesmo quanto ao que identificamos como a “gramática”<sup>105</sup> de uma exposição de arte.

Lisette Lagnado (2015, p. 82), ao relacionar curadoria, expografia e pesquisa, discorre sobre as afinidades estabelecidas para a exposição e as maneiras de construí-la: “[...] a curadoria transborda as margens reservadas à redação de um texto. Há muitas ferramentas em comum, porém toda curadoria se permite inventar o seu método. Trata-se de uma produção outra, com critérios distintos”. E, ao comparar a formação do crítico com a de curador, afirma:

O acompanhamento sistemático da produção contemporânea e a troca contínua com artistas em atividade, até mesmo em processo de formação, constitui o ponto divisor entre a formação do crítico de arte e a formação do curador. Enquanto o primeiro analisa objetos de arte, o segundo consegue trabalhar a partir de esboço, projetos ainda não realizados. Por conta dessa característica (uma capacidade de dialogar com o artista no processo de confecção de uma peça inédita) a figura do curador vigorou, em alguns momentos da história, como um sujeito à margem de uma consistência crítica e mais próximo da figura de um “produtor”. (LAGNADO, 2015, p. 89)

---

105 Emprestou-se o termo “gramática” da publicação organizada por Greenberg, Ferguson e Nairne (2009). A palavra é empregada para apresentar a discussão sobre as variadas formas de idealizar e organizar a visibilidade da obra.

A dificuldade de assegurar o que singulariza e define a curadoria provoca entradas e atravessamentos oriundos de campos diversos e passa a ser alvo de análise e interpretações por parte de muitos estudiosos do assunto, que, não necessariamente, corroboram a percepção de que o conceito vem sendo devidamente formulado, sintoma de um tempo em que a curadoria se alça a um estatuto de produto cultural, disseminado socialmente, reafirmando a ação “envelopadora” e móvel da cultura, expressa por Yúdice (2002, p. 23): “[...] o papel da cultura se expandiu de maneira sem precedentes ao âmbito político e econômico, enquanto as noções convencionais de cultura tem sido consideravelmente esvaziadas”. Ou seja, a curadoria, como muitas outras noções, teria sido levada pela onda que carrega pessoas, coisas e ideias em meio a fluxos circulantes de ideias e, nessa movimentação, sofreu câmbios.

### *3.1.2 Posicionamentos curatoriais críticos e exposições: a década de 1990 como indicador de rotas*

Ao reunir os vários tipos de instituições que integram o sistema de arte, concluímos que há um interesse comum que se destaca: instaurar regimes de visibilidade cuja manifestação mais conhecida é a exposição, ponto focal para onde o trabalho da curadoria converge e, conseqüentemente, onde repousa número considerável das ponderações sobre esse trabalho. Por ser elemento onipresente nas linhas de atuação institucionais em artes visuais, mas não item mandatário para a residência, que não é um modelo de trabalho alicerçado sobre o regime de visibilidade,<sup>106</sup> a exposição e a obra, como produção acabada, são os contrapontos para interrogamos sobre a ação curatorial em residência. Perguntamo-nos se a curadoria, quando ativada como trabalho em residência, opera de modos distintos aos do exercício curatorial voltado exclusivamente para exposição e se a residência artística é uma modalidade/instituição que apresenta formatos e propósitos próprios, com características diversas das de outras instituições, como galerias e museus, e, em razão de seu interesse em destacar o processo artístico, afeta o exercício da curadoria e seus modos de produção de conhecimento.

Muito se debate a respeito da curadoria pela ótica de sua ação em contexto expositivo, o que nos leva a crer que o ideal seria – sendo a exposição espaço para que

---

106 Segundo o *Policy handbook on artist's residencies* (2014), plano de trabalho compreensivo para a cultura europeia, a residência favorece o desenvolvimento do trabalho artístico na medida em que oferece espaço físico para que o artista possa focar em seu trabalho criativo e onde os artistas podem “mapear, colecionar, pesquisar e gerar novas perspectivas”.

se saiba mais sobre algo, sob um ponto de vista específico – que não fosse o lugar do consenso, mas arena para debate. E, como as exposições normalmente acontecem em galerias e museus, é nesses lugares, imbricados às suas instituições, que as análises críticas sobre o trabalho da curadoria em exposições se complexificam e tomam corpo. Há várias referências possíveis, mas tomemos como indicador da potência que a exposição tem como objeto de estudo a publicação de *Thinking about exhibitions* (2009),<sup>107</sup> que, pelo alto número de reimpressões, faz crer que seu conteúdo continua vigente como parte do debate crítico sobre a área. Publicada em 1996, traz, logo no início da introdução, a seguinte reflexão:

[...] as exposições de arte e antologias são veículos fundamentais para produção e disseminação de conhecimento hoje. Ambas são coleções de entidades distintas compiladas para propósitos de validação e distribuição. [...] Com as exposições de arte e antologias, objetos e textos são sempre reunidos e arranjados conforme um esquema arbitrário destinado a construir e transmitir significado. (THINKING, 2009, p. 1)

Chama a atenção a ideia de “esquema arbitrário” como o que arquiteta o projeto que culminará na exposição e que, ao estar fundamentado em arbitrariedade, conduz para o mesmo ponto de indefinição sobre o que constitui a curadoria e sobre o qual também discorre Smith (2012) ao procurar a “substância” do trabalho curatorial.

Do conjunto de reflexões sobre novas práticas curatoriais, situadas no âmbito expositivo e derivadas de um posicionamento crítico junto às instituições, optamos por mencionar duas posições, sobre questões distintas, referentes ao contexto da década de 1990, momento em que um debate de caráter autocrítico sobre outras formas de instituir foi promovido nas próprias instituições e década em que as residências artísticas começaram a se consolidar em decorrência do deslocamento de artistas, acompanhando o movimento da arte que ocorria transnacionalmente. Como veremos, as indagações suscitadas pelos curadores permanecem relevantes e apontam para a conjuntura institucional cultural brasileira na atualidade.

---

107 A primeira edição data de 1996. Seguiram-se 12 reimpressões depois disso (a última sobre a qual temos notícia é de 2009). De acordo com os organizadores, o ímpeto para realizar a publicação surgiu de “[...] seminários sobre exposições ministrados por Reesa Greenberg, [...] na Universidade de Concordia, em Montreal na década de 1980. Também foi informada pelo simpósio organizado por dois dos organizadores, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, intitulado *As Políticas da Imagem*, que ocorreu na Tate Gallery, Londres, e na DIA Foundation, New York, em 1990, e foi formulado como projeto específico durante o Programa de Bolsas de Estudos Sênior do Getty Grant, que contou com a participação dos três organizadores” (THINKING about exhibitions, 2009, p. XXI).



Uma das apreciações nesse sentido é de autoria de Mari Carmem Ramírez (2009, p. 21-22),<sup>108</sup> apresentada em um ensaio de 1994, sobre o impacto dos debates em torno da representação da arte latino-americana – gerados por exposições e discussões nos EUA desde meados da década de 1980 –, o que causou uma “transformação das práticas curatoriais” e colocou o curador como “jogador central do cenário mais abrangente da política cultural global”, possibilitando o seu afastamento da função tradicional como árbitro, advinda de uma autoridade fundamentada em “[...] critérios alicerçados nos restritivos parâmetros dos cânones ocidentais (i.e., Primeiro Mundo) Modernismo/Pós-modernismo”.

Essa transformação, para Ramírez (2009, p. 22), decorreu da onda de “exposições e coleções baseadas na noção de identidade de grupo ou coletiva”, e isso causou um “[...] deslocamento gradual do papel de curador de arte como árbitro e de sua substituição pela de mediador cultural”.<sup>109</sup> Ainda de acordo com Ramírez (2009), outra faceta da prática curatorial começou a ascender em meados da década de 1980: a agência curatorial realizada em trânsito, informada pela dinâmica transnacional dos mercados e, conseqüentemente, de exposições. Ramírez (2009, p. 34) finaliza o ensaio, refletindo sobre o que representa o exercício da curadoria e sua “função intermediária” na contemporaneidade pela perspectiva do funcionamento de um mercado que ainda procura a fixação de identidades culturais. E conclui que, para fugir da armadilha de essencialização de identidades, que provoca a redução da heterogeneidade da produção artística, o curador, a fim de renovar suas práticas curatoriais, deve voltar a atenção para “[...] a diversidade de experiências de cada grupo, em suas instâncias contraditórias e multiplicidade de abordagens em relação à arte” (RAMÍREZ, 2009, p. 34), algo que a autora percebe como desejável, mas complicado de ser alcançado, principalmente quando se refere a produções, de fato, marginais, porque estão muito fortemente afastadas do circuito. A partir dessa constatação, Ramírez (2009) interroga-

---

108 Consideramos que Ramírez merece ser mencionada por ser curadora, agente cultural de origem porto-riquenha, atuando em instituições museológicas estadunidenses, com percurso reconhecido pelo estabelecimento de debates críticos sobre o que constitui a arte latino-americana.

109 Ramírez alerta para o fato de que, ainda que a transformação de um tipo de curadoria em outra possa ter sido favorável para a inserção da arte latino-americana em contextos internacionais, favorecendo a entrada do debate em termos geopolíticos, a agência curatorial que ocorre por meio da mediação cultural pode ser alvo de “[...] construção falaciosa – um *mise en scène* de identidade – a serviço do interesse de grupos específicos [...]” como “[...] as elites políticas e culturais latino-americanas, os museus *mainstream*, mercado de arte especializado, os ativistas latinos e mercados de consumo orientados” (2009, p. 26). Hoje, os debates sobre identidade nacional e mercado de arte tomaram outros rumos, mas não deixaram de ter sua importância, afinal o que está em jogo ainda é a política de negociação de mercados. Ramírez usa o termo *broker* para se referir ao outro papel do curador, palavra que significa “corretor”, apontando para o fato de que, ainda que a mudança seja benéfica, está sendo realizada sob a égide dos interesses do mercado e, portanto, para ser realizada como parte de uma prática curatorial crítica, precisa estar atenta a esses fluxos de interesse.

se sobre como os curadores deveriam estar posicionados para reagir nessa rede de distribuição, validação e legitimação de arte e exercer uma prática curatorial crítica, se é que isso seria efetivamente possível.

Em 1999, o Queens Museum, em Nova York, abriu a exposição *Global Conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*, tendo como diretores Luís Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss, além da participação de 12 curadores, apresentando 135 artistas de 30 países. A curadora que organizou a seção referente à América Latina foi Ramírez. É relevante citar a sua contribuição nessa exposição em particular, realizada no encerrar da década. A exposição, que itinerou para outros centros e museus estadunidenses, parece ter sido uma tentativa de resposta às indagações por ela feitas sobre a possibilidade ou não de ação crítica curatorial em tempos de financeirização global dos mercados de arte. Conforme lemos no texto introdutório sobre a estruturação da exposição, a mostra foi idealizada a partir de um ponto de vista crítico que deriva do desejo de uma instituição – museu localizado nos Estados Unidos e situado em um dos bairros com a maior densidade de imigrantes de Nova York, que, por sua vez, é a capital de concentração de negociações do mercado financeiro. Os organizadores confirmam a preocupação com a atitude crítica ao expor as tensões que surgiram ao procurarem estabelecer os conceitos norteadores da exposição:

Uma tensão adicional neste projeto tem sido o impulso de revisar histórias existentes – “expandir e descentrar o cânone” – e alargar o escopo das discussões em termos gerais. Enquanto essa exposição pretende revisar as historicizações convencionais da arte conceitual, ela o faz através da adição estratégica de histórias múltiplas pouco conhecidas, apresentadas como corolários de equivalência, mais do que como apêndices para eixos centrais de atividade. (GLOBAL, 1999, p. XI)

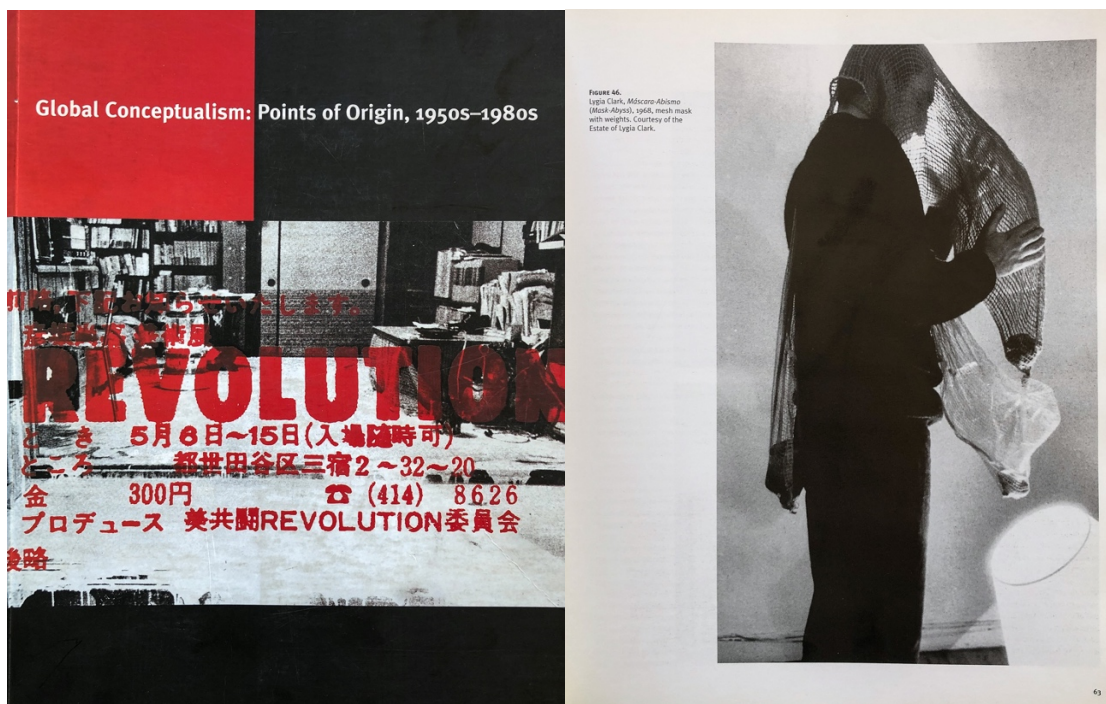


Figura 19 – Catálogo Global Conceptualism: points of origin: 1950s-1980s. (1990-2000).

À esquerda: capa do Catálogo Global Conceptualism: points of origin: 1950s-1980s.  
 À direita: página 93 do catálogo, com imagem da obra de Lygia Clark. *Máscara-Abismo*, 1968.  
 Tratamento e captura da fotografia do catálogo por Lucas Las-Casas.

O momento da história da arte sobre o qual essa exposição se debruçou, atentando para a (re)emergência da arte conceitual como conceitualismo, ocorreu como ampliação discursiva que não tem mais a obra e o artista como protagonistas solo da crítica curatorial, mas considera “[...] o assunto da curadoria e o papel desempenhado pelo curador de exposições” (O’NEILL, 2007, p. 13-15), algo que se intensifica, segundo esse autor, e surge com vigor renovado – vigor que o autor chama de gesto curatorial – na década de 1990, quando se “estabelece a prática curatorial como um espaço potencial da crítica” e momento em que as exposições se constituem como o meio por excelência da “[...] distribuição e recepção da arte, tornando-se o principal agente no debate e na crítica sobre qualquer aspecto das Artes Visuais”.

O outro exemplo advém da exposição curada pelo historiador de arte James Meyer, na Galeria American Fine Art, no Soho, em Nova York, em 1993. Discorrer sobre essa exposição parece relevante por seu caráter metacrítico institucional em reciprocidade com os debates da época e também, como veremos, pelo caráter profético das ideias expostas pelo curador sobre o nosso presente. Intitulada *What Happened to Institutional Critique?*, a mostra foi idealizada tendo como mote a avaliação crítica à edição da Bienal do Whitney Museum of Art, com curadoria de Thelma Golden, John G. Hanhardt, Lisa Phillips e Elisabeth Sussman, também ocorrida em

1993 e recebida de forma ressabiada por alguns historiadores da arte, curadores e críticos em razão de sua generalização do político como tema da bienal, expressa pela ideia de “politicamente correto” (SCABIN, 2018) decorrente da onda multiculturalista. Isso provocou Meyer (1993) a adotar uma postura crítica expressa em uma longa série de indagações postas em um texto – denso – para o catálogo da exposição:

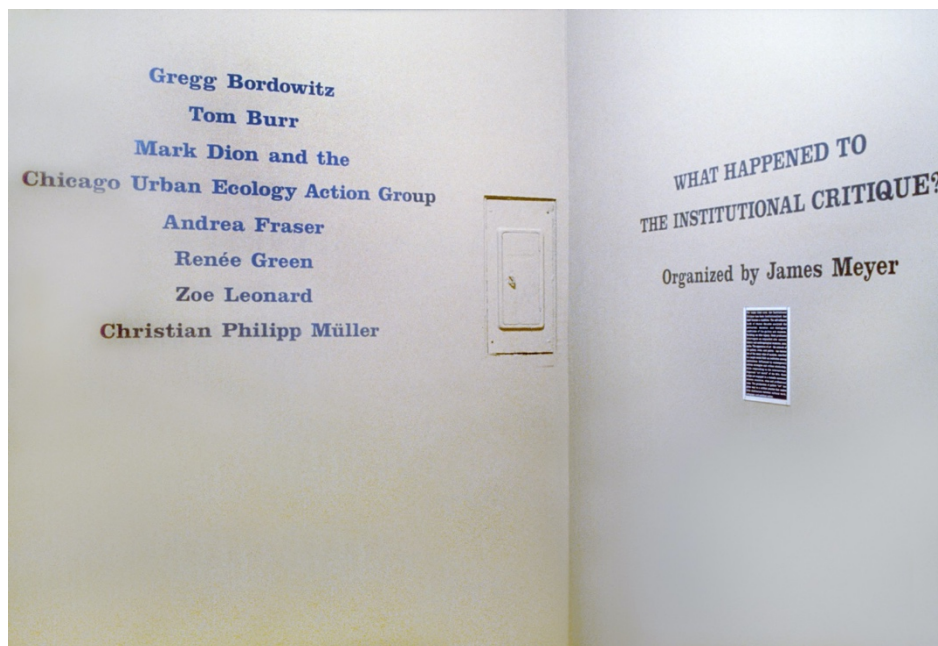
O que fazer dessa generalização do político exaltada pela Bienal? Como distinguir uma prática da outra, cada uma, como nos contaram, uma figuração de conteúdo político? E quais são as reivindicações políticas dessas práticas? Quais são as formas da expressão política nos anos 90? É suficiente representar a imagem de um fragmento de corpo ou a face de uma modelo; é suficiente apropriar-se do monocromo para um discurso de raça? É suficiente depositar lágrimas de vidro sobre o chão? O trabalho de estúdio, produzido para a exibição em galeria, questiona essa situação satisfatoriamente? (MEYER, 1993, p. 1)

Meyer organizou a exposição – sete artistas e um coletivo – como resposta ao que ele via como a “emergência do político como um estilo, a última moda em consumo de alta cultura” (MEYER, 1993, p. 2), e concebeu-a com o intuito de reunir artistas com projetos que possibilitassem a cada um deles que falassem a partir de suas próprias condições de existência em relação ao seu entorno, e não traduzindo suas obras como metáforas do político. A indignação de Meyer (1993) contra a condução que a bienal deu aos temas gênero, identidade e poder encontra justificativa em um relato pessoal que ele incluiu no texto para o catálogo da exposição, em que narra o seu encontro, em 1989, com o recém-criado grupo ativista AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP), organização *grassroots*<sup>110</sup> sem fins lucrativos, por força do anseio em ajudar um amigo recém-diagnosticado com AIDS.<sup>111</sup>

---

110 *Grassroots*, traduzido literalmente para o português, significa “raízes de grama”, mas podemos traduzi-lo pelo sentido político e social, que assume, como “movimento de base”, sentido que vai ao encontro de seus propósitos: estabelecimento de trabalhos políticos e sociais junto às comunidades. Para mais informações, consultar o texto *Abordagem Grassroots e resistência: atualizando a concepção de desenvolvimento sustentável*, de Augusto de Sena, Fátima Matos, Rafael Mesquita e Diego Machado, *Cad. EBAPE.BR*, v. 15, n. 3, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1679-395152097>.

111 Douglas Crimp é um dos membros culturais mais ativos do grupo.



**Figura 20** – *What Happened to Institutional Critique?* Curated by James Meyer American Fine Arts, Co., New York 1 Apr 1993.

**Fonte:** <https://bortolamigallery.com/exhibitions/construction-of-an-american-garden/88/>

Esse encontro foi um divisor de águas para Meyer (1993, p. 4), que entrou em contato, pela primeira vez, ainda como estudante, com conceitos que integravam arte e coletividade como forma estratégica de enfrentar situações existentes na esfera pública e referentes a um grupo social, o que suscitou sua ponderação sobre a relevância de determinadas práticas artísticas e de suas análises individuais diante da “[...] epidemia e a destruição da minha comunidade”.<sup>112</sup> O curador selecionou para compor o grupo de artistas na exposição Gregg Bordowitz, ativista do ACT UP que, ao comentar o estatuto da crítica institucional naquele momento, afirma:

[...] eu não tenho mais questões sobre as paredes da galeria. O tipo de entendimento acadêmico que costumava ter sobre a crítica institucional levou a um beco sem saída. Ele comeu sua própria cauda em seu formalismo. O que parece útil para mim agora é sair e fazer um trabalho que esteja diretamente empenhado com algo, que seja produtivo – produzir trabalho que permita que as pessoas vejam o que elas têm feito, que lhes permita criticar o que estão fazendo, e sigam adiante. (BORDOWITZ, 1993, p. 5)

---

<sup>112</sup> Como esta pesquisa está informada por modos de ação construídos criticamente e em observância a processos presentes no contexto político em que se insere, não poderíamos deixar de notar como as situações que afetam a existência dos indivíduos e comunidades, como pandemias e epidemias, refletem-se, com muita intensidade, em formulações teóricas e práticas que provocam desvios que alteram os percursos preexistentes do sistema de arte.

Esse afastamento da arte em relação ao seu papel público fica evidente, para Meyer (1993), na forma como os curadores da bienal equipararam o formalismo das décadas de 1960 e 1970 ao político das décadas de 1980 e 1990, sugerindo a separação entre forma, contexto e conteúdo. Na sua visão, isso significava desconsiderar todo um conjunto formal e conceitual da produção e a especificidade da prática artística contemporânea que

[...] reivindica e é solicitada a funcionar politicamente. [...] E o resultado dessa incapacidade para olhar a prática com cuidado, de avaliar como esse conteúdo é negociado, e que tipos de relações que a prática funda, indica o tipo de discussões flutuantes que constitui muito do catálogo da Bienal. (MEYER, 1993, p. 6)

Meyer (1993, p. 7) organizou a exposição baseado em sete termos, e não em temas ou estilos, por considerar que categorizar a produção à mostra dessa maneira faria incidir sobre ela um “confinamento desnecessário”. Esses termos – o sítio expandido: além da reflexividade; prática crítica; pedagogia; artista-pesquisador; identidade; nomadismo e situação – estão conectados às práticas dos artistas selecionados e são respostas à questão sobre o que teria acontecido à crítica institucional. Surpreendentemente, as questões lançadas por Meyer nos anos 1990 estão de acordo com os debates sobre a prática curatorial na atualidade, apresentando analogias com os termos apresentados por Packer (2014) sobre os quais discorreremos anteriormente ao nos referirmos a eixos estruturadores em residência e os quais retomaremos adiante, ao lidarmos especialmente com curadoria em residência.

### 3.1.3 *A curadoria e o curatorial: aprendendo pelo debate*

As indagações sobre definições e limites da prática curatorial que, conforme Basbaum (2015, p. 42), estão se alargando e convocando atenção para territórios que abarcam, por meio da obra de arte, uma miríade de questões – como a “[...] vocação de objeto sensorial-conceitual produtor de diferença, ativador de regiões do comum e de compartilhamento na formação de coletivos sociais, articulador de memórias coletivas e portador de força instituinte” – têm gerado debates em torno do conceito da curadoria contemporânea.

Jean-Paul Martinon (2013, p. 4), editor de uma coletânea de ensaios sobre o que ele denominou de “curatorial”, aguça esse debate na medida em que define a curadoria como “[...] termo conflituoso que não pode ser singularizado ou totalizado

e que é perfeitamente OK que se viva e trabalhe com um termo tão beligerante”. O “curatorial” é, para ele, um estado de ser da curadoria que se entende em meio a diversidade de discursos, disciplinas, campos de conhecimento e ideologias. Martinon prossegue dizendo que:

Alguns reclamam que isso é um problema. Eu argumentaria dizendo que, ao contrário, que os disfarces multiformes do ‘curatorial’ são precisamente o que lhes dão poder e potencial. É também o que o torna, genuinamente, de nosso tempo e, inevitavelmente, uma coisa difícil de definir. (MARTINON, 2013, p. 4)

Vale citar uma conversa que entabularam os curadores Jens Hoffman e Maria Lind (2011-2012) sobre como o curador opera e com que finalidade, haja vista que cada um tem apresentado pontos de vista bem distintos sobre o que seja o papel da curadoria e convivem lado a lado nas operações do sistema de exposições. Hoffmann defende a curadoria como fundamentalmente ligada ao fazer exposição, enquanto Lind entende que a curadoria se constitui a partir do questionamento das condições correntes que são usualmente problemáticas ou insuficientes. Hoffmann entende que a curadoria diz respeito a se criar uma exposição, partindo da elaboração de certa teoria ou argumento, ao que Lind contrapõe, dizendo que o seu processo começa com arte, e não com teorias e argumentos, que entram em uma fase posterior.

Hoffmann defende a ideia de que o fazer exposição é um ofício em si, e não o que ele chama de paracuratorial – palestras, projeções, exposições sem arte, trabalhar com artistas em projetos sem nunca produzir nada que possa ser exposto –, porque, para ele, há muito a ser explorado no formato de exposição como exibição de arte. Lind declara que não descarta as exposições como formato, mas que também abraça, em sua prática, outros formatos, orientada pelo desejo de saber como tornar a arte pública, o que, para ela, implica desenvolver formatos que possam apoiar e até realçá-los, considerando suas complexidades, a fim de não transformar a curadoria de uma exposição em uma rotina mecânica ou burocrática, referindo-se à 12ª Bienal de Istambul, curada por Hoffmann e Adriano Pedrosa, em 2011, e a repetição do padrão adotado por ele mais algumas vezes. Hoffmann replica, dizendo que não entende o uso de termos de Lind nessa conjuntura e não vê nada de mais em desenvolver uma mesma metodologia com diferentes objetos e assuntos, produzindo algo distinto.

Lind responde que, para que surja algo distinto, é sempre necessário fazer algo específico – contexto-sensitivo – a cada vez, o que significa tratamento e formas próprios. Hoffmann diz que Lind está sendo especulativa e que seus pontos de vista

contribuem para que ele se reveja como curador e pede a Lind, ao final da conversa, que explique o que é o curatorial, ao que ela responde que o curatorial é uma metodologia que transcende as formas usuais de trabalho da curadoria e toma a arte como seu ponto de partida para depois situá-la nos contextos, tempos e questões específicas de forma a desafiar o *status quo*. E faz isso de várias posições, como curadora, editora, educadora, pessoa da comunicação e assim por diante. Ela ressalta que, mesmo que o curatorial possa ser empregado ou exercido por pessoas com diferentes capacidades no ecossistema de arte, não significa que qualquer um possa ser curador, o que traz o assunto da educação curatorial, sobre o qual ambos convergem ao questionar se os cursos, como se apresentam – e no curto espaço de tempo em que são ministrados –, são suficientes para conferir a alguém o título de curador, levando-se em consideração que a atividade curatorial exige especificidade e não prescinde, segundo Lind, de substancial experiência prática.

#### 3.1.4 *Giros da curadoria em direção à esfera pública*

Esses são exemplos de giros que partiram de posicionamentos curatoriais críticos sobre os perigos de uma globalização que carrega a marca do multiculturalismo, homogeneizando diferenças e reforçando discursos já existentes de exclusão institucional, e sobre o risco de constituir uma ação curatorial descontextualizada dos sentidos das produções em relação aos discursos que engendra. Meyer (1993) e Ramírez (2009) falam com base em posições específicas, associadas a sistemas comunais que estão à margem da costura da geopolítica econômica neoliberal, a que eles se referem em seus textos e em suas opções no seu exercício curatorial. Cabe notar, particularmente, que o percurso formativo de Meyer como curador nasce da elaboração de um pensamento sobre o lócus para o trabalho curatorial a partir de contextos políticos e sociais presentes no tecido comunitário e não tendo o cubo branco como lugar por excelência da arte. Sendo assim, aproxima-se de nossas discussões sobre outras instâncias para as práticas instituintes.

A curadoria, portanto, procura ativar o circuito intrainstitucional em direção ao trabalho voltado para a reflexão sobre os vínculos do exercício da curadoria, em relação à ampliação dos parâmetros de sua recepção na esfera pública, como necessidade de desenvolvimento de um pensamento crítico que condiga com o momento presente, convocando um olhar para o exterior – tanto no sentido do interesse por outras espacialidades e incremento nas colaborações interinstitucionais



quanto no empenho em lançar-se para o que está “além”, advérbio transformado em adjetivo que tomamos emprestado de Homi Bhabha (2005), quando este fala sobre a urgência de se reconhecer as diferenças sociais nas condições políticas do presente, um presente que não deve ser

[...] encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. (BHABHA, 2005, p. 23)

O que este presente – marcado pela instabilidade das instituições culturais – nos proporciona, associando-o ao ponto de vista expresso por Bhabha (2005), é sumo para que possamos refletir sobre a ação curatorial na atualidade, integrando o seu exercício – que traça as interconexões entre discursos, imagens, lugares e audiências – com a oportunidade de ampliar a qualidade das conexões e negociações com as comunidades e estendendo o debate sobre a prática curatorial, efetivamente, para a esfera da cultura. Essa condição, por um lado, abre um leque gigante de possibilidades para o trabalho da curadoria, por outro, dificulta o entendimento sobre o que constitui o campo curatorial, mote de investigação de Terry Smith (2012),<sup>113</sup> que procura compreender a razão pela qual raramente se articula a substância do curatorial e aquilo que caracterizaria o pensamento curatorial contemporâneo.

A forma de abordagem de Smith (2012) sobre o tema da curadoria serve como fonte de referência pela generosidade com que trata do assunto – acompanhando-nos ao longo deste capítulo – para cumprir a tarefa de refletir sobre a ocorrência do trabalho da curadoria quando realizado em residência. O autor entende que “o objeto da curadoria contemporânea é muito maior que a arte contemporânea” (SMITH, 2012, p. 29). Sendo assim, a curadoria estende para o seu campo de atuação, que também se dilata não seguindo “um conjunto de regras, mas antes adota[ndo] uma abordagem que surge de um conjunto emergente de atitudes” (SMITH, 2012, p. 29).

Mesmo que Smith (2012, p. 31) afirme que a principal tarefa do curador contemporâneo seja “[...] exibir significado artístico, à qual todas as outras funções são subservientes”, ele não desconsidera a importância de outras fases do processo nem de outros formatos como fontes para encontrar significados para o vasto universo que o termo “arte” encampa, o que abre brechas para pensarmos sobre a incidência do

---

113 Smith esclarece ao leitor que não fala pela perspectiva do curador, já que atuou como tal em poucas exposições e em colaboração. Coloca-se como historiador de arte, crítico, teórico e professor.

processo de acompanhar a produção de arte como parte da ação curatorial típica da residência. A exposição, sem dúvida, ocupa lugar vital, cumprindo papel específico no tocante à apresentação de junções visuais, que é expresso pelo autor como constelação de significado particular. Smith (2012, p. 30) toma o conceito de exposição de forma ampla, podendo ocorrer em “qualquer contexto situado apropriado”.

Em seu abrangente texto sobre o assunto, uma questão se sobressai como a corrente mais relevante em arte contemporânea, desde 1989, que é a da “virada pós-colonial ou transição transnacional” (SMITH, 2012, p. 166). A confirmação dessa impressão vê-se refletida nas questões apontadas por Friques e Basbaum em artigo recente, de 2020,<sup>114</sup> no qual, ao discorrerem sobre o assunto, motivados pelo desejo de saber “o que pode a curadoria descolonial?”, apontam para uma mudança de perspectiva nas práticas curatoriais. Para os autores,

[...] estão sendo apropriadas por povos subalternizados, fazendo com que o espaço expositivo – que inclui o espaço das obras, mas não se limita a elas, envolvendo também novas institucionalidades e a produção de outros públicos e comunidades – seja um campo de experimentação de olhares, sentidos e saberes deixados à margem pela historiografia tradicional da arte. Museus indígenas, práticas cuir e contrassexuais, performances feministas, afro-brasileiras e ameríndias nos fazem constatar a fertilidade de perspectivas artísticas e curatoriais descolonizantes que se propõem a redistribuir as cartas do jogo histórico, reconhecendo a importância de uma intervenção também na economia do discurso. Tais práticas revelam narrativas e posicionamentos que questionam os regimes de inteligibilidade, visibilidade e sensorialidade herdados do modernismo estadunidense e das tradições artísticas do velho continente. (FRIQUES; BASBAUM, 2020, p. 12)

Como Friques e Basbaum (2020, p. 12) assinalam, a atividade curatorial, quando absorve estudos e trabalhos artísticos voltados para temas descoloniais, abre caminhos para reflexões críticas sobre o estatuto dos procedimentos convencionais que orientam modos de ver, ler, analisar e discorrer sobre a produção atual, informada pela história e pelas trajetórias “indígenas, práticas cuir e contrassexuais, performances feministas, afro-brasileiras e ameríndias”, introduzindo novas metodologias de trabalho que

---

114 Em agosto de 2020, o Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) aprovou o projeto dos curadores Keyna Eleison e Pablo Lafuente, apresentado em resposta à convocação de um edital de concurso público para ocupação do cargo de direção artística da instituição. Em entrevista para o *El País*, os curadores justificam o trabalho em dupla como forma de incorporar a diversidade e fortalecer o trabalho pela escuta, possibilitado pela ação coletiva. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-08-20/mam-rio-diversifica-direcao-artistica-para-mudar-a-cultura-branca-dos-museus-no-brasil.html>. Acesso em: 20 ago. 2020. Desde janeiro de 2020, há nova equipe de gestão executiva, cuja direção é de Fabio Szwarcwald. O MAM/RJ está subsidiado financeiramente pela Petrobras e pelo Itaú. Entre as recentes ações do MAM/RJ, foi firmada uma parceria com a residência artística CAPACETE.

apontam para o coletivismo e se direcionam, por força do tema, para o ato de instituir em zonas periféricas.

Relacionar o estudo da curadoria – e de suas formulações discursivas – em perspectiva ao debate em torno da descolonização é ressaltar um câmbio significativo no sistema de arte como um todo, porque falar em descolonialismo é olhar para instâncias da existência que fazem parte de um construto histórico, em andamento, portanto impermeável à inércia e ao confinamento, um desafio para a curadoria caso ela não se comprometa a enfrentar a complexidade que os assuntos relacionados ao descolonialismo apresenta.

### **3.2 Formas de construção narrativa curatorial em residência ou linhas de agência curatorial que estão presentes em concepções institucionais (em residência)**

O interesse em investigar a curadoria por intermédio do estudo da residência artística responde à necessidade de construir as bases para “[...] articular especificidades em um campo ainda em formação”, como declara Fowles (2012, p. 9), mas também parte da convicção de que há urgência em entender a curadoria como agente fundamental para a estrutura que constitui o complexo artístico que tem sido afetado por frequentes câmbios culturais, já apontado por Yúdice (2002). Canclini (2011, p. XVII), motivado, como nós, pelo desejo de compreender quando e por que uma “[...] disciplina ou conhecimento muda”, passa a elaborar definições de um dos processos que ele percebeu como detonador dessas mudanças – a hibridação –, explicado por Canclini (2011, p. XIX) da seguinte forma: “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

O estudo da curadoria na atualidade, adotando a residência como base de análise – e acompanhado por considerações baseadas na crítica institucional –, surge como possibilidade de investigar valores para a curadoria em situações propícias a novas articulações de modos de produção de conhecimento. A residência, por estimular o deslocamento, o encontro e os desenraizamentos, mesmo que temporários, contribui para “[...] o incremento dos processos de hibridação” (CANCLINI, 2011, p. 346), os quais, para o autor, são vitais para a reorganização cultural.

A residência, por ser modalidade que aposta na mobilidade como forma de fortalecimento e redes, não tem por propósitos fundamentais guarda, exibição, aquisição e conservação de bens – valores que subsidiam a ação curatorial à qual

estamos tradicionalmente habituados – e não parte da escolha de obras, *a priori*, com vistas à exibição, encaminha-nos para afirmarmos que a residência artística poderia ser uma modalidade passível de fornecer subsídios para (re)pensar o ofício da curadoria e seu impacto no circuito de arte.

Vamos deter um pouco mais sobre a exposição como ponto de partida para avistar pontos de distinção e relação com a residência e ponderar sobre a ação curatorial. Vimos que museu é um lugar de exercício com especificidades, como é a residência artística. E a exposição é o lócus de representação no qual a curadoria é um agente. Designaremos esse lugar como lócus a fim de reforçar a especificidade desse sítio, a sala de exposição, alinhando-nos a muitos dos teóricos com os quais vimos dialogando, como Smith, Meyer e Lind, por exemplo, que dirigem sua atenção para essa questão na medida em que desejam entender os contornos da prática, inclusive, para compreendê-la melhor ou mesmo para poder superá-la, principalmente, se estamos nos referindo à arte na contemporaneidade.

Se há, por um lado, um caráter específico que concede à exposição determinada configuração, há, por outro, termos que não são usuais a sua dinâmica de funcionamento e precisam ser constantemente negociados como presenças desejáveis no ambiente institucional, fato compreensível se aceitarmos que a exposição é um foco de representação situado politicamente. Um desses elementos é o texto, ou melhor, a textualidade, que confirma e corrobora discursos institucionais – e não está restrita ao texto curatorial, mas transborda para outros meios de comunicação que a anunciam, a explicam e a comentam. São aspectos discursivos que integram a política da cultura, como Ferguson (2009) assinala, e podem comparecer em vários médiuns, conjugados para compor o complexo discursivo, seja como texto informativo, seja como texto argumentativo, integrando outras práticas não restritas aos espaços expositivos convencionais e que operam como sinais de suas estratégias de atuação – ativistas em arte –, ocupando, por exemplo, o espaço urbano e o virtual como espaços discursivos.

Para Ferguson (2009, p. 181), ambos os tipos de curadores – os de fora das instituições e os de dentro – têm expertise para lidar com os “estilos dominantes e as ideias em jogo ao exibir arte”, entretanto “[...] as atividades de artistas, críticos e curadores fora das instituições estão sempre mais próximas de novas metodologias, de novas formas e, crescentemente, de novas abordagens interdisciplinares”, visto que há “imperativos culturais dentro dos museus” que dificultam uma intervenção curatorial menos constricta às forças disciplinares e aos estereótipos que os regulam, o que impede que as vozes de artistas ou que os objetos que são de alguma forma sempre

silenciados ou reprimidos em tais instituições tomem corpo. Para superar essa condição de silenciamento, segundo Ferguson (2009, p. 187-188), é preciso procurar se posicionar “[...] estrategicamente no ambiente cultural”, buscando o diálogo que possibilite evidenciar o fato de que as “[...] bordas de cada narrativa são sempre os inícios – os pontos de partida –, não os finais da experiência”.

Há duas questões suscitadas pela declaração de Ferguson (2009) que merecem atenção para refletirmos sobre a agência da curadoria em residência: uma é que há bordas nas narrativas que extrapolam o continente expositivo. A exposição seria um recorte da(s) experiência(s) que continuaria(m) fora do pedaço de tempo e de espaço que a(s) contém, sugerindo que, além de ser uma versão em termos de elaboração conceitual, outros formatos poderiam dar corpo e voz à(s) experiência(s). E a outra é que Ferguson (2009) não descarta a instituição tradicional como lugar de fala, mas entende que reinscrições devam ser articuladas para que a alteridade possa se manifestar e para que sejam incorporadas ao enunciado museológico.

Em nosso entendimento, esses são pontos fundamentais para que possamos indagar sobre o papel da residência e da agência curatorial não somente no que diz respeito ao trabalho de artes visuais, mas também no que concerne ao seu papel como mais um organismo que, como o museu, é partícipe de um sistema de arte e cultura em uma conjuntura institucional nada favorável, apontando, ainda, para a urgência de uma articulação em nível ampliado.

### 3.2.1 *As narrativas curatoriais na ordem do discurso*

Seria um tanto ingênuo assumir que há um lugar descolado e pontual para a ocorrência das narrativas curatoriais que seria a exposição em galeria de arte e onde o compromisso seja firmado unicamente com a ação de expor e com a lida com complexo voltado à formulação de exposições, cujo conjunto é composto por análise, seleção e edição de obras para exposições, organização expográfica e elaborações de textos.

O que há são narrativas curatoriais específicas, informadas pelo interesse do(a) curador(a) em desenvolver seu trabalho, em acordo com o(a) artista, e pelas circunstâncias de sua produção. A curadoria, mesmo que estreitamente vinculada aos objetos e às situações a eles associados,<sup>115</sup> é produzida, difundida e apresentada como

---

115 O encontro do (a) curador (a) com seus objetos de trabalho revela-se como processo, algo que se desdobra durante o encontro, muito relacionado ao que Bill Brown (2000, p. 140), especialista em teoria crítica, descreve: “Na medida em que (os objetos) circulam em nossa vida, nós olhamos através dos

parte dos discursos conexos a conjuntos de categorias e princípios que norteiam as instituições, estado para a qual Michel Foucault (1999) aponta, em *A ordem do discurso*, quando coloca, como hipótese, a proposição de que

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1999, p. 9)

Foucault (1999) defende a ideia de que, para que o interdito – ou aquilo que está vetado ou suspenso – possa constituir-se como parte do discurso, deve se restituir o que dele ele carrega de acontecimento, que podemos combinar à ideia expressa por Ferguson (2009) de que, no recorte curatorial concebido para a exibição da obra de arte, não é possível que se abarquem as bordas da narrativa, visto que há outros aspectos – e temporalidades – da experiência em jogo. Para Foucault (1999, p. 48), “[...] as coisas murmuram, de antemão, um sentido que nossa linguagem precisa apenas fazer manifestar-se; e essa linguagem, desde o seu projeto mais rudimentar, nos falaria já de um ser do qual seria como a nervura”.

Então, de acordo com Foucault (1999, p. 49), estaríamos envoltos em sociedades de discurso onde o discurso “[...] nada mais é do que um jogo”, mas não um “jogo de significações prévias”. Para a inserção no compartilhamento e na produção do discurso e a entrada e permanência no jogo, há procedimentos que Foucault (1999, p. 53) chama de internos e procuram exercer seu controle pela perspectiva do discurso, ao classificarem, ordenarem e distribuírem, “[...] como se se tratasse, dessa vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso”.

Note-se que, para Foucault (1999, p. 51; 56), “[...] restituir ao discurso seu caráter de acontecimento” é dar voz a diferentes enunciados, mas atentando para o fato de que os acontecimentos estão circunscritos a seus lugares de aparecimento, algo que ele vê como parte da prática da história contemporânea, em que os acontecimentos são acolhidos e não encarados como “jogo de causas e efeitos” presos a uma “unidade informe de um grande devir, vagamente homogêneo ou rigidamente hierarquizado”, mas como parte de “[...] séries diversas, entrecruzadas, divergentes muitas vezes, mas não autônomas, que permitem circinscrever o “lugar” dos acontecimentos, as margens de sua contigência, as condições de sua aparição”.

---

objetos (para ver o que eles descortinam sobre história, sociedade, natureza ou cultura – sobretudo o que eles descortinam sobre nós), porém só capturamos um indício das coisas”.

As várias espécies de discurso atuariam em coexistência, às vezes, transformando-se e sofrendo misturas, prova de um “desnívelamento entre os discursos” (FOUCAULT, 1999, p. 22). Nessa “ordem do discurso”, Foucault (1999, p. 26) identifica a existência do deslocamento, o que não significa ruptura ou supressão, porque sempre haveria a “circunstância da repetição”. A curadoria em residência – mesmo se inscrita como agência regular do programa de residências – vê-se inserida em um acontecimento de trabalho temporário e com grupos de artistas por vezes desconhecidos por ela ou, ainda que conhecidos – porque se inscreveram e foram selecionados por meio de editais –, a se constituírem como um novo grupo. De uma maneira ou de outra, uma nova singularidade coletiva será formada não necessariamente com vistas à exibição de obras e, muitas vezes, desenvolvida a partir do trabalho cujo desenvolvimento se dará como resultado da aproximação com o espaço exterior e com a comunidade.

Seriam essas formas de agenciamento curatorial em residência desvios que confeririam contornos específicos às ações nesses contextos em relação ao tipo de atuação que acontece em museus; às regras e procedimentos preestabelecidos a serem observados nesse jogo que é o discurso? Há muitas variáveis que incidem sobre a agência curatorial em residência e que podemos relacionar como parte do deslocamento, este que, na linha de pensamento de Foucault (1999),

[...] não é estável, nem constante, nem absoluto. Não há, de um lado, a categoria dada uma vez por todas, dos discursos fundamentais e criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam, comentam. Muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, comentários vêm tomar o primeiro lugar. Mas embora seus pontos de aplicação possam mudar, a sua função permanece; e o princípio de um deslocamento encontra-se sem cessar repostado em jogo. (FOUCAULT, 1999, p. 23)

Há no trabalho em residência o desejo de compartilhamento, um desejo que a curadoria – em tese – também assume e que se traduz em titulações – e metodologias de trabalho – para o que faz nesses contextos como “acompanhamento crítico”, “mediação”, “curadoria educativa”, “curadoria de serviço” e “curadoria de infraestrutura”.<sup>116</sup> Essas práticas seriam peças adotadas pelos curadores como parte de

---

116 Durante conversa *on-line* com Michelle Sommers (15 ago. 2018, 10:38) sobre o seu método de trabalho em residência – à época, ela participava de um programa de residência na Escola de Artes Visuais do Parque Laje (EAV) –, ela associou sua prática ao termo “clínica”, como modo de acompanhamento curatorial.

seu investimento autoral no jogo<sup>117</sup> para a constituição de suas narrativas cujo posicionamento se dá observando, conforme Foucault (1999, p. 56), “as margens de sua contingência, as condições de sua aparição”. Essa situação, informada pelo caráter de uma prática em deslocamento, produz discursos rarefeitos em relação a sua autoria que podem identificá-lo ora como o “princípio do agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”, ora como índice de colaboração para a sua formulação, integrado ao corpo de narrativas produzidas e que se dá em razão da adoção de uma nova posição em meio a um “jogo de diferenças” (FOUCAULT, 1999, p. 26; 29).

### 3.2.2 *A curadoria na ordem do discurso da residência: experimentação e metodologias*

Enfatizamos os termos “experiência” (Ferguson) e “acontecimento” (Foucault) por serem termos que questionam os aparatos discursivos, manifestando-se como lacunas para a intervenção da curadoria em campos institucionais tradicionais, e podem se tornar parte dos conceitos que informam a metodologia de trabalho curatorial em residências. Tanto a experiência quanto o acontecimento carregam em seu interior antinomias, como as de serem, respectivamente, forma de conhecimento específico e tentativa, fato e inesperado.

Dizemos isso pensando que, ao mesmo tempo em que não se pode determinar uma tipicidade de residências, cada uma se organiza a seu modo como um campo de trabalho, com objetivos específicos, mas como uma de suas características mais evidenciadas: ser um lugar para o exercício artístico experimental, como discutido no capítulo anterior, por meio de Nunes (2013). Sabemos, entretanto, que a ideia de experimentalismo não é uma qualidade exclusiva do trabalho de arte em residência, mas se realiza aí – se acreditarmos que as residências (ou algumas delas) se configuram como campo institucional alternativo –, sendo outra prática instituinte. Assim,

---

117 Os jogadores, engajados que estão no jogo, exercitam habilidades ao jogar. Há problemas a serem resolvidos. Para Hélia Santos (2010), as regras são um importante elemento definidor das características e da originalidade do jogo. Cada conjunto de regras torna o jogo único. Para o jogador, as regras estabelecem os limites e orientam sua agência por meio da criação das estratégias a serem adotadas. Marcel Duchamp, artista ícone no que diz respeito ao jogo, ao ser perguntado se seu amor por xadrez não teria a ver com seu amor pela matemática, respondeu: “Claro, eu sempre fui interessado pela matemática, mas não seriamente. Eu não tenho talento natural para a matemática, mas o pouco que está envolvido no xadrez sempre me interessou e eu dominei esse aspecto bem facilmente; é lógica e mecânica, mais do que matemática. Mecânica no sentido de que as peças se movem, interação, destruindo umas às outras. Elas estão em movimento constante, que é o que me atrai. As figuras colocadas em posições de passividade não têm nenhum apelo visual ou estético: são os movimentos possíveis que podem ser jogados daquela posição que as fazem mais ou menos bonitas”. Disponível em: <https://youtu.be/PIOyUEGBn-U>. Acesso em: 3 nov. 2018.



poderíamos aventar que a residência, como parte desse outro conjunto de práticas, pode colaborar para desfazer a percepção de Salzstein (2006, p. 227) – ao falar sobre a crítica de arte, partindo da noção de experiência, como parte do projeto inventivo moderno de Baudelaire – que questiona a possibilidade da instauração (ou reinstauração) da crítica como campo de intervenção “[...] pontualmente comprometido no processo de constituição do trabalho de arte, percebendo-o através de uma espessura histórica, propugnando, enfim, critérios próprios, autônomos” em face da ingerência do mercado na gestão do espaço público. Salzstein (2006) estende essa dúvida à figura do(a) curador(a) contemporâneo(a) por entender que tenha incorporado em seu trabalho uma racionalidade que é imanente à instituição.

Vimos, anteriormente, em Basbaum (2015) e em Ferreira (2010), a menção ao caráter experimental da produção, ao refletirem, respectivamente, sobre o alargamento da noção de exposição, nominando-a como “evento-arte”, e sobre a perspectiva ensaística e articuladora de sentidos do trabalho curatorial. Há, entretanto, que se ter em mente, sempre, os lugares de fala como pontos de análise, pensando que a residência, em suas particularidades, evidencia um tipo de atuação curatorial realizada a partir da combinação de conhecimentos advindos do conjunto de trabalhos anteriores (portfólio), associados à condição poética de um permanente vir a ser, uma zona de imprevisibilidade, que solicita do participante, residente ou não, atenção ao caráter processual do acontecimento.

Basbaum e Ferreira, como outros curadores na atualidade, também atuam em residência, fato que já se tornou corriqueiro como parte de seus percursos profissionais. Basbaum, como sabemos, teve uma incursão pioneira ao participar da Residência CAPACETE, desde o começo de seu percurso, iniciado com o Espaço P., em 1998. Ferreira<sup>118</sup> também se aventurou pela experiência da residência de arte. Cabe citar a sua participação no programa de residências Jardim Canadá – JA.CA, localizado no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima/MG, município da região metropolitana de Belo Horizonte, do qual participou em 2010, quando o programa foi inaugurado, realizando o acompanhamento crítico da produção dos residentes e, mais tarde, em 2016 (junto com o curador Luiz Camilo Osório), para realizar leitura de portfólios.<sup>119</sup>

---

118 Na publicação sobre o primeiro ano do JA.CA, não há registro escrito de Ferreira nem foi encontrado depoimento seu em outros meios sobre sua experiência. No catálogo, encontramos textos de Fernanda Lopes e de Janaína Mello, que atuam como curadoras e participaram de atividades no primeiro ano de existência da instituição.

119 A articulação que Ferguson espera que haja no museu para a construção de um enunciado museológico permeável a outros discursos passa pela articulação de parcerias entre instituições, o que é procedimento regular das residências por atuar em esquema de redes (proposta dialógica e compartilhada) e porque é estratégia de resistência e sobrevivência. Esse evento foi realizado em



**Figura 21** – Programa de Residências Jardim Canadá – JA.CA

À esquerda, visão frontal do JA.CA. À direita, acima, registro da sessão de acompanhamento crítico com Glória Ferreira, novembro de 2010.

**Fonte:** Habitar o deserto. Org. Francisca Caporali. BH: JA.CA, 2011.

Em nosso entendimento, entretanto, a experimentação que ocorre em residência – e que associaremos ao conceito de *work in progress* –, por seu caráter formativo, estruturado à moda de ensaio, permite elevar o pensamento a potências não imaginadas que instigam a produção de narrativas curatoriais. Essa percepção surge como outra hipótese, afinada com o que expõe Ferreira (2010, p. 139), ao escrever sobre curadoria, onde pontua com contundência, como vimos anteriormente, o seu caráter experimental como algo que pode conferir “[...] a marca de uma subjetividade, como bases de seu caráter ensaístico, em que se explicitam conceitos articulando construção de sentidos e discursos”.

Na avaliação de Dalcol (2015, p. 3.180), a faceta experimental da residência pode questionar outros modelos de pensamento que não aqueles voltados para a “[...] materialidade do objeto e [para a] individualidade do artista” em razão de suas finalidades em impulsionar a “criação, a circulação e o compartilhamento de propostas

---

parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG e apoio do Museu Mineiro. Disponível em: <https://www.jaca.center/leitura-de-portifolio-gloria-ferreira-e-luis-camilo-osorio/>. Acesso em: 24 set. 2020.

experimentais”. Para entender a residência como dispositivo deflagrador da reflexão sobre a curadoria hoje, parece necessário relacioná-la às formas que levam em consideração tanto o agenciamento entre partes quanto a qualidade desses agenciamentos (que podemos chamar de negociação ou mediação), propostos pela curadoria, e estão constituídos por processos experimentais ou de *work in progress*. Um curador, nesse contexto, se depara com situações diferentes, em que há predominância do foco na ideia, no desenvolvimento do trabalho e no interesse pela construção coletiva dialógica, situando a curadoria como mais um dos agentes para o compartilhamento. Tal conjuntura de trabalho leva em consideração o *background* do curador e do artista, além da condição de vivência imersiva, característica da residência e fator de avaliação de tempo de trabalho no tocante à ação curatorial.

É relevante notar que as práticas instituintes que têm sido aventadas como novas formas de organização, intensificadas, como vimos, a partir de meados da década de 2000, são geradoras de novas práticas de área e podem se tornar oportunidades para se arquitetarem diferentes formas de exercício da curadoria, desafiando a ideia de ubiquidade do contemporâneo e nivelação da prática decorrente de subordinação a imposições institucionais. Havemos também de pensar a curadoria em residência como um desdobramento da reorientação da prática curatorial que O’Neill (2012, p. 1) pontua como tendo iniciado nos anos 1980, década que marca a “[...] emergência do discurso contemporâneo [em] [...] um período que viu o advento da curadoria independente”.<sup>120</sup> Smith (2012, p. 187) pondera sobre essas questões, dizendo que é equivocado dizer que o estado de ser do contemporâneo permeia o presente como um todo, que tudo pode e o pluralismo é a regra padrão, como também é equivocado dizer que a prática curatorial não esteja “[...] alinhada com interesses contingentes, como os dos artistas, historiadores de arte e audiências”.

Ainda na esteira das lucubrações de Smith (2012, p. 224) está a indagação sobre qual seria o “tipo certo de prática curatorial”, atrelada ao “desejo de visualização, que é o que constitui e impulsiona a arte”, situação com a qual o(a) curador(a) lida normalmente, tentando não deixar rastros de sua presença. Mesmo que extenso e voltado para o exercício curatorial em exposição, vale lembrar que transcrevemos o seguinte trecho da fala de Smith (2012), porque ele nos conduz à explicitação e à transposição de algumas categorias de trabalho em residência, já citadas:

---

120 O’Neill demarca o ano de 1987 como o momento de mudanças-chave.

[Os curadores] veem a sua tarefa mais plenamente realizada quando todos os sinais do trabalho de curadoria tradicional foram apagados e tudo que resta são marcas - visíveis só aos seus pares – que o curador performou como um ato criativo que corresponde, mas mantém-se subserviente – ao do artista, especialmente do artista como curador. Longe de manejar a situação de cima, o curador “posta-se *entre* arte (ou objetos), espaço e audiência”. O modelo do altamente visível e auto engrandecido curador como artista tem sido suplantado, para muitos praticantes, por aquele do curador *com* artistas. A relação desejada é próxima aquele modelo entre diretor de filme e produtor no cenário de um filme, assim a autodescrição, comumente ouvida esses tempos, do curador como produtor. (SMITH, 2012, p. 225)

Na apresentação de Smith (2012), a circunstância da visibilidade modula o *modus operandi* curatorial – algo que se espera quando a produção está voltada para ser exibida. O que, nessa fala, chama a atenção é a notação sobre a mudança de postura da curadoria, a qual, cada vez mais, procura se posicionar “entre” e “com” os artistas, espaço e público, o que pode explicar metodologias que se fazem presentes durante o exercício da curadoria em residência, mas não se restringem a ela. Ouve-se com frequência falar em “acompanhamento crítico”, “mediação”, “curadoria educativa”, “curadoria de serviço” e “curadoria de infraestrutura”, categorias que, apesar de suas especificidades, podem se sobrepor e/ou abarcar umas às outras. Outras formas de se relacionar com o campo estão conjugadas ao que vem sendo denominado de “curatorial”, conceito propalado desde a década de 1990, tendo Lind como uma de suas defensoras. Lind (2013) traça um paralelo com a noção de campo expandido bastante disseminada por Rosalind Krauss (1991), ao fazer uso da expressão “curando no campo ampliado”, associado ao contexto de um projeto de pesquisa<sup>21</sup> que propôs estudar a ação curatorial “dentro da arte de forma a tentar concebê-la como além da arte, empurrando-a em direção ao interdisciplinar e o curatorial”.<sup>122</sup>

Das práticas citadas como integrais ao exercício da curadoria, a mais conhecida é o acompanhamento crítico, que se desenvolve ao longo de determinado período de tempo, a partir de um acordo firmado entre curador(a) e artista, que pode estar voltado tanto para a análise de um processo que se iniciará ou já está em andamento quanto

---

121 O projeto a que Lind se refere foi chamado de *Performing the Curatorial*, que foram três seminários públicos ocorridos entre 2010 e 2011, idealizados para se pensar sobre formas de articulação do pensamento em torno da curadoria e que apontam para ações de reterritorialização do exercício, o que nos conduz a uma reflexão sobre crítica institucional, circuitos e conjunturas políticas, reforçados pelas frequentes menções ao pensamento de Chantal Mouffe. As apresentações do evento *Performing the curatorial* foram reunidas no livro homônimo, publicado em 2012.

122 Como o conceito de curatorial vem sendo debatido com regularidade, já há desenvolvimento da ideia por diferentes perspectivas, como a própria Lind (2012, p. 18-19) assinala: “O curatorial não está nem confinado na arte contemporânea nem é uma noção consensual. Ele aparece em diferentes formatos, dependendo de com quem você está falando”. Como referências dos diferentes usos, a autora cita Irit Rigoff e Beatrice von Bismarck.

para a análise de obras já existentes, com vistas – ou não – à elaboração de um texto e para a apresentação em uma exposição. Em teoria, todas as outras categorias citadas poderiam se configurar como acompanhamentos críticos, a depender da intenção (tipo de análise) do(a) curador(a). As outras quatro categorias podem ser agrupadas em dois tipos em razão da natureza de seu trabalho e de sua origem epistemológica: mediação e curadoria educativa e curadoria de infraestrutura e curadoria de serviço.

Sobre o primeiro grupo – mediação e curadoria educativa –, podemos dizer que é derivado da ideia determinada pela etimologia do verbo “mediar”, que significa “conversar”, mas também “estar no meio” e “dividir em dois” (HOUAISS, 2001, p. 1.877), que, associado a “curar”, cuja etimologia compreende os sentidos de “curar, tratar, zelar, limpar” (HOUAISS, 2001, p. 892), indica caminhos para a constituição de uma prática curatorial cujos elementos constituintes são a cooperação, a coletividade, o diálogo, a interação. Não que esses já não sejam componentes do léxico curatorial, pois estão incluídos como parte do acompanhamento do processo de trabalho artístico. O que pode mudar nessa conjuntura de trabalho é o tipo de condição que vai ser proporcionada para que determinada experiência aconteça. Podemos pensar, por exemplo, sobre qual seria a diferença entre um acompanhamento crítico ou um acompanhamento que tem a mediação como forma de aproximação com a produção de arte. Lind (2013), que também escreve sobre mediação em arte como parte do universo do curatorial, levanta a questão sobre o porquê de mediar arte, argumentando a seu favor por acreditar que seja

[...] essencial [...] criar superfícies de contato entre trabalhos de arte, projeto curador e pessoas, sobre várias formas e intensidades de comunicar sobre e em torno da arte. Como um termo, mediação parece se abrir o suficiente para permitir uma ampla variedade de modos de abordagem e troca entre arte, instituições e o mundo exterior. (LIND, 2013, p. 103)

A declaração de Lind (2013) é elaborada com conotação ampla. Para permitir pensar com maior especificidade sobre a questão da mediação em relação à agência curatorial, trazemos como referência o artigo de Vergara (2018), publicado originalmente em 1996 nos *Anais* da ANPAP, em que ele apresenta sua proposta de “curadoria educativa”. A questão colocada por Vergara (2018, p. 42) foi construída sobre a indagação de como preencher a lacuna que se formou entre o (grande) público e os objetos de arte contemporânea, com o objetivo de “[...] explorar a potência da arte como veículo de ação cultural” que o autor aciona pela perspectiva da ação educativa

em museus.<sup>123</sup> Ele faz uso do termo “consciência”, que sabemos que é um termo de conotações abrangentes, mas que denota, em sua proposta, a construção de consciência que se manifesta como consciência estética e cujos parâmetros teóricos estão fundamentados na ideia de arte com experiência (DEWEY, 2005) e nos preceitos fenomenológicos apresentados por Maurice Merleau-Ponty (2006).

Vergara (2018) propõe uma estrutura para ativar a consciência do olhar, dividida em três tempos: o tempo 1, experiência perceptiva, que acontece em nível individual; o tempo 2, ato crítico e perceptivo, que passa por descrição e reconhecimento que podem ser realizados de modo individual ou coletivo; e o tempo 3, que se caracteriza pela emergência de um ser poético e imaginação ativa, que ocorre por meio de associações e interpretação, mediante interação em grupo.

Quanto ao segundo grupo – curadoria de serviço e curadoria de infraestrutura –, trazemos como referência ideias de Andrea Fraser (1997) e Justo Pastor Mellado (2014), respectivamente, para alimentar a discussão. Esse grupo se refere menos a instâncias da prática propriamente e mais a condições amplas que condicionam as práticas em instituições, favorecendo a ponderação sobre como instituir.

Relacionamos a ideia de curadoria de serviço a ideias que foram levantadas por Fraser em um projeto desenvolvido em 1994, junto com Helmut Drexler, intitulado *Services: A Proposal for an Exhibition and a Topic of Discussion*. De acordo com Fraser (1997, p. 112), o termo “serviço” não se refere a nenhum corpo de trabalho ou aspecto de um movimento, ou ainda a um tipo específico de produção cultural, e, sim, está voltado para a análise das “condições sob as quais o trabalho é empreendido”. A motivação de Fraser (1997) nasce do desejo de refletir sobre o valor de uma instância do trabalho – no caso, o trabalho de arte – baseada na

[...] convicção de que essa dimensão do trabalho artístico contemporâneo, como algo intangível em um aparato ainda dominado pelo físico e pelo visível, estava passando despercebida e não remunerada. Mas a noção de serviços também provê a base para o entendimento ou descrição de importantes, bem como, problemáticos aspectos das relações que essas atividades pareciam pressupor e sugerir – relações que pareciam representar uma mudança significativa no status, no sentido e na função da atividade artística. (FRASER, 1997, p. 1.120)

---

123 Convém observar que, atualmente, Vergara vem desenvolvendo projetos em torno do que vem se denominando de “cuidado como método”, juntamente com Izabela Pucu e Jessica Gogan. Gogan é coordenadora-geral da *Revista MESA*, cujo número 5, de dezembro de 2018, é dedicado ao tema. Também aí surge a ideia de clínica associada a arte.

A investigação de Fraser (1997, p. 115) visa provocar um alargamento do pensamento acerca do trabalho de arte que possa conjeturar – por meio da apreciação sobre o serviço –, de maneira mais aprofundada, sobre as etapas de formação de sua genealogia, que, para o sistema de arte, recai sobre o objeto artístico como o seu item de principal valor e desconsidera posições, condições econômicas e sociais particulares que o distinguem da “produção de *commodities* e mecanismos de troca”. Para Fraser (1997), pensar sobre a economia específica do campo, e no sentido do serviço para a produção artística, significa pensar também sobre a autonomia artística.

A categoria chamada de “curadora de infraestrutura” é instaurada por Mellado<sup>24</sup> (2014), contrapondo-se (não em referência direta ao pensamento de Fraser) à curadoria de serviço, pela mesma razão de Fraser (1997) que vê como possibilidade de dar valor a outras instâncias do trabalho, que é investigação de sua genealogia. Isso se dá porque Mellado (2014) propõe discorrer a partir de pontos de vista investigativos sobre o que ele nomeia de cena local e pequenas histórias, voltando a sua atenção para a arte latino-ibero-americana.

De acordo com Mellado (2014, p. 171), as categorias que surgem fora da triangulação geopolítica por ele apontada não podem ser equiparadas à genealogia de serviço que se dá em conjunturas em que se presencia uma “história museal consistente”, ao que ele contrapõe a “instalação de operações de produção de infraestrutura”, vistas como

[...] habilitação de dispositivos de coleta e inscrição, tanto das obras como de fontes documentais, destinadas a reduzir o atraso do trabalho universitário na história da arte, relativa à inscrição transversal do conhecimento produzido pela arte contemporânea, no sentido estrito, ou seja, aquela arte, aquelas obras que proporcionam o diagrama de acesso ao atraso analítico das histórias locais. (MELLADO, 2104, p. 174)

O curador de infraestrutura, como agente da cena local – no caso, a cena subalterna ou que está situada no âmbito do que Mellado (2014, p. 174) chamou de “pequena história” –, desempenharia o papel de agente capaz de estabelecer condições para a “edificação” de histórias da arte e, por meio dessa prática, realizar um “diagnóstico das necessidades de investimento em infraestrutura”.

---

124 Segundo o próprio Mellado, essa noção foi estabelecida também por Luis Enrique Pérez Oramas e Marcelo E. Pacheco, em 1999.

### 3.2.3 Curadoria ex-cêntrica

No final do capítulo anterior, expusemos questões e situações relativas à produção do trabalho em arte desenvolvido em “trânsito”, durante viagens expedicionárias ou em residência, um dos lugares de realização das práticas artísticas na contemporaneidade. De uma forma ou de outra, em uma época ou outra, destacam-se preocupações atuais sobre o presente e o futuro das instituições de arte. Tais preocupações, na atual conjuntura política e econômica, são compartilhadas mundialmente. Os efeitos sobre as instituições, como temos visto neste trabalho, são avassaladores, a ponto de ameaçar a sua existência, independentemente do tipo de organização, i.e., a despeito de estarem menos ou mais inseridas na trama do sistema de arte. São temas que compõem o debate sobre a crítica institucional e que tocam particularmente a profissão do curador, como declarou Simon Sheikh (2020):

Esses são assuntos mais especialmente relacionados à curadoria como profissão do que relacionados à produção de arte. Artistas podem performar a crítica institucional de outras maneiras: isso é mais difícil para os curadores. Mas o que os curadores podem tentar fazer é descobrir como tratar da disparidade institucional. (SHEIKH, 2020, vídeo)

Sheikh (ATHANASIOU, 2019, p. 77) tem discutido a curadoria, situando-a como um dos elementos-chave para o posicionamento da arte contemporânea no sistema globalizado de circulação de discursos engendrados pelas, e nas, exposições internacionais e acredita em seu papel como agente crítico diante da crise institucional em arte hoje, fase que ele denomina de “de-globalização”, i.e., “[...] termo analítico que pode descrever nossa atualidade e tudo o que ela implica; desregulamentação, renacionalização, austeridade, crise, e eu diria desastre”. Em muitos dos seus textos, principalmente nos mais recentes, elabora seus argumentos tendo como base o seguinte questionamento: “Como as mudanças políticas, abertamente hostis à arte contemporânea e a todos os seus valores como eles estão agora, afetam a produção, distribuição e sustentabilidade do sistema de arte mundial?” (SHEIKH, 2019, *on-line*). Uma de suas análises, em um ensaio de 2019, merece ser mencionada porque aponta para uma série de questões e de ações que vêm revelando outras formas de exercer a curadoria na atualidade. Intitulado “Por que lutamos? Sobre arte e resiliência”, o ensaio foi elaborado tendo como enfoque alguns eventos internacionais, como a Bienal de Atenas, ocorrida de 2015 a 2017, com direção artística do antropólogo italiano Massimiliano Mollona; a Documenta 14, ocorrida em Kassel e em Atenas, em 2017,



cuja direção artística foi do crítico de arte e curador polonês Adam Szymczyk e contou com a participação da residência CAPACETE;<sup>125</sup> a Trienal Bergen Assembly, ocorrida em 2019, em Bergen, na Noruega, cujo papel de direção é desempenhado por um *convener*, ou alguém encarregado de convocar reuniões e encontros, e foi ocupado, nessa edição, pelos alemães Iris Dressler (historiadora de arte, literata e filósofa) e Hans D. Christ (historiador de arte e literato).

Nesse ensaio, Sheikh (2019), tendo por objetivo geral compreender a política da curadoria, apresenta movimentos de um panorama constituído por cada um dos eventos supramencionados e concebidos e organizados conforme termos que advêm das circunstâncias da política contemporânea, impelindo que os agentes repensem os clássicos formatos desses grandes eventos internacionais, não sem que provoquem controvérsias, como a que foi instigada pelo curador Nicolas Bourriaud, ao se pronunciar negativamente a respeito da inclinação em direção à inter-relação entre arte e política, motivador para a Bienal de Atenas e para a Documenta 14. Bourriaud declara, de acordo com Sheikh (2019, *on-line*), que “as políticas de arte, como sempre, são entre uma imagem e a seguinte, um som e o seguinte”.

Essa afirmação de Bourriaud, vista em conjunção com as transformações das bienais, trienais, quinquenais, levam Sheikh (2019, *on-line*) a refletir sobre dois pontos, que são: primeiramente, a possibilidade da produção de uma imagem<sup>126</sup> quando ela é realizada de modo auto referencial, “permanecendo dentro de uma circulação isolada de arte e de seus espaços”. Sheikh (2019, *on-line*) mesmo responde: “[...] imagens não podem ser exclusivas de sua circulação, interpretação e uso e, como tal, já são sempre sociais; mas, claro, pode-se insistir na exclusividade e desconsiderar como as imagens circulam e produzem identidades”.

A segunda reflexão, também em decorrência da declaração de Bourriaud, diz respeito a qual seria o papel da instituição de arte em seu compromisso com o público, comunidade e base de representação se não houver nenhum envolvimento com os movimentos sociais. Essa questão, para Sheikh (2019, *on-line*), é importante de ser discutida em razão do que ele chama de “culturalização da política” na onda de

---

125 Mais sobre a experiência do CAPACETE durante a sua participação na Documenta 14 pode ser encontrado em versão on-line e impressa intitulada *Experiencing connection issues*. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/dx43b3vuw187tbo/EXPERIENCING%20CONNECTION%20ISSUES-CapaceteAthens.pdf?dl=0>. Acesso em: 15 ago. 2020.

126 “Imagem”, neste contexto, refere-se à representação de uma forma que, no caso é a do objeto de arte, como também pode se referir a uma personificação, como em uma performance. Em suma, usada com sinônima de aspecto, ou apresentação de evento ou obra de arte.

populismo de direita e de-globalização econômica,<sup>127</sup> impossibilitando que o sistema de arte internacional continue idealizando eventos bienais, lançando os circuitos de arte em direção ao desafio de enfrentar as condições que se apresentam, adotando não uma postura de *site-specificity*, mas atentando para “[...] práticas e estratégias mais resilientes, incluindo nossos alinhamentos sociais e políticos como produtores culturais e trabalhadores da arte”.

Para Sheikh (2019, *on-line*), essas têm sido estratégias presentes nas decisões curatoriais da Bergen Assembly, evento procedente da Conferência Bienal de Bergen, de 2009, que tampouco ocorre sem levantar dúvidas sobre sua viabilidade em razão de sua proposta, que sobrepõe o político ao estético, assinalado pelo termo “assembleia”, que compõe sua denominação. De acordo com os organizadores, é um

[...] modelo perene de produção de arte estruturado em torno de eventos públicos que ocorrem na cidade de Bergen a cada três anos. Guiada por um *convener*, cada edição da Bergen Assembly pode assumir aspectos e formatos claramente distintos graças a um novo e audacioso modelo que o *convener* apresenta. (BIENNIAL, 2020)

O *convener* assumiria o papel usualmente atribuído ao curador, cuja função, nesse outro contexto, é “[...] convocar uma assembleia de artistas, produtores culturais e outros intelectuais para lerem as histórias emergentes a nossa volta, através de uma abordagem sintomática ou prognóstica; fazendo face aos futuros possíveis, ao invés de condensar o presente” (BIENNIAL, 2020).

A edição de 2019 – *Actually, the Dead Are Not Dead* –, da qual Sheikh participou como um dos 12 colaboradores, atuantes em distintas áreas, foi idealizada tendo a necropolítica como pano de fundo e como referências teóricas as noções expressas por Achille Mbembe (o estado de *living dead*, ou “morto-vivo”) e Judith Butler (o *ungrievable*, ou o “insuportável”),<sup>128</sup> entre outros. A trienal ocorreu em várias localidades de Bergen e, além de exposições, apresentou oficinas, performances, sessões de cinema, “programas discursivos e parlamentos” (BIENNIAL, 2018). Dois questionamentos foram formulados como motivos para pensar sobre prática, sentidos e formatos da produção de arte em relação ao coletivo e como um projeto de arte pode

---

127 Nesse ensaio, Sheikh nomeia os governantes mundiais comprometidos com essa onda neoliberal: Bolsonaro, Erdoğan, Duterte, Johnson, Modi, Netanyahu, Orbán, Putin e Trump.

128 O conceito de necropolítica foi disseminado por Mbembe em ensaio homônimo de 2003, reatualizado em outra publicação, intitulada *Políticas da Inimizade*, de 2016. A ideia do “insuportável”, de Butler, acaba se fixando como conceito a partir de sua publicação de 2004 intitulada *Precarious Life*, retornando no livro *Frames of war: When life is grievable?*, de 2009, traduzido para português como *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*.

tomar um caráter emancipatório. Um desses questionamentos foi formulado com a finalidade de compreender o significado de uma bienal quando ela se torna assembleia, e o outro foi formulado para responder ao que se espera que seja articulado entre arte e curadoria.



Figura 22 – Larissa Dickey + Magdalen Freudenschuss @The Parliament of Bodies

Fonte: <https://umbigomagazine.com/en/blog/2019/10/18/bergen-assembly-2019/>

Cabe notar que, ao ser idealizada como crítica à bienal, a Bergen Assembly parte para uma revisão da noção de exposição, evocada pela mudança da nomeação e pelo perfil atribuído ao curador, agora *convener*. A exposição foi articulada como extensão de uma ação continuada, chamada de *Parliament of Bodies*. Iniciado em Atenas em 2016, meses antes da abertura da Documenta 14, em 2017, o *Parliament of Bodies* foi formado pelo agrupamento de sociedades de formato aberto, por sua vez, baseadas em uma sociedade antiescravagista francesa, *La Société des Amis des Noirs*, surgida em 1788.<sup>129</sup> Sobre o papel do parlamento para o contexto expositivo, eles

---

129 Mais sobre o assunto em: <https://www.documenta14.de/en/public-programs/927/the-parliament-of-bodies>. Acesso em: 19 ago. 2020.

[...] almejam agir no coração do dispositivo expositivo e no interior da complexidade da economia neoliberal global, no contexto dos discursos neocoloniais e neofascistas. O tratamento imposto à Grécia desde o início do novo século anunciou a transformação corrente das políticas ocidentais. (THE PARLIAMENT, 2017, *on-line*)

Sheikh (2019, *on-line*) conclui seu ensaio, refletindo sobre sua percepção do método curatorial empregado pelos *conveners* da Bergen Assembly. Além da ação curatorial usual voltada para a realização de exposições e eventos paralelos, típicos das bienais, o grupo de curadores, artistas, teóricos e ativistas decidiu ocupar um espaço – que foi chamado de Belgin – que não estava aberto ao público há muitos anos: um museu, o KOBE 2, no centro da cidade, idealizado como *hub* para funcionar como espaço compartilhado e aberto, como central de trabalho e de encontros, inclusive abrigando o *Parliament of Bodies*. Esse espaço – que poderíamos incluir no rol das práticas instituintes – foi considerado pelos *conveners* como lócus de experimentação do método curatorial, alinhado a formatos de trabalho próximos ao que vem ocorrendo em outros eventos. Sheikh (2019, *on-line*) cita o *Mycological Twist* e o *Capital Drawing Group*<sup>130</sup> como referências para a metodologia curatorial adotada na trienal.

Esses são projetos que instauram novos lugares como espaços de representação pública e vistos como ambientes de encontros com a produção antes de sua realização, mas também durante e não só ao final, com o trabalho já exposto, como normalmente ocorre, para a ação curatorial tradicional:

Como processos, estes novos trabalhos não são trabalhos de arte sociais no sentido de representar comunidades específicas, mas, antes, feitos em diálogo e em discussão com uma variedade de comunidades, de maneira a inserir o trabalho no contexto e no tecido da cidade, mas também a fim de fortalecer os trabalhos, dando margem para diferentes competências e conhecimentos se influenciando mutuamente, mesmo quando não se encerram em resolução, consenso e concordância. (SHEIKH, 2019, *on-line*)

---

130 O *Mycological Twist* é um projeto nômade inventado por Eloïse Bonneviot e Anne de Boer em 2014 que se iniciou como extensão do espaço expositivo e, mais tarde, foi ampliado como prática e *sites*. Baseia-se em conceitos provenientes da ecologia, com vista à construção de estruturas sustentáveis e tem a plantação de cogumelos como fundamento para a implementação da metodologia de trabalho coletiva, formulada como plataforma de troca de conhecimento e colaboração e relacionada com o nomadismo pela ideia de contaminação por esporos. Para mais informações, consultar: <https://www.artconnect.com/magazine/the-mycological-twist-growing-networks-of-exchange/>. O *Capital Drawing Group* (Andrew Cooper, Enda Deburka, Dean Kenning e John Russell) surgiu em outubro de 2012, durante o evento *Occupy London*, e ocupou um prédio vazio de propriedade do banco suíço de investimento UBS. Inicialmente, era um grupo de leitura e ilustração de *O Capital*, de Karl Marx, proposto como evento pelo *Occupy London Bank of Ideas*. Quando o movimento de ocupação acabou em razão do fechamento do prédio e do despejo dos ocupantes, o grupo mudou-se para o Royal Festival Hall, onde está até hoje. Site para consulta: <http://www.deankenning.com/capital.html>.

A ideia de ex-centricidade, da qual faz uso Athanasiou durante a conversa com Sheikh – voltada a discutir a viabilidade do exercício de uma criticalidade estética em tempos de políticas culturais afetadas pela de-globalização e pelo neonacionalismo – fundamenta-se em concepções de Homi Bhabha, expressas em seu prolapado livro *Local da cultura*, publicado pela primeira vez em 1998, momento em que os estudos da decolonização estavam sendo retomados, e que integra o conjunto de questões da década de 1990, quando se presencia a fixação das associações das instituições de arte com as grandes corporações, como descrito por Buchloch em 1997: uma nova onda de deslocamento de artistas e agentes culturais subsidiados, em grande parte, por editais, prêmios e bolsas para o trabalho em residência artística; interesse dos museus em ampliar suas bases, aprofundando seus laços com o público; surgimento de novos modelos de comunidade, como Pratt apontou ao tratar das zonas de contato, em 1991.

O ex-cêntrico ou “lugar expandido”, para Bhabha (1998, p. 20), se dá como tomada de consciência sobre o presente, não mais construído a partir de categorias subjetivas originárias, que fixam identidades, mas para um presente que olha para momentos em que se produz a articulação das diferenças culturais, que ele denomina de “entre-lugares”: “[...] fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”. Quando Athanasiou (2019) reflete sobre a ex-centricidade, assim como Bhabha (1998), está pensando sobre como transformar o presente acionando teoria e o que ela denomina de “corpo-político”, procurando o distanciamento das políticas revisionistas para poder avançar em outras bases culturais:

Da minha parte, a conjuntura atual clama por conhecimentos críticos e corpo-política, incluindo a prática de curadoria como forma estética e política de “fazer o mundo”, que perturbe as forças responsáveis pela tradução da injustiça social e desespero gerado pelo globalismo neoliberal em uma virada para os nacionalismos de direita. (ATHANASIOU, 2019, p. 82)

A curadoria, para Athanasiou (2019) e Sheikh (2019), é discutida em termos mais amplos, em que pensar o global significa também pensar o local. Além disso, significa pensar em formas de arte que se concebem e se exercitam pela perspectiva da relacionalidade com o lugar, um lugar não mitificado nem ficcionalizado, no que tange às incorreções históricas. Sheikh (2019) empresta a imagem do *roadmap* para refletir sobre a prática curatorial – *roadmap* como roteiro de viagem, guia para o mapeamento de um lugar ou de uma situação, que conduz a pensar sobre uma das propriedades da

curadoria, como “[...] navegar o presente, ou sugerindo o que ele possa vir a ser” (ATHANASIOU, 2019, p. 83). Athanasiou (2019) associa a ideia de *roadmap* ao sentido de orientação, como oportunidade para se questionar sobre

[...] como habitamos os espaços: o que significa ser orientado, como incorporamos proximidade e distância e, mais importante, [...] como corpos tomam forma dentro e contra as linhas de direção prescritas ao longo do tempo; como tais linhas falham em regular nossos corpos; e como novas linhas de direção são formadas quando corpos são agrupados para reabitar o espaço-temporal. (ATHANASIOU, 2019, p. 86)

Alguns dos temas correntes dessa pauta mais ampla ficaram explicitados por meio dos propósitos e das práticas adotadas pelos gestores da residência CAPACETE, considerada – para fins de nosso estudo – instituição-residência paradigmática, dada a sua constância e estabilidade na cena cultural brasileira, que nos provê com um histórico consistente, capaz de subsidiar as discussões sobre os tópicos presentes na agenda atual sobre arte e cultura. O traslado do CAPACETE para Atenas e Kassel, e sua permanência nessas cidades durante 8 meses, nos nutriu com mais um ponto de inflexão quanto a modos de prática e de gestão de uma residência (Batista se autodenominou “orientador” nessa empreitada), que é quando a residência se desloca para outro evento com o qual precisa se relacionar não mais como hospedeiro, mas como hóspede.<sup>131</sup>

Na terceira parte do presente capítulo, prosseguiremos em nossa investigação sobre a curadoria em residência, partindo para organização e análise de dados de curadores(as) que responderam a questionários e foram entrevistados, procurando destacar, em seus depoimentos e respostas, temas desencadeadores que surgiram durante a presente pesquisa, como princípios que estão expressos por Batista e Campos (2018), ao se referirem sobre o *modus operandi* conceitual e de gestão da residência CAPACETE: a formação baseada em metodologias de compartilhamento e o caráter educativo da experiência em arte; a questão das orientações teóricas (da crítica de arte sobre o campo e a crítica de arte transdisciplinar); a autogestão, o engajamento e a ética; o tempo estendido para favorecer a produção material ou imaterial; os termos que destacamos da declaração de Packer (2014) sobre a residência

---

131 Ser hospedado como estrangeiro é, segundo Derrida (2003, p. 15), estar exposto ao hospedeiro, que impõe ao hospedado condições para que ele possa ser aceito no lugar de estada. Ainda que sua permanência seja provisória, altera o equilíbrio existente. A discussão sobre o assunto torna-se mais interessante ao pensarmos que as colocações de Derrida tomam como ponto de partida o pensamento grego, por meio dos diálogos de Platão, ao referir-se ao estrangeiro.

artística, que foram: temporalidade, pesquisa, deslocamento, coletividade e a condição de estar estrangeiro; por fim, os termos levantados por Meyer (1993) em seu texto para a exposição *What happened to Institutional critique?*, que foram: sítio expandido além da reflexividade; prática crítica; pedagogia; artista-pesquisador; identidade; nomadismo e situação.

### **3.3 Curadoria em residência: análise e discussão dos dados resultantes das entrevistas e dos questionários que foram as fontes de dados**

Nesta terceira e última parte do capítulo, procederemos à apresentação e à análise dos dados resultantes das entrevistas e questionários, que são duas das fontes de coleta de dados para esta pesquisa, junto ao referencial teórico, que compõe o corpo da tese e é utilizado para a análise de dados. A apresentação e a análise buscam responder ao problema de pesquisa sobre se seria a residência artística uma modalidade passível de fornecer subsídios para se (re)pensar o ofício da curadoria, causando algum tipo de impacto para o circuito de arte. A fim de atingir esse objetivo, idealizamos um questionário que fosse respondido por curadores que tivessem atuado em residência artística no Brasil. As perguntas foram as seguintes:

1. Você poderia se identificar e falar brevemente sobre a sua formação?
2. Como você iniciou a sua trajetória como curador(a)? Em quem momento você se considerou ou foi considerado(a) curador(a)?
3. A curadoria parece enfrentar, atualmente, muitos desafios e críticas no tocante a sua existência. Se considerarmos que há mesmo uma crise no campo da curadoria, seria a residência um novo lugar, onde se faz possível repensá-la e reativá-la de novas formas? De que maneiras?
4. Como você percebe o trabalho curatorial em residência? Em que medida ele se distingue da prática usual da curadoria, normalmente centrada na articulação de conceitos voltados para a exibição da obra e para a produção de um projeto de arte?
5. Esta pesquisa procura identificar narrativas que os curadores produzem. O que você entende por narrativa? E como você as produz em seu trabalho em residência?
6. A curadoria, no contexto de residência, permaneceria sendo entendida ainda como curadoria ou seria o caso de se repensar seu papel e, inclusive, uma nova nomenclatura?

A formulação das questões foi informada pelas seguintes premissas:

- A curadoria, quando ativada como trabalho em residência, opera de modos distintos aos do exercício curatorial voltado para exposição;
- A residência artística é uma modalidade/instituição que apresenta formatos e propósitos próprios, com características diversas as de outras instituições, como galerias e museus, e que, em razão de seu interesse em destacar o processo artístico, afeta o exercício da curadoria e seus modos de produção de conhecimento;
- A narrativa, vista como forma de estruturação do pensamento curatorial, seria enunciada, na residência, como acompanhamento que tem a mediação, o diálogo e a escuta como partes efetivas, constituintes e características do processo, percebido como o objeto, nesse contexto.

### 3.3.1 *Crítérios e histórico da pesquisa (limitações e mudanças de curso)*

Em junho de 2018, iniciamos a seleção de participantes para formar o universo de pesquisa. Os critérios de seleção para delimitação do campo de estudos foram:

1. Selecionar residências que desenvolvessem projetos em artes visuais;
2. Selecionar residências que adotassem a curadoria como parte integrante de seus programas, mesmo que não de forma fixa;
3. Selecionar curadores que tivessem desenvolvido trabalhos para residências ou sejam membros de programas de residências;
4. Selecionar residências que estivessem em atividade regular por, pelo menos, dois anos.

No princípio, houve o desejo de fazer uma investigação coletando dados em âmbito internacional. Tendo por base os critérios estabelecidos e expressos acima, foi realizada uma primeira sondagem junto a instituições que funcionassem em sistema de rede, investigando vários tipos de iniciativas em diversos países com intuito de encontrar programas internacionais e, a partir do resultado da busca, encontrar residências com curadoria. Os *sites* pesquisados foram: Alliance of Artists Communities (EUA); Artesur (França) Aschberg Bursaries for Artistes Programme (Unesco); Asia Network (EUA); Centre National des Artes Plastiques (França); Curatoría Forense (América Latina); Localizart (Espanha); Resartis (baseada na



Holanda, Austrália e Irã); SojaeCreating Community (República da Coréia); Transartis (Amsterdam); Triangle Network (Londres) e VideoBrasil (SP/Brasil). Percebemos que alguns desses organismos não tinham projetos ou setores voltados para residências, por isso acabaram sendo descartados como fontes de pesquisa.

Ao perceber o quão expressivo era o número de residências existentes, decidimos entrar em contato pessoalmente com três organismos para identificar aqueles que tivessem curadores em seus programas. Foram contatados coordenadores do Cooperativa de Arte<sup>132</sup> – Jorge Sepúlveda e Guillermina Bustos –, com quem tínhamos tido um relacionamento profissional mais próximo desde 2016 devido ao vínculo estabelecido com o Núcleo de Arte do Centro-Oeste (NACO), durante o trabalho por nós lá realizado; e com duas das plataformas internacionais citadas acima: Transartists e Res Artis,<sup>133</sup> por terem sido organismos frequentemente citados em estudos sobre o assunto, como nas teses de Moraes (2009) e Rupp (2017). Do Curatoría Forense, que atua na América Latina, recebemos uma lista de organizações latino-americanas (em anexo) dentre as quais constavam seis instituições no Brasil e quatro na Colômbia, fora a menção à própria Curatoría Forense; das duas outras instituições, recebemos a resposta de que seria impossível obter esses dados, haja vista o volume de trabalho desses organismos.

O próximo passo foi a elaboração de um questionário e de uma carta de cessão gratuita de direitos autorizando o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos (em anexo), enviados juntamente com o *curriculum vitae* resumido da autora da pesquisa (em anexo), para todas as instituições listadas pelo Curatoría Forense (Casa do Povo; Ateliê 397; Casa Tomada; JA.CA; Pivô; Uberbau\_House; Lugar a Dudas; Casa Tres Patios; Fundación Divulgar y Plataforma Canibal; Flora Arts Natura e Curatoría Forense). Detectamos, nesse universo, 43 agentes culturais (entre curadores, diretores, coordenadores) que exerceram ou exerciam curadoria à época, e para todos esses enviamos *e-mail*. As respostas aos questionários demoravam a chegar

---

132 A Curatoría Forense organizou residências de 2010 a 2014 na América Latina, mas agora é só produtora de conteúdo; a Cooperativa de Arte organiza residências grupais de 2015 até agora na América Latina; a Uberbau\_house organiza residências individuais e grupais desde 2016 em São Paulo.

133 A Transartis, fundada em 1997, contava, em setembro de 2018, com 1.440 residências listadas em sua base. Em setembro de 2020, são 1.520. A Resartis: Worldwide Network of Artist Residences, em atividade desde 1993, informava, em 2018, ter “[...] por volta de 650 centros, organizações e indivíduos em aproximadamente 70 países”, número que permanece o mesmo. Há outras duas que foram pesquisadas porque estavam baseadas na América Latina: Artesur, que informa em seu site que está em hibernação; e Localizart – Localizador de residencias y espacios para la producción artística en América Latina, Europa e Estados Unidos (não há informações sobre sua data de fundação), vinculada ao Ministério da Cultura e Esportes do governo espanhol. São 83 residências na América Latina; 208 na Europa; e 141 nos EUA. Essas bases não espelham a realidade porque temos que levar em consideração outros organismos que não estão aí inscritos e a sobreposição de instituições.

e, às vezes, eram enviadas de volta – muitos desses agentes culturais não tinham tido nenhuma espécie de vínculo com a pesquisadora, o que dificultava o assentimento em participar do processo e também uma abordagem mais direta. Assim, inauguramos uma nova fase da história da pesquisa, em que, mantendo-se os critérios, as perguntas do questionário e a metodologia foram reformuladas para selecionar o grupo de participantes, não mais por meio de instituições, mas por curadores que já tivessem estabelecido algum tipo de conexão com a pesquisadora, o que facilitaria estabelecer um vínculo de confiança que, na maioria das vezes, tinha sido constituído profissionalmente, e, assim, tornar factíveis as respostas aos questionários.

Quanto ao questionário, foram adicionadas duas questões ao rol de perguntas preexistentes, como a que interrogava sobre a trajetória do curador – a que acrescentamos a solicitação sobre o momento em que se considerou ou foi considerado curador – e outra concernente ao seu entendimento sobre narrativas e maneiras de produção de suas narrativas em residência.

Optamos por restringir o universo geográfico de pesquisa, atendo-nos a curadores radicados no Brasil ou que, mesmo não sendo brasileiros, tivessem desenvolvido atividades no país. Essa decisão se mostrou cada vez mais acertada, visto que determinou a inclusão, após a banca de qualificação, do tema da crítica institucional como eixo balizador do estudo. Tal correção de rumo potencializou a discussão sobre curadoria e residência, dado o agravamento das condições das instituições culturais brasileiras, em razão da situação política e econômica, que impactou a vida dos agentes culturais em geral.

Tomada essa decisão, os participantes começaram a ser selecionados gradativamente e, não necessariamente, foram sendo incluídos somente aqueles com quem mantivemos um relacionamento prévio, porque descobrimos que muitos dos curadores nossos conhecidos e que estavam listados previamente nunca haviam tido experiência em residência. Com frequência, os curadores listados que não haviam atuado em residência indicavam outros agentes, entendidos como curadores com experiência em residência e que não constavam da seleção original.

Ao contatar os agentes indicados, por nós desconhecidos, uma questão de ordem conceitual começou a surgir no horizonte e era compatível com o fato motivador para a realização da presente pesquisa: nem todos os agentes indicados como curadores no contexto de residência se identificavam como tal.<sup>134</sup>

---

134 A percepção de que o exercício da curadoria se dava em “campo ampliado” no âmbito da residência ocorreu durante a primeira fase de entrevistas, no Rio de Janeiro, com integrantes do Barracão

### 3.3.2 Metodologia e contexto da pesquisa

Em razão das limitações acima expostas, que conduziram à mudança de metodologia, adotamos o método de pesquisa chamado “bola de neve”, assim descrito por Juliana Vinuto (2014):

A amostragem de bola de neve é utilizada principalmente para fins exploratórios, usualmente com três objetivos: desejo de melhor compreensão sobre um tema, testar a viabilidade de realização de um estudo mais amplo, e desenvolver os métodos a serem empregados em todos os estudos ou fases subsequentes. É importante ressaltar que a amostragem em bola de neve não é um método autônomo, no qual a partir do momento em que as sementes indicam nomes, a rede de entrevistados aumenta por si mesma. Isso não ocorre pelos mais variados motivos, sendo um deles o fato de os entrevistados não serem procurados ao acaso, mas a partir de características específicas que devem ser verificadas a cada momento. Além disso, as pessoas indicadas não necessariamente aceitarão fazer parte da pesquisa, o que também pode prejudicar o aumento da rede de contatos para a pesquisa. (VINUTO, 2014, p. 205)

A complexidade e a abrangência do universo das residências<sup>135</sup> foram sendo caracterizadas como tal no momento em que percebemos que buscar curadores em/de residência não seria a mesma coisa – em termos de critérios – que buscar curadores de exposição, não sendo, portanto, frutífero para o andamento da pesquisa que buscássemos uma delimitação muito estrita de campo para selecionar os participantes. Assumimos que estávamos diante de uma população de agentes diversos em suas formações e percursos, o que, por si só, já se mostrava compatível com a variabilidade presente no contexto das residências. Também houve variabilidade dos entrevistados quanto à faixa etária.

---

Maravilha: José Carlos Garcia e Nathalie Tubenchlak (8.4.2019). Essa instituição constava como residência em atividade em um *site* que listava residências artísticas no Brasil. O contato foi feito, a pesquisa explicada, o convite aceito e marcou-se a entrevista. Durante a conversa, descobriu-se que, além de o espaço não funcionar em sua integralidade – sendo utilizado por Garcia, naquele momento, como seu ateliê –, ambos eram artistas que, exercendo atividades por eles entendidas como curatoriais, como organização do espaço, seleção de artistas para participar de exposições e organizar as próprias exposições, estariam dentro do universo de interesse da pesquisa. A frustração inicial transformou-se em ponto para reflexão: seria possível distinguir a curadoria de outras funções na residência?

135 Algo que podemos atestar ao ler no *site* Transartists sob o título de “modelos em fluxo” em que “[...] residências existentes adotam novas estratégias. Velhos modelos e estratégias podem ser reinventados. Alguns *Artists in Residence* (que traduzimos como residências de artistas) não se referem mais a domínio artístico, como acontece em domínios como: empresários em residência ou até políticos em residência”. Disponível em: <https://www.transartists.org/residency-typology>. Acesso em: 24 set. 2020.

Tendo em mente que a diversidade seria uma premissa para constituir a população a ser entrevistada, procuramos incluir agentes presentes em todas as regiões do país, circunscrevendo-os nos critérios anteriormente assinalados. Essa seleção revelou a proeminência de algumas regiões – tanto quanto ao local de habitação e trabalho quanto em termos de localidade das residências. Foram entrevistados 28 agentes culturais:

- 1) Agnaldo Farias (SP/PT);<sup>136</sup>
- 2) Amilcar Packer (CH/BR);
- 3) Ana Luísa Lima (PE/SP);
- 4) Ana Maria Maia (PE/SP);
- 5) Ana Roman (SP/ING);
- 6) Beatriz Lemos (RJ/SP);
- 7) Bernardo Mosqueira (RJ/NY);
- 8) Bruno Vilela (MG);
- 9) Camilla Rocha Campos (RJ);
- 10) Carlos Eduardo (Bitu) Cassundé (CE);
- 11) Clarissa Diniz (PE/RJ);
- 12) Cristiana Tejo (PE/PT);
- 13) Diego Mattos (CE/SP);
- 14) Fabiana Moraes (RJ/FR);
- 15) Fernando Velázquez (UR/SP);
- 16) Guillermina Bustos (ARG/SP);
- 17) Ilze Petroni (ARG);
- 18) Jessica Gogan (IRL/RJ);
- 19) Jorge Sepúlveda (CH/SP);
- 20) Kamilla Nunes (SC);
- 21) Luiz Guilherme Vergara (RJ);
- 22) Maira Endo (SP/Campinas);
- 23) Paola Fabres (RS/SP);
- 24) Patrícia Stagi (RJ/Resende);

---

136 A escolha de Farias – curador reconhecido por sua atuação em exposições - se deu por duas razões: (i) por ter sido frequentemente mencionado por entrevistados como uma importante fonte de referência para os seus percursos, principalmente por aqueles radicados em São Paulo e (ii) e porque essas referências o associavam ao Faxinal das Artes, evento do qual foi curador, junto a Fernando Bini. Foi uma residência que ocorreu na antiga vila residencial operária Faxinal do Céu, localizada no município de Pinhão, no Estado do Paraná e que contou com a participação de 100 artistas. Maiores informações no artigo de Janaina Silva Xavier, Faxinal das Artes: a constituição de um acervo museológico a partir de uma residência artística, publicado na Revista MODOS, v.4, n.1, jan-abr 2020.

- 25) Paulo Miyada (SP);
- 26) Paula Borghi (SP/RJ);
- 27) Raphael Fonseca (RJ);
- 28) Tainá Azeredo (SP/ARG).

Como muitos desses agentes aceitaram participar com a condição de serem entrevistados em vez de responderem ao questionário, sob a justificativa de não disporem de tempo para escrever as respostas ou porque preferiam o modo de entrevista, optamos por abranger os dois métodos de coleta de dados, que resultaram em 13 questionários respondidos e 15 entrevistas realizadas. As entrevistas foram semiestruturadas, tendo como roteiro as perguntas constantes do questionário. Cabe notar que as entrevistas e os questionários não serão apresentados na íntegra, haja vista que foi algo acordado com os participantes. O que será disponibilizado serão trechos das coletas de dados.<sup>137</sup>

### 3.3.3 *Resultados e análise*

As seis questões formuladas – constantes do questionário e que serviram de guias para as entrevistas – visaram compreender como se desenvolve o trabalho da curadoria em residência, se esse trabalho causa algum tipo de reverberação no circuito de arte e qual. Assumimos que os entrevistados já tivessem tido experiências como curadores de exposição, elemento que esteve sempre no horizonte de pensamento como fator balizador para que pudéssemos analisar as respostas, visto que o entendimento comum sobre o que seja curadoria está relacionado ao seu exercício voltado para a exposição.

A seguir, apresentaremos os resultados das perguntas, observando que nos dedicaremos com maior profundidade à análise das perguntas 3 e 4 por serem as que melhor respondem ao nosso problema e suas hipóteses. Essas duas perguntas mostraram-se, pelas respostas dadas, serem extensões uma da outra, o que nos levou a combiná-las para efetuar a análise. As perguntas restantes serão apresentadas exclusivamente em seus resultados, ficando assim designadas: as perguntas 1, 2 e 6 serão reunidas como “A. Formação e percurso como curador e nomenclatura ‘curadoria’ como área de atuação”; a pergunta 5 como “B. Produção de narrativas em

---

<sup>137</sup> Infelizmente, uma das cartas de cessão de direitos para fazer uso da entrevista na tese não foi recebida a tempo. Dos 28 entrevistados e respondentes, serão analisados os depoimentos de 27 pessoas.

residência”. Os resultados dessas quatro questões serão apresentados como unidades úteis para a análise do problema, mas não serão analisados profundamente. Mais à frente, apresentaremos os resultados das perguntas 3 e 4, que designaremos como “C. Outro lugar? Desafios da curadoria, curadoria x exposição x residência”.

#### **A. Formação e percurso como curador e nomenclatura “curadoria” como área de atuação**

A formação dos participantes não está restrita à área de artes visuais e, quando está, não está circunscrita ao âmbito acadêmico. Dos 28 participantes, 11 concluíram a graduação em Artes (Bacharelado em História da Arte; Licenciatura em Educação Artística e Artes Cênicas). O segundo curso de graduação que mais se sobressai no conjunto é Comunicação Social, especialidade Jornalismo, com 6 agentes, seguido por Arquitetura e Urbanismo, cursado por 3 agentes. Ainda que a maioria não tenha sido graduada em faculdades e/ou universidades de Artes, mencionam, como parte de sua educação, o estudo de arte cursado em nível de pós-graduação, em cursos livres no Brasil e no exterior, em cursos de curta duração realizados em escolas do Sistema S.

Optamos por combinar as duas questões como única unidade de análise, pois as respostas anunciam, pelo percurso de cada um, a compreensão ou não do que seja curadoria e até que ponto os entrevistados se consideram curadores e em que situações. O percurso desses agentes no campo das artes não é linear – no sentido da trajetória que se construa a partir de determinado domínio de área ou de lugar de atuação e prossiga com os mesmos parâmetros – de forma a caracterizar um campo com bordas profissionais definidas e circunscritas a um tipo de fazer. Houve menção clara à atuação como curador de exposições, como parte do desenvolvimento de trajetória em 20 depoimentos, ou seja 71,42% da mostra. Esses mesmos 20 assinalaram outras ocupações, consideradas por eles importantes e com as quais trabalharam, em grande parte, antes de sua introdução como curadores. São elas: editoração (8); educativos em arte (3); escrita como crítica (4) gestão pública e produção (2); pesquisa e documentação (2); e cinema e audiovisual (1).

Os outros 8 agentes fizeram curadoria, mas sem se considerarem curadores, por não entenderem que o que foi por eles realizado era, exatamente, curadoria. Encontramos as seguintes falas:

[...] a leitura, em algumas instâncias do meu trabalho, foi como curadora, em lugares onde eu agenciava pessoas, onde eu convidava, onde eu colaborava também, então, pontualmente, essa palavra surgiu e é uma palavra onde eu não me sinto confortável, porque eu vejo o trabalho dos curadores e eu entendo um outro movimento, e meu movimento é em respeito, e por respeitar esse lugar e não oferecer muito tempo pra entender o que seria ocupar esse lugar, eu não me considero curadora. (CAMPOS, 2019)

[...] uma fomentadora de encontros entre pessoas, obras, projetos e em diálogo. (AZEREDO, 2019)

[...] é importante mencionar que que nós, eu, Samantha e Henrique, não usávamos, ou não gostávamos de usar, o termo curadoria. Acredito que este incômodo com o termo vinha justamente da nossa metodologia de trabalho própria, baseada na identidade, no encontro, na espontaneidade, no afeto, na vida como ela se apresenta. Tudo isso difere bastante da, vamos chamar, curadoria formal ou convencional. (ENDO, 2019)

Nunca me autodenominei “curadora”, meu lugar de apresentação sempre foi a crítica de arte. [...] Muitos eventos para os quais fui convidada a dar alguma palestra ou ministrar algum curso me colocaram nesse lugar. (LIMA, 2019)

[...] um artista que trabalha tangenciando o curatorial, na medida em que boa parte do que faço é feito em colaboração com artistas, pensadorxs, ativistas, e se vale de metodologias de edição, constelação e agenciamento, de trabalhos, textos, pessoas, ambientes, instituições, objetos, práticas e lugares. (PACKER, 2019)

É complicado para mim pensar na curadoria porque não me reconheço como curadora. É uma categoria complexa, maleável. Para mim, um significado inteiro não consegue determinar o que entendemos por curador e curadoria. Se ser curador é organizar exposições [...] e se os outros me reconhecem como curadora, então pode estar certo. [...] Uma vez me convidaram para fazer a curadoria de páginas de um livro- revista chamado *Dicionário*, que foi uma publicação de cultura e arte de Córdoba. Fiquei encarregada da curadoria, mas não é um rótulo que eu coloco em mim mesma – mas, sim, um rótulo que os outros reconhecem em mim. Eu não poderia me apresentar com um cartão pessoal dizendo que sou curadora porque não me sinto identificada. Talvez porque não é algo que faço tão habitualmente. Não tenho uma continuidade na organização de exibições ou escrituras de textos de catálogos. Eu tinha muitos preconceitos de classe média que se mostraram falsas. Como as crianças me pediram para fazer arte contemporânea, com seus aspectos estéticos de produção artística tivemos uma exibição não-convencional e fui colocada pela primeira vez como curadora. Depois, fui convidada por um amigo fotógrafo para realizar uma exposição de fotografia do México, ele colocou que éramos curadores, nessa oportunidade viajei e vi um seminário de fotografia (teoria de imagem fotográfica). Essas foram minhas primeiras experiências como curadora. Também tive outras experiências na curadoria forense e como pesquisadora. Mas não me percebo como curadora, não me incomodo que me considerem curadora inclusive fico grata, porque em minha vida realizei poucas

curadorias. Para ter uma noção de curadoria mais expandida eu posso citar a Rosalind Krauss. (PETRONI, 2019)

[...] A Paula (Borghi) tá aqui [Residência Casero], ela traz esse conhecimento, esse campo de ação, né? Enquanto eu, de fato, organizo toda essa linha editorial, essa linha de raciocínio dos projetos que vão ter. Talvez seja uma curadoria geral dos processos: pra onde que a gente vai? etc. (STAGI, 2019)

Então eu não sei se eu entro muito nessa estrutura de curadoria tradicional, um curador se nomina curador e trabalha especificamente com essa área das artes visuais, eu faço curadoria a partir da necessidade que eu tenho e das pesquisas, projetos que eu vou desenvolvendo. (VILELA, 2019)

Elencando as atividades de trabalho desenvolvidas por esses 9 últimos participantes, encontramos: participação em programas públicos; atividades como artistas; pesquisador; editoria; promoção de residências; promoção de cursos; formação de educador em direitos humanos; intervenção urbana; trabalho de processo educativo; escritora; gestão de espaço de residência; produtora de projetos; fotografia.

Em seguida, apresentaremos os itens B e C. Como há um volume expressivo de respostas a esses itens, optamos por inseri-los em um apêndice de forma a não comprometer o fluxo de leitura do texto. Trechos dessas respostas serão as bases para a análise dos resultados.

## **B. Produção de narrativas em residência**

A(s) narrativa(s) em arte contemporânea se insere(m) em um construto de interesses abrangente, compondo um conjunto de ações transdisciplinares. Assim, se prestam como

[...] multifacetado assunto de investigação, tornando-se preocupação central em um largo espectro de campos disciplinares e contextos de pesquisa [...] notando que as narrativas podem ser apresentadas em uma ampla variedade de formatos, meios e gêneros. Roland Barthes é um dos estruturalistas que [...] explicitamente argumentou a favor de uma abordagem interdisciplinar para a análise de histórias – uma abordagem na qual histórias podem ser vistas como alicerce para uma variedade de atividades cognitivas e comunicativas, desde conversas espontâneas, depoimentos no tribunal às artes visuais, à dança, e virtualmente centenas de tradições míticas e literárias. (ROUTLEDGE, 2005, p. ix)



Em nosso pressuposto sobre a ação curatorial em residência, percebido como ambiente cujos contornos não eram exatamente delineados, haja vista a quantidade considerável de formatos, havia a ideia de que a inserção de uma pergunta sobre narrativas produzidas por curadores em residência cumpriria uma de nossas premissas iniciais, orientada pela ideia de que a forma de estruturação do pensamento curatorial seria enunciada, na residência, como acompanhamento que tem a mediação, o diálogo e a escuta como partes efetivas, constituintes e características do processo, percebido como o objeto nesse contexto. A ideia era que, ao focalizar na residência como instituição de prática curatorial, seriam evidenciadas formas narrativas que não transparecem se analisarmos a ação curatorial pelo ponto de vista do seu estudo no contexto expositivo.

A condição posta pela residência coloca em evidência os aspectos materiais e imateriais da produção de arte como eixos de atenção para a atuação curatorial (uma espécie de impasse), o que nos pareceu fértil para refletir e mesmo iluminar o assunto curadoria no que diz respeito à construção de narrativas, vistas como uma maneira de apresentar situações que surgem das tensões entre mundos reais e imaginados: entrelaçamento de história e discurso. À maneira da visão posta por Tzvetan Todorov (2006) quando se refere à análise literária:

*A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da "vida" (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) os acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra força, mas se constitui na tensão das duas... (TODOROV, 2006, p. 19-20)*

A pergunta elaborada para o roteiro surgiu da necessidade de compreender como o agente que desempenha o papel de curador nesses contextos elabora pensamentos, ideias e questões que surgem nesse trabalho; como relaciona seus conhecimentos, percepções e interesses com as linhas e os assuntos norteadores dos programas de residência de artista e o que emerge do contato com os artistas e com a comunidade, quando é o caso.

Essa questão foi idealizada como maneira de traçar uma relação das narrativas com formações e percursos desses agentes.<sup>138</sup> Nem todos, do universo de entrevistados e respondentes, responderam a essa pergunta, e os que responderam, com frequência, a consideraram complexa em razão da variabilidade de entendimento sobre o significado do termo “narrativa”,<sup>139</sup> o que é compreensível, haja vista que a narrativa é fruto da elaboração singular do curador que surge das especificidades que cada residência apresenta.

### C. Outro lugar? Desafios da curadoria; curadoria x exposição x residência

As perguntas do questionário tencionaram provocar ponderações sobre o estatuto da curadoria na atualidade, tendo em vista o alargamento do campo institucional das artes visuais, desde a década de 1990, cujo domínio passa a incluir a residência de arte como modalidade de trabalho artístico cujo propósito principal não é expor obras, mas aceita – em alguns casos – a curadoria como um de seus exercícios. Nesses resultados estão apresentadas as percepções dos participantes sobre as diferenças que entendem haver entre o que seja curadoria realizada para exposição e curadoria em residência (o que, de certa forma, se entrelaça à questão relativa à nomenclatura e sobre a qual discorreremos acima) e se o tipo de trabalho em residência modifica a ação curatorial (conceitos, métodos, implicações).

Abaixo, transcreveremos trechos das respostas a essas questões e, a seguir, destacaremos pontos para a sua análise. Aqui apresentamos os resultados das perguntas (i) que expressam com maior evidência o problema de pesquisa e duas das premissas iniciais que argumentavam que a curadoria, quando ativada como trabalho em residência, operaria de modos distintos aos do exercício curatorial para exposição; e (ii) que a residência artística seria uma modalidade/instituição que apresentaria formatos e propósitos próprios, com características diversas das de outras instituições, como galerias e museus, e, em razão de seu interesse em destacar o processo artístico, afetaria o exercício da curadoria e seus modos de produção de conhecimento.

---

138 Cabe observar que, na primeira versão do questionário, respondido por Cristiana Tejo, Fabiana Moraes e Maíra Endo, não havia essa pergunta, que foi adicionada depois.

139 A dúvida foi maior entre os respondentes dos questionários, porque não houve como esclarecer melhor os termos da pergunta. Contudo, ficou claro no questionário que o respondente poderia responder fazendo uso da sua própria definição do termo.

### 3.3.4 *Análise*

A análise girará em torno de duas categorias principais – curadoria e residência – e em volta de uma categoria variável – exposição –, cuja presença se justifica por constituir-se como marco de fronteira que delimita as bordas de um campo, sendo o evento que define comumente a curadoria. São temas que atuam em diferentes graus de interdependência e podem gerar combinações mais naturais, como curadoria e exposição, e menos usuais, como a associação de residência e exposição, e residência e curadoria – visto que nem o evento nem a modalidade de trabalho são itens mandatórios nos programas.

Percebemos, ao ler essa série de entrevistas e questionários que, ainda que algumas linhas de debate sobre a curadoria permaneçam, sofrem variações, tomando contornos, circunscritos e afetados pela conjuntura sociopolítica e econômica atuais<sup>140</sup> e pelos significados e sentidos que surgem das visões e experiências de cada um dos agentes e de seus interesses de pesquisa e com as formas de conduzir suas práticas curatoriais em residências, sujeitas a contingências postas pelas condições que se apresentam no amplo espectro formado pelo seu universo.

Esses agentes, quando não adotam o título de curador para o que fazem, mesmo reconhecendo que podem assim ser vistos, preferiram adotar outras nomenclaturas para o seu exercício, como “coordenador”, “mediador” e “gestor”, por entenderem (algo explicitado por alguns agentes durante o primeiro contato) que o trabalho em residência não se caracteriza – ou se restringe – à seleção de artistas e obras para uma exposição, mas abrange o agenciamento e a coordenação das subjetividades em jogo. Nos relatos das participantes da pesquisa, explicitam-se modos discursivos outros que surgem a partir de seus contatos com a prática como curadores em residência.

Quando Tejo responde sobre o papel da curadoria e a eficiência dessa terminologia para nomear a prática no contexto da residência, ela elabora um pensamento que traduz uma ideia que também abrange a prática curatorial como um todo. Tejo traz à tona o conceito de “rasura”, que ela diz tomar emprestado de Stuart

---

140 Algo próximo ao que Hal Foster (1993) propõe quando emprega a ideia de “ação deferida”, termo que ele toma emprestado da psicanálise freudiana ao analisar os sentidos do pós-modernismo, no princípio da década de 1990. Foster (1993, p. 5) afirma: “Eu quero sugerir que cada teoria fale de mudanças no seu presente, mas só indiretamente – ao reconstruir momentos passados (quando se diz que essas mudanças começaram) e em antecipação de momentos futuros (quando se projeta que essas mudanças ocorram). Portanto, a ação deferida, o movimento duplo dos tempos modernos e pós-modernos”.

Hall ao responder sobre o estatuto atual da curadoria em relação a sua nomenclatura e suas finalidades:

Continuamos a usar as palavras que já não têm apenas o significado inicial sob rasura até termos um léxico que seja compatível com as novas arrumações do mundo. Eu uso o termo curadoria sob rasura, pensando na expansão de sentido do cuidar. Destarte, cuidamos da preservação não apenas de materiais e objetos, mas de pessoas, lugares e conceitos. (TEJO, 2019)

Muito da crítica que se elabora, principalmente por aqueles agentes que estão procurando formatos alternativos aos que são oferecidos pelas instituições de arte convencionais, concorda com a linha de pensamento apresentada pelo artista e teórico inglês Mark Hutchinson (2006) e por ele denominada de “área de expertise curatorial”. Essa área seria formada por uma série de predisposições que integram um aspecto do campo da curadoria e apresentam ao público uma ação que ocorreu em determinado tempo/espaço, solucionando uma problemática curatorial em específico e cobrindo uma parte do que seria o que resta da diferença entre as duas esferas que são o alvo das negociações desempenhadas pelo curador: a esfera privada da produção do objeto de arte e a esfera pública de consumo.

Nesse processo de “expertise mediadora”, há algo sobre o que não se sabe ou sobre o que não se disse que fica contido pelo *corpus* de determinado tipo de discurso predominante:

As formas de fazer e falar do expert contêm ausências, faltas, divisões, exclusões e assim por diante: a apresentação da coerência é também a supressão daquilo que não cabe. [...] A ideia de expertise afasta o curador de habitar um conjunto de relações sociais. A ideia do curador expert pode possibilitar que o curador se veja como detentor do conhecimento, ao invés de sujeitos a determinações da economia política. Um curador é constituído por, e sujeito a, uma disciplina, uma história e instituições. Pensar sobre curadores como experts da exposição, recepção e interpretação pode obscurecer o fato de que eles são colaboradores nas relações sociais da arte. O curador é sempre dependente das práticas e dos conhecimentos dos outros. (HUTCHINSON, 2006)

Duas das noções postas enfaticamente acima por este autor merecem destaque para a nossa pesquisa: a de curadores como “colaboradores nas relações sociais da arte” e a de “dependente das práticas e dos conhecimentos dos outros”. Os termos “colaboração” e “sociabilidade” apontam para características mais evidenciadas sobre a curadoria quando ativada em programas de residências.

Há uma noção geral de que o trabalho de curadoria, quando em residência, abre vias para uma realização em conjunto com o artista, horizontalmente, o que implica uma situação em que o curador não adota posição de distanciamento na dinâmica de trabalho, afastando-se do conceito de compartimentalização do trabalho.

Endo (abril, 2019), por exemplo, associa o seu ingresso como curadora a partir do trabalho desenvolvido no Ateliê Aberto, primeiramente como produtora dos projetos, entendendo que a ação curatorial está imbricada no trabalho colaborativo e que, não necessariamente precisa carregar essa denominação, nem mesmo para as exposições, preferindo usar o termo “propositor”. Ao relacionar a sua inserção na área curatorial por meio de um trabalho em ambiente de caráter multidisciplinar, como foi o Ateliê Aberto, chamando-o de “laboratório”, acaba apontando também para um tipo de situação de aprendizagem, tal qual a experimentação, como parte da constituição de sua forma de entender o trabalho de curadoria.

O trabalho em exposição, conforme Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson e Sandy Nairne (2009, p. 2): “[...] independentemente da abordagem, mesmo que provocativa, há sempre uma tentativa, admitida ou não, de alguma forma de encerramento sintético e narrativo.” Concluir a mostra, condensando ou organizando linhas de pensamento que “costurem” a exposição equivale à ideia de encerrar o projeto, respondendo a um tipo de *modus operandi* que atende expectativas específicas sobre o trabalho da curadoria para o sistema de arte.

Podemos atribuir a recusa ao uso do termo “curadoria” para designar práticas que contêm procedimentos que lhe são usuais – seleção de artistas e agentes, conceitualização e organização de eventos, por exemplo – em duas situações: a primeira diz respeito aos debates que têm ocorrido desde meados da década de 1990 em torno do escopo de atuação da curadoria, inclusive aqueles desenvolvidos entre curadores, como vimos na conversa entre Jens Hoffmann (a curadoria expõe) e Maria Lind (2014) (a curadoria como curatorial) e em Martinon (2013), que, em sua definição sobre os papéis da curadoria na atualidade, elabora uma longa e abrangente lista a partir das falas dos colaboradores do livro que editou:

Uma fuga de enquadramentos preexistentes, um presente que permite que se veja o mundo diferentemente, uma estratégia para inventar novos pontos de partida, uma prática para criar alianças contra males sociais, uma forma de cuidar da humanidade, um processo de renovação da própria subjetividade, um movimento tática para reinventar a vida, uma prática sensual para criar significação, uma ferramenta política fora da política, um procedimento para manter uma comunidade junta, uma conspiração contra políticas, o ato de se

manter uma questão viva, a energia de reter um sentido de diversão, um mecanismo para a ajudar a revisitar a história, medidas para criar efeitos, um trabalho para revelar fantasmas, um plano para permanecer fora de sincronia com o tempo, um método de desenvolvimento para manter corpos e objetos juntos, um compartilhamento de entendimentos, um convite a reflexividade, um modo de operação coreográfico, uma maneira de lutar contra a cultura corporativa, etc. (MARTINON, 2013, p. 4)

E também nos questionamentos que acompanham as indagações sobre o que designa a curadoria na contemporaneidade, como postas por um crítico e historiador de arte, como Terry Smith (2012), que, como Basbaum (que se autodenomina artista, curador, crítico, professor), junto com Friques (2020), acredita que a curadoria que pensa o descolonial está mais próxima dos interesses que informam o presente. Basbaum (2015), em outro momento, aposta em uma ação curatorial que constrói uma exposição “evento-obra”, em que

[...] mais do que ser o responsável pela “escolha” de artistas e trabalhos (principal função em geral identificada com a prática curatorial), o curador se singulariza como aquele que irá estabelecer caminhos de “confrontação”, modular os modos de como se dará esse encontro, facilitar ou complicar a trama de deslocamento do visitante através do evento, organizar as partes interessadas diversas em sua complexidade própria. (BASBAUM, 2015, p. 42)

Cada uma e todas essas proposições nos conduzem a refletir sobre a curadoria em seus desdobramentos em campo ampliado, inclusive no que diz respeito a alterações no desempenho de suas funções em espaços, cujo propósito é iminentemente voltado ao expositivo, o que implica atravessamentos de papéis, levando-nos a alargar a nossa concepção sobre os atributos da curadoria, bem como os dos espaços de arte.

A segunda provável causa da recusa em adotar o nome de curadoria para o que fazem em residência pode estar relacionada ao fato de que a curadoria, ao operar em campo aberto, passa a sofrer um efeito paradoxal gerado por esta situação: beneficia-se em razão da amplitude das possibilidades teóricas e práticas que se abriram (que estão assinaladas na lista de Martinon, acima), mas também sofre as consequências sociais ao ser vista por muitos como [ação de um] “bricoleur, alguém procurando planejar, resolver ou criar” (BALZER, 2015, p. 23), se concordarmos com a apreciação de Balzer (2015) sobre o valor da curadoria na atualidade. A curadoria passa a integrar o conjunto de produção cultural generalizada, sendo interpretada, a partir da adoção de um dos seus eixos de prática, como ação de seleção associada a fazeres de esferas

culturais diversas, como culinária e moda. Entrou no âmbito da “espetacularização”, termo usado com frequência para designar as práticas ligadas aos efeitos e à construção de visibilidades que, para Sônia Salcedo (2014, p. 33), autora que dedica toda uma publicação para tratar das exposições de arte, teriam pouco a ver com dar clareza ao “conteúdo exposto” e obedecer a “uma boa ética curatorial”, i.e., “garantir a integridade poética da obra, alimentada a partir do discurso que lhe é inerente e revitalizada mediante o discurso poético curatorial”.

### A. Crise e desafios na área da curadoria?

Atualmente, temos acesso a reflexões – tanto em publicações quanto em seminários, simpósios e congressos – acerca da curadoria e seu impacto no meio ambiente da arte contemporânea que foram se avolumando paulatinamente e com mais força desde a década de 1990. Não que a curadoria não estivesse na pauta de discussões antes, como atesta o ensaio de Laurence Alloway, *The great curatorial dim-out*, publicado em 1975 como parte de uma série de artigos perspectivados pela situação política e econômica estadunidense, onde o autor argumentava, já naquele momento – de forma próxima ao que estamos presenciando agora e tomadas as devidas diferenças –, o declínio dos museus e as fragilidades da curadoria nesses contextos institucionais de trabalho.

Duas décadas depois, presenciamos a irrupção de uma nova onda de debates sobre curadoria. De acordo com Dorothee Richter e Barnaby Drabble<sup>141</sup> (2011), anunciou-se, no final da década de 1990, a formação de uma categoria de curadores independentes:

Desde então, contra um fundo de mudanças nas condições de trabalho dos curadores, do embaçamento nos distintos papéis tradicionais do trabalho cultural e de aumento no número de programas de estudo em curadoria, a prática curatorial entrou em evidência. (RICHTER; DRABBLE, 2011, p. 7)

Com o destaque da prática, surgiram novas argumentações, posicionando a curadoria em relação a tópicos diversos, como autoria, crítica, educação, público, mediação, função social, ideia do artista como curador, políticas de visibilidade etc.

---

141 Idealizadores do periódico ONCURATING.ORG, plataforma que mantém publicações regulares sobre curadoria desde 2008.

Quais seriam as questões da pauta contemporânea da curadoria, passadas décadas após as condições assinaladas primeiramente por Alloway (2009) e, depois, por Richter e Drabble (2014)? Gabriel Gonring (2015, p. 276) especula sobre a “emergência de uma possível linguagem curatorial”, tendo em vista “[...] a consolidação da profissão de curador nas últimas décadas, bem como a disseminação de seu modo de atuação para além do campo tradicional da arte”. Mas Gonring (2015), mesmo afirmando a ampliação da agência da curadoria, marcada por suas constantes inserções no campo, ressalta os obstáculos que o curador enfrenta e delimitam sua atuação e com os quais precisa negociar.

Formular uma questão que procura compreender quais são os desafios e se há uma crise no campo da curadoria é provocar ponderações sobre uma modalidade que, como vimos, entrou em uma ordem mais ampla, que é a da economia cultural, não se restringindo ao campo das artes visuais e impelindo que os agentes que praticam a curadoria a analisem por perspectivas que extrapolam as relações com obras de arte, artistas e espaço expositivo, percepção que se potencializa entre agentes que acionam modos de fazer afins ao curatorial e não estão voltados a um modo operatório que vê a exposição como uma das finalidades de seu trabalho. Essas reflexões nos conduzem ao entendimento sobre se, identificados crises e desafios, podemos considerar que há o desejo e a intenção de novos procedimentos e institucionalidades em jogo, dos quais a residência seria uma das peças nesse tabuleiro.

Iniciamos a apreciação dos depoimentos pela declaração de Tejo, que aborda os desafios da curadoria relativamente aos câmbios que surgem na arena da arte contemporânea. Ela diz que vê a curadoria é uma prática que “[...] tem se ressignificado e acompanhado as transformações do campo da arte” e atribui isso à

[...] emergência da arte contemporânea, que traz novas demandas com relação ao posicionamento dos agentes do campo e novos pressupostos teóricos. O que entendemos por curadoria na atualidade é algo recente e que tem se modificado, estando em constante mutação e numa escala cada vez mais global. (TEJO, 2019)

Tejo (2019) confere à curadoria qualidades e desafios que a contemporaneidade apresenta, algo sobre o que Jessica Gogan (2019) discorre quando pensa a curadoria como curatorial no sentido de ser uma atividade constituída por “atos curatoriais” em que se criam “contextos diversos para tornar a arte pública e política ao mesmo tempo. [...] Agora você tem todo um pensamento de curadoria como forma de infraestrutura”.



Parece, pelas respostas, que crises e desafios são uma regra, e não uma exceção, quando falamos em artes visuais. Temos falas de cunho mais amplo, como a de Petroni (2019), que opta por discorrer sobre crise para além da esfera da curadoria, dizendo que, “[...] se há uma crise, é uma crise no sistema. Acho que não é uma crise na teoria ou na definição”, e pondera: “Eu não sei se o problema dessa crise é pelo contexto brasileiro e por seu altíssimo desenvolvimento institucional pré-bolsonaro. Eu nunca vi um país da América Latina com tanto desenvolvimento institucional em artes como o Brasil”. E depoimentos como o de Cassundé (2019), que mescla o ponto de vista macroestrutural: “A crise da curadoria no Brasil nesse momento se dá muito pela fragilidade institucional que passamos neste momento. As instituições estão fragilizadas nas questões de orçamento e de estrutura”, com uma ótica vinculada ao exercício da curadoria, mas que, ainda assim, revela preocupação com a prática em contextos maiores:

Considero que a curadoria estará eternamente em crise porque é da natureza da curadoria ir se reinventando, é algo extremamente orgânico que precisa se repensar e se reinventar. Aqui no Brasil, deveríamos pensar também em formas de trabalhar. Formas não tão engessadas aos modelos americanos ou europeus. (CASSUNDÉ, 2019)

Essa noção de fragilidade estrutural, posta por Cassundé (2019), é encontrada em dois outros depoimentos, de maneira similar, como nos depoimentos de Maia (2019), que usa o termo “reconfiguração” para falar sobre este momento que afeta a curadoria, porque invade todo o campo da arte contemporânea, que, em seu entender, enfrenta:

[...] a resistência de um olhar conservador, de um olhar que é contrário a toda sorte de pensamento crítico – eu estou falando do Brasil pós-golpe, pós-impeachment da presidenta Dilma, um Brasil da polarização, um Brasil dos governos autoritários, fascistas, que a gente está vivendo desde a presidência do Temer e agora do Bolsonaro [...]. Temos, sim, um cenário de crise, em que a crise é compartilhada por todos, não é um sintoma específico da curadoria. [...] Tem algo que desafia a curadoria hoje que é bem-vindo: a constatação de que a voz não está centralizada na figura do curador, que é um exercício que pode ser praticado por muitos agentes diferentes, que o curador, antes de mais nada, precisa ter inteligência coletiva, e que tem uma coisa que ainda bem que num Brasil complexo como o nosso, mas também em outros lugares, e que aqui ganha uma especificidade, lugar de fala é um conceito que não pode ser ignorado ou seja, nenhum texto é universal nem deveria ser. (MAIA, 2019)

Moraes (2019) não crê que a curadoria atravessasse um momento de crise, mas, sim, que sofre por não ter se estruturado ainda como setor profissional, sendo “atividade complementar para ensino e pesquisa”, e que “[...] ainda se desconhecem o termo e as características da atividade e, em razão disso, não é legitimada”, o que inviabiliza que muitas pessoas exercitem a curadoria como seu trabalho exclusivo. Esse ponto retorna à problemática que ficou evidente nas posições de muitos dos agentes entrevistados sobre ser ou não ser curador, ou, se se é, de que forma (parafraseando Foucault (1990), em “O que é a crítica?”), e da importância que pode adquirir uma nomenclatura como questão de legitimação do campo, tornando-se um ponto de inflexão crítica que pode abrir novas instâncias de trabalho, algo próximo ao que foi dito por CAMPOS (2019), atual gestora do espaço CAPACETE:

Os nomes, a gente habita eles. Estou aqui conversando sobre curadoria, respondendo às perguntas e eu coloquei que não sou curadora, mas porque não entendo esse lugar como um lugar próximo do que faço, mas se em algum momento alguém entender, eu posso revisar esse lugar, eu posso revisar essa palavra, eu posso revisar a maneira como eu vivo a partir dela e dentro dela. Então, a gente está no mundo, a gente está em um fluxo e eu acho que cabe essa pergunta a muita mais gente. Eu sei que você está fazendo e realizando essa pesquisa e eu gostaria de saber quem são as outras pessoas e como elas vão habitando esse fazer curatorial. (CAMPOS, 2019)

Definir limites para a curadoria parece nem ser mais a questão, porque o que se apresenta é um transbordamento que não permite que se fale em mais de uma forma de trabalho curatorial, que é como Nunes (2019) aborda a questão ao dizer que

[...] a curadoria é muito plural, e ela pode ser explorada, pensada e organizada de diversas maneiras. Então, se a gente falar “a curadoria”, a gente já tem algo que pressupõe o que seja e o que a gente tá propondo ou, pelo menos, o que eu me proponho de fazer o tempo inteiro é apresentar outras possibilidades de se fazer. Então, muito no sentido de não tomar por verdadeiro, por concreto, por único aquilo que nos é apresentado por curadoria. Então, se precisa mudar o nome? Talvez não, talvez a gente possa ampliar o entendimento do que pode ser curadoria, eu acho que isso seria mais interessante. (NUNES, 2019)

Para Farias (2019), as nomenclaturas são “[...] termos tão eficazes quanto qualquer outro. Servem para localizar, identificar. [...] uma preocupação que [...] deve ser trocada pelo exame do que vem sendo feito concretamente”. A essa visão sobre a nomeação como baliza de localização e que, todavia, não garante que o continente nomeado compreenda o seu conteúdo, podemos relacionar o pensamento de Petroni (2019), que, entrelaçando a questão da curadoria ao contexto da residência, afirma:

Se considerarmos que essa crise no campo da curadoria poderia ser problematizada, debatida, posta em questão e ampliada de outras formas através das residências, me parece que as nomeações têm que se relacionar com as palavras e as categorias teóricas que de algum modo (não sabemos qual) são fixas e imóveis. (PETRONI, 2019)

Se concordarmos que nomear é localizar e identificar, ela pode se tornar – se associarmos a uma prática que encontre visibilidade e se relacione com outras estruturas, dentro de um contexto mais amplo – um termo sujeito a instâncias de controle que limitem suas capacidades de ação crítica, algo sobre o que Petroni (2019) se refere quando diz: “Existe uma necessidade de classificar as coisas do mundo, chega pela necessidade de dominá-lo. É uma classificação de ‘nominando para dominar’”, argumento que se constitui como um tipo de raciocínio sobre a curadoria que assume uma forma crítica, muito em sintonia com pautas recentes da agenda de debates internacionais que vimos, por exemplo, por meio da conversa entre Athanasiou e Sheikh (2019), quando discorrem sobre o papel da curadoria em vista de “de-globalização”<sup>142</sup> e seu papel nas discussões que envolvem pensar construções críticas para as ações do “Sul global”.

A forma como Athanasiou (2019) reflete sobre o assunto nos leva a retomar as ponderações sobre o que significa (ou pode significar) um nome cujos atributos estão atrelados a um sistema, como está o da curadoria, que, no caso dessas reflexões, envolve sistemas políticos e econômicos globais. Ao falar sobre o “Sul global” como um termo, Athanasiou (2019) está, implicitamente, se referindo à curadoria como dispositivo crítico, já que a discussão que Sheikh propõe é pensar esse lugar:

Se vamos reter o Sul como um termo no pensamento crítico, é importante que ele seja usado como uma categoria não endemicamente fixa e indexicamente incipiente, ao invés de um espaço territorial/geográfico. Para usar o termo criticamente – um termo que não pode ser reduzido a um tempo e a um lugar, nem simplesmente ser eliminado por uma vontade – significa responder aos processos de reificação e à lógica de classificação através da qual o termo propriamente dito assume sua capacidade de significar e prefigurar um momento histórico capitalista; ele também responde pelas maneiras na qual o termo provê um ângulo de visão, ex-cêntrico para a Euro-américa dominante, de onde se capta criticamente e efetivamente se age na história do presente e de seus imaginários globais. (ATHANASIOU, 2019, p. 89-90)

---

142 O termo “de-globalização”, para Sheikh (ATHANASIOU, 2019, p. 77), “[...] descreve a nossa atualidade e tudo o que ele implica: de-regulação, re-nacionalização, austeridade, crise, e, na minha opinião, desastre”.

Sobre essas demandas, que exigem da curadoria posicionamentos críticos e mais ativos em relação às instituições, argumentam Lima e Packer (2019), que efetuam análises de ordem mais radical, no sentido de buscar mudanças mais profundas que estariam enraizadas no campo a ponto de, segundo Lima (2019), ter se tornado “[...] eticamente insustentável porque ficaram de fora os exercícios de crítica e autocrítica”. Para Lima (2019), “É mais urgente pensar a estrutura com a qual as curadorias seguem sendo feitas – hierárquicas, classistas, elitistas, falocêntricas etc. – do que os possíveis lugares que poderiam tomar”.

Packer (2019), assumindo que críticas e desafios são constitutivos da prática, opinião compartilhada pelos outros entrevistados, percorre uma estrada semelhante à de Lima, adotando um ângulo de análise que se centra no curador como alguém que contribui, dentro do sistema de arte existente, para a perpetuação “das estruturas raciais da colonialidade e seus regimes estéticos”. Packer (2019) acredita que se faz urgente gerar outros tipos de relação, não mais calcadas na sujeição e no controle, dizendo que, para que isso aconteça, “[...] é fundamental desnaturalizar a compreensão dominante do que é arte, para que serve, como funciona e se articula; repensar os sistemas de produção e distribuição, de reflexão para gerar outras práticas que as dominantes”. Essa forma de pensamento entende que práticas, já há muito hegemônicas, devem ceder espaço para ações que tratem do descolonialismo, ou de anticolonialismo, como Lemos (2019) prefere chamar, como assuntos fundamentais para o trabalho e para a prática em arte, o que já se configura como interesse principal para Lemos e também para Campos (2019).

E há depoimentos que expressam a ideia de que a crise da curadoria é parte do sistema de arte como um todo e deve ser revista à luz da situação e da ocasião, compreendendo que a crise é algo favorável, como declara Azeredo (2019):

Acredito que a curadoria é uma prática artística, e como toda prática artística também precisa de revisão em função do momento e do contexto onde opera. Talvez o grande problema tenha sido transformá-la em disciplina à parte, ou pior, em uma disciplina capaz de validar as outras disciplinas. Vendo assim, que bom que existe uma crise. (AZEVEDO, 2019)

Esse pensamento ressoa nas palavras de Maia (2019, que também acredita no caráter auspicioso da crise, se o que isso significa é uma transformação na prática curatorial que passa a adotar modos coletivos de exercício:

Tem algo que desafia a curadoria hoje que é bem-vindo: a constatação de que a voz não está centralizada na figura do curador, que é um exercício que pode ser praticado por muitos agentes diferentes, que o curador, antes de mais nada, precisa ter inteligência coletiva e que tem uma coisa que, ainda bem que num Brasil complexo como o nosso, mas também em outros lugares, é que aqui ganha uma especificidade, lugar de fala é um conceito que não pode ser ignorado, ou seja, nenhum texto é universal, nem deveria ser. Essa é uma crise benéfica. (MAIA, 2019)

O que os trechos de depoimentos apresentados acima sobre o estado da curadoria mostram é que, mesmo que cada um dos agentes provenha de contextos de atuação específicos ou tenha adotado caminhos próprios para exercer a curadoria, predomina um conjunto de visões que convergem, acolhendo as transformações no campo, e são elaboradas de maneira crítica e propositiva, assim como as que se referem a modos e lugares de operação e temáticas – menos centrados na figura do curador e mais coletivizados; menos dentro da galeria e mais abrangentes; menos euro-américa dominantes e mais descolonialistas – e as transformações sintomáticas dos acontecimentos em âmbito político e econômico nacional e internacional.

## **B. Curadoria para o projeto expositivo e curadoria para residência**

Podemos dizer que o caráter heterogêneo da ação curatorial que detectamos na formação dos curadores que atuaram em residência está presente em contextos eminentemente voltados para a exposição,<sup>143</sup> como o são os museus e outras instituições que abrigam galerias de arte, não estando circunscrito ao trabalho que ocorre em residência. As definições que encontramos sobre o teor do trabalho da curadoria, que, de acordo com Alves (2010, p. 44), está situada em “um campo interdisciplinar”, vinculam-se às atividades que culminam na exibição de obras e envolvem “[...] a lida com o espaço, com organizar e justapor trabalhos, estabelecer relações, interpretações e leituras” (ALVES, 2011, p. 60) e “[...] mescla produção geral, montagem de exposições, pesquisa e produção intelectual” (LABRA, 2011, p. 61).

Vilela (2019), por exemplo, se refere ao processo de curadoria convencional como processo de pesquisa cuja matéria é a produção artística, mas declara que sua elaboração se dá em outras bases e contextos, sinalizando para uma tendência de abordagem que toma como fonte de produção poética e simbólica outros autores que não os artistas:

---

143 Há programas de residência que preveem a exibição da produção realizada, o que não é um procedimento costumeiro. Quando existem, podem tomar conformações diferentes das habituais, como as que Rupp (2017, 94) apresenta em sua tese como “experiências de modelo expositivo”.

No meu caso, eu trabalho muito com grupos de jovens periféricos que estão produzindo como parte do seu cotidiano, contexto, experiências, e aí a gente vai construir uma exposição que tem a ver com isso, em outras situações a gente, como fiz já, é uma esfera um pouco diferente. (VILELA, 2019)

Poderíamos prosseguir com um sem-número de visões sobre a curadoria, e muitas delas apontariam para a sua operação em meio a inúmeras pluralidades, reforçando a ideia de que a curadoria – especialmente quando aludimos a sua ação em face do cenário da arte contemporânea – está posicionada em meio a um campo repleto de linhas de força e tensão, sem esquecer o que se encontra no núcleo do processo de construção narrativa para a curadoria, que são a obra de arte e o artista, este que, por sua vez, engendra suas próprias narrativas.<sup>144</sup> Fernando Velázquez (2019), por exemplo, que é artista, curador e professor, vê a curadoria, diversamente de outros agentes, “desde um âmbito associativo”, em parte justificado por sua trajetória, baseada na área de pesquisa em novas mídias, em que “[...] novos elementos estão sendo conjugados, às vezes, são estratégias de códigos, [...] são novos cruzamentos ali, novos elementos que estão sendo colocados em conjunto”.

Perguntamo-nos se – passados dez anos das afirmações de Smith (2009) sobre o estado volátil do cenário da arte contemporânea – se avistam mudanças que possam responder a um panorama regido pela globalização, pela anulação de diferenças e pelo desejo avassalador do “[...] espetáculo, de uma economia da imagem, um regime de representação capaz de mediar [...] toda informação e imagem em qualquer lugar” (SMITH, 2009, p. 49). Segundo Chika Okeke-Agulu (2009):

O lugar para se começar é desistindo da esperança em se encontrar modelos singulares ou o desejo de retornar ou reabilitar grandes narrativas que possivelmente possam fazer sentido da arte contemporânea global. Ao invés disso, a tarefa que o estudo da arte contemporânea enfrenta deve ser o desenvolver uma história da arte comparativa, e o lugar para iniciar é reconhecer as práticas discrepantes, histórias, ideias e geografias da arte contemporânea. (OKEKE-AGULU, 2009, p. 45)

---

144 Linda Sandino (2010), referindo-se ao processo de formulação de identidades narrativas dos artistas, comenta: “Fazer arte é um projeto constante; não há nenhuma conclusão ou final significativo, exceto no acabamento das obras, prontas para serem exibidas, e, algumas vezes, nem assim. [...] Trabalhos de arte são também frequentemente incompletos, mesmo quando estão sendo exibidos [...]”. Disponível em: [http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2917/1/Sandino\\_Broken\\_Narr.pdf](http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2917/1/Sandino_Broken_Narr.pdf). Acesso em: abr. 2018.

Indagar sobre o que institui o exercício da curadoria em contextos com propósitos fundamentalmente distintos,<sup>145</sup> como são galerias e residências, relaciona-se ao desejo de investigar a curadoria como objeto que ocupa dois polos no sistema da arte contemporânea, porém sem imaginá-los como oposições, mas como organismos que compartilham o fio do sistema de arte, abraçando distinções, similaridades e novas qualidades para as quais ainda não encontramos nomes. Um exercício próximo ao tipo de análise comparativa proposta por Okeke-Agulu (2009) seria:

A vantagem do modelo comparativo é que ele demanda a aquisição de instrumentos críticos e linguagens relevantes para mais de um campo discursivo – o que significa que mais do que observar outros campos de uma posição específica, o pesquisador adquire a habilidade de ver locais múltiplos a partir de posições cruzadas e com diferentes formatos de binóculos, que precisarão ser usados, também, com propriedade. (OKEKE-AGULU, 2009, p. 45)

Entender o lugar de fala do curador a partir do que constitui a história do percurso da curadoria parece apropriado como forma de entender os encaminhamentos que a prática curatorial vem tomando. Castillo (2014), ao tratar dessas transformações, tendo a exposição como a situação-foco para a curadoria, apresenta um cenário cujas peças parecem estar presentes nas construções curatoriais em residências: subjetividade, estruturação poética reinventada junto a uma poética e maior aproximação com o artista.

Moraes (2019) Tejo (2019) e Maia (2019), que exercem suas atividades como curadoras em galerias e residências, abordaram a curadoria sob dois pontos de vista: micro (conjuntura do exercício profissional) e macro (viés histórico). Moraes (2019) se refere às especificidades do trabalho curatorial junto aos artistas e suas poéticas, fontes geradoras para as suas narrativas como curadora:

Curar seria acompanhar, estar ao lado, assistir e contribuir durante o processo criativo e para a construção de um discurso sobre este mesmo processo. A curadoria também implica orientação e crítica. A exerceo levando em conta esses elementos. Meu processo varia de acordo com os artistas e suas poéticas, metodologias. Mas sigo uma linha que envolve, sobretudo, a escuta. São conversas e mais conversas, que podem levar a pesquisas conceituais compartilhadas com os artistas. Mas parto do trabalho e do discurso do artista para compor meus textos. Por isso falo de narrativas, porque se trata essencialmente de discursos que emergem de um acompanhamento do processo criativo. (MORAES, 2019)

---

145 Como já mencionado, há galerias que abrigam projetos imersivos e há residências que expõem a produção realizada, mas como são ações esporádicas, não entendidas como suas finalidades.

Maia (2019) não vê a residência como uma saída da crise institucional em que vivemos, mas entende que as residências “[...] podem, claro, ser bem-vindas num cenário de crise”. Ela observa que essa modalidade pode ser “[...] uma etapa da construção também de uma exposição ou de algo que pode ser acessado de forma acabada” (MAIA, 2019). Essa etapa, que ela define como de “[...] leituras, visitas, especulações, que muitas vezes o curador vive sozinho, porque ele não compartilha, porque não vem ao caso, faz parte do processo” (MAIA, 2019), não é tornada visível no contexto da ação curatorial em exposições.

Tejo (2019) reflete sobre o *modus operandi* tradicional da curadoria, quando voltada para exposição, apontando para mudanças em sua maneira de trabalhar: “Ao invés de curar exposições, prefiro curar encontros, publicações e obras comissionadas”. Ela observa que, ainda que haja diferenças entre curadoria para exposições e curadoria para residências, “[...] há também seu mínimo múltiplo comum: a conceituação e contextualização, além da gestão de equipe e levantamento de fundos financeiros.” Tejo (2019) associa a eclosão das residências a uma nova fase do capitalismo e “[...] a novas demandas com relação ao posicionamento dos agentes do campo e novos pressupostos teóricos”, que “[...] se baseiam na informação, no conhecimento, na troca de ideias e na experiência”:

As residências são uma forma de gerar novas relações do artista com outros contextos e também podem ser vistas como um formato adequado para um circuito de arte internacional com grande fluxo de pessoas, mas com fronteiras alfandegárias complexas, tornando a viagem de um artista mais simples e menos custosa do que o transporte de obras de arte. (TEJO, 2019)

Estaria, então, a residência no rol dessas “novas demandas” a que Tejo (2019) se referiu acima? Ao ponderar sobre a ação curatorial em residência, estaríamos nos postando em um novo ângulo de observação – no contrabalanço com instituições com história mais longa – capaz de favorecer uma análise, em termos gerais, do estado da curadoria em arte contemporânea e, em termos específicos, de aspectos que constituem lugares para a ação curatorial, que não ficam evidentes quando se desenvolvem em contextos expositivos e nos permitiriam perceber outros processos de pensamento que constituem a infraestrutura do trabalho curatorial.

Esse pensamento que estabelece as relações entre exposição e residência e os lugares ocupados pela curadoria nesse processo foram elaborados por Lemos (2019), Diniz (2019) e Roman (2019), tendo a residência como ponto de partida para se refletir sobre o que significa esse tipo de experiência que afeta o pensamento curatorial e se



dá mediado pelas relações com sujeitos. Lemos (2019), que realiza exposições a partir de suas experiências em residência, trabalho que se desenvolve a partir de processos e não com obras acabadas, afirma:

Acho que a residência é um outro lugar, eu acho que pode conciliar com exposição, como não também, mas acho que não necessariamente tem essa lógica do produto final. [...] A curadoria muda porque ela lida com gente, né? Ela lida com o artista em si; no processo de exposições, nem sempre você lida diretamente com aquela convivência com o artista. [...] Me interessa muito essa ideia de deslocamento dessa pessoa pra um contexto diferente, dela entender a partir do contexto, te dar ferramentas e material reflexivo, material conceitual para trabalhar, para produzir uma obra, para produzir um projeto de pesquisa, um pensamento, então a ideia de deslocar não desloca somente o corpo, né? Você desloca espíritos e desloca pensamento, você abre para outras questões com o outro, né? (LEMOS, 2019)

Conectando o depoimento de Lemos (2019) ao de Diniz (2019), encontramos um ponto de convergência no que alude ao expositivo pelo viés de sua recepção pública e o encontro do público com uma experiência prévia, concedida pela vivência em residência e que impacta o desenvolvimento do trabalho curatorial:

[...] a experiência de uma residência curatorial antecipa essas relações entre sujeitos e públicos, por um momento anterior da concepção da criação das narrativas, dos discursos, das perspectivas da curadoria. E aí isso eu acho que é muito importante a despeito de ser ou não ser mediado por obras. Porque, antes de você estar preocupado com a exposição, você vai ter uma experiência numa cidade, né? Num determinado bairro, num determinado contexto histórico e tal. E vai se pensar enquanto público daquele contexto. Então o curador, quando ele tá em residência, ele traz pro primeiro plano a experiência de ser público de algum lugar, de uma cidade, de um contexto de relações e etc., né, e não o autor. E acho que essa experiência é fundamental, porque ela depois é capaz de trazer novos dados pra experiência da produção autoral, digamos assim, curatorial, de exposições. (DINIZ, 2019)

Roman (2019), assim como Diniz (2019), pensa as conexões entre a instâncias discursivas dos “especialistas do mundo da arte” e a esfera discursiva pública, avistando a residência como lugar que vai possibilitar ao curador, pelo deslocamento para um outro lugar, “[...] quase entender um coeficiente de exterioridade para pensar esse lugar que você está ocupando e o lugar que você está agora. É o mesmo que pensar você mesma a partir de outro lugar”. E Mosqueira (2019) desenha um panorama de instituições como a residência, onde ele entende que a curadoria desempenha papel

de gestão, cuidando para que haja fortalecimento das relações entre residentes e de residentes com a localidade:

O curador e a residência se relacionam inicialmente de duas formas: ou o curador está participando de uma residência (ele é um residente convidado) ou o curador é o agente propositor de uma residência, que é outra coisa, mas é muito importante. Grande parte das residências são propostas por curadores e que aí têm outra função, outra forma de atuação. Quando você é o organizador de uma residência, você vai desenhar tudo, desde o financiamento disso até a seleção do curador e tipo de artista e quem vai pagar por isso. E de que maneira os curadores e artistas residentes vão se relacionar com a cidade, se eles precisam gerar alguma coisa e de que maneira eles vão se relacionar com os outros residentes. [...] O curador geralmente tem essa função constante de ser também diretor, saber orçamento, as leis etc. porque essa função tem uma importância muito grande pro desenho político e social de uma residência, sobre o tipo de relações que são criadas com uma residência. Pra mim, as relações são muito importantes. [...] O mais importante, no meu ponto de vista, é que a experiência de residência não seja uma experiência que enriqueça/engrandeça apenas os residentes. A cidade sempre tem que receber algo de volta, senão fica um pouco estranha a relação. E isso é da atuação de cada um dos agentes. Pode ser algum tipo de colaboração com os artistas, redes locais, produtores locais. (MOSQUEIRA, 2019)

Sepúlveda (2019) cujo trabalho é, há muitos anos, exclusivamente realizado em residência, aponta para o que caracterizaria o trabalho nesses espaços, partindo da conjuntura que envolve a produção para exposições:

A grande diferença entre produzir uma exposição, uma curadoria para exposição, para espaços formais, ou para intervenções urbanas é que a curadoria tem a obrigação de formar, em sentido duplo, educar o público e constituí-lo como um grupo. A diferença que entendemos que a curadoria que fazemos (Cooperativa de Arte) nas residências não tem público. Da mesma maneira que trocamos a posição de enunciação de um artista – nós que fazemos residência com comunidade –, sugerimos fortemente que não usem a palavra arte, de maneira a não estabelecer uma distância e não estabelecer uma hierarquia. Porque quando pensamos na curadoria em relação à residência, o que nós “curatoriamos” são conteúdos, modos de produção e modos de relação. E os conteúdos são comuns a todos, aos trabalhadores de arte, e ao público não especialista. (SEPÚLVEDA, 2019)

Perceberemos, com mais clareza, por meio dos depoimentos destacados, que o reposicionamento dos agentes no circuito de arte inclui enfatizar valores como expansão do tempo para produção, ênfase no processo, incremento do público, melhora nas condições materiais e de trabalho e estreitamento de vínculos pessoais e com comunidades, como deixa claro Endo:

Nosso “programa” de residência, como já mencionei, seguia a mesma linha de nosso “programa” de exposições. As residências diferiam em basicamente três pontos: o tempo alargado de trabalho do artista in loco; a maior proximidade, de nossa parte, com os artistas e suas pesquisas e processos; e a exposição dos processos para o público, já que os artistas residentes não necessariamente expunham trabalhos finalizados. (ENDO, 2019)

Podemos considerar que a residência é um fenômeno que responde a uma “condição específica” da contemporaneidade, segundo o artista e curador russo Anton Vidokle (2009, p. 41). Para ele, torna-se cada vez mais relevante que se pense a viabilidade de cenários culturais alternativos em que um trabalho é produzido e circula. Quando Moraes (2019) afirma que existem eixos e metodologias da prática curatorial determinados pelos contextos a que essa prática se vincula, sendo o trabalho em residência um eixo determinante de um processo e de uma metodologia distintos do eixo curadoria em galeria/museu/espço de arte, a curadora admite a existência de outro lugar, com outros parâmetros para o exercício da prática.

O trabalho de curadoria em residência obedece a uma lógica bem mais complexa do que a prática usual do curador, porque implica uma temporalidade específica, de certa forma flexível e articulada ao acompanhamento de um processo. No contexto de uma residência, os prazos são mais longos e o acompanhamento do processo criativo ou da pesquisa do artista visa ao desenvolvimento/aprofundamento de poéticas, além da elaboração de um discurso ou de um texto. O curador também atua como “catalizador” dentro desse processo de acompanhamento. (MORAES, 2019)

A prática de acompanhamento como processo criativo ou da pesquisa do artista está na ordem do dia das residências, voltadas para o estímulo ao fortalecimento do caráter processual da produção de arte. Sobre isso comentam vários dos agentes entrevistados para este estudo, frequentemente enfatizando como uma das qualidades do trabalho em residência a ênfase na desobrigação de produzir para atender lógicas de demandas de mercado:

Uma boa residência pode servir para reavaliar parâmetros, repensar seus caminhos, não fazer nada. O imperativo pragmático, imposto pelo sistema de arte, frequentemente entorpece o artista, levando-o a repetir soluções. Penso ser fundamental garantir um escopo nítido e trazer artistas que, trabalhando ao mesmo tempo, ou atuando em períodos subsequentes, estejam alinhados entre si, ou cujas obras, pesquisas, questões levantadas alimentem-se mutuamente. (FARIAS, 2019)

Adicionamos a essa declaração o depoimento de Packer (2019) que a corrobora e aprofunda a questão, legitimado por sua larga atuação em residências. Packer (2019) considera essencial que se afaste “[...] das lógicas produtivistas que vinculam residência a produção”, concordando que os programas de residência podem colaborar para gerar práticas que reexaminem os sistemas de produção e distribuição:

Nesse sentido, acho que programas de residência podem, sim, contribuir para enfrentar algumas dessas questões, desde que gerem as condições materiais, discursivas, afetivas e, por que não dizer espirituais, para que se acolham e elaborem as assimetrias. (PACKER, 2019)

Packer (2019) prossegue seu raciocínio, ampliando o escopo da discussão ao conferir à residência um papel de ordem social:

Com o aumento exponencial da habitação ligado aos fenômenos locais e globais de especulação imobiliária e gentrificação, as residências artísticas poderiam, sim, contribuir para gerar condições materiais favoráveis para xs residentes. Isso significa, ao meu ver, estender o tempo das residências para pelo menos 6 meses. Instituições como museus e centros culturais deveriam trabalhar para ter residentes de médio e longo prazo trabalhando em parceria, permitindo pesquisa com apoio financeiro e institucional. Já imaginou o que residências de 2, 4 anos poderiam gerar? (PACKER, 2019)

Bustos, que coordena as ações do Uberbau\_House e da Cooperativa de Arte, junto com Sepúlveda, enfatiza a importância do trabalho do curador em comunidades, que eles denominam como “curadoria de processos sociais”:

Nesse estado de residência permanente, não somente colocamos à prova nossas hipóteses sobre a arte contemporânea, colocando artistas a trabalhar diretamente com comunidades, senão também colocamos à prova nossas próprias crenças pessoais e nossas vidas pessoais e cotidianas, e a crença pessoal dos residentes com os quais vivemos e com as comunidades com as quais também estamos em contato. Então, é como viver a afetação em todos os níveis, inclusive, em cada residência tem-se que parar um pouco para revisar, ver se continuamos crendo em todas as coisas que as sustentavam. (BUSTOS, 2019)

Outro agente digno de nota por sua atuação constante junto às comunidades é Vilela (2019), que aponta para um interesse que vem se avolumando entre pessoas e grupos – de pôr em questão as estruturas expositivas tradicionais e os argumentos

orientados por uma forma de pensamento e narrativas eurocêntricas, voltados para a produção e visibilidade dos objetos:

[...] e eu acho que isso vem ganhando força principalmente porque nem sempre essa produção faz muito sentido com a nossa vida, com a vida das pessoas. Por exemplo, no Brasil, a maior parte das pessoas talvez esteja pensando essa estrutura pra uma outra lógica de sociedade, uma outra forma de pensar. (VILELA, 2019)

As vias pelas quais o processo pode ser trabalhado estão expressas em suas linhas, seus programas e eventos, estando na base do seu funcionamento e dinâmica. O foco nos processos das residências coaduna-se com outra característica que lhe é associada, a mobilidade, que, conjugada à peculiaridade temporal dessa modalidade de trabalho, forma um complexo produtivo a apontar para uma situação de institucionalidade diferente daquela posta pelo museu, cujo propósito basilar é a preservação, e a de galerias, cujo objetivo é necessariamente a sua comercialização e/ou exposição. E é compreensível a inserção da curadoria nesse panorama em que o processual é bem-vindo, haja vista, segundo Lisette Lagnado (2015, p. 89), que o curador “[...] consegue trabalhar a partir de esboços, projetos ainda não realizados”.

Pode-se indagar sobre qual seria o índice de materialidade que surge em residência, já que não há garantia de que alguma obra seja realizada. Sabemos que um dos eixos mais conhecidos do trabalho curatorial, quando pensamos em exposição, está caracterizado pelo texto escrito sobre obras de arte que estão à mostra em um determinado momento. O escrito parece ser o que subsiste do ato curatorial. É a materialidade do argumento. Aparece como o lugar em que o curador condensa suas reflexões sobre o que se põe à mostra. Mas a escritura é somente parte de um longo e complexo exercício intelectual atravessado pelo que o curador traz, pelas obras e pela convivência com os artistas – seus desejos e questionamentos – em relação ao que oferece a mostra em espaço expositivo. E escrever sobre a produção em processo significa escrever sobre a obra, a partir de um contingenciamento que a constitui, mesmo que ela exista em potência.

Se nos depoimentos dos agentes entrevistados não sobressaem falas explícitas sobre escritos como forma de expressão do trabalho do curador, o mesmo não ocorre com o termo “pesquisa”, que surge em quase todos os questionários e entrevistas como o núcleo do trabalho curatorial como um todo, independentemente do contexto em que se vá atuar, e parece ficar potencializado quando se pondera sobre a manifestação da curadoria em residência, já que a residência surge como lugar de temporalidade

estendida e não voltada para a consolidação de um produto. Podemos associar a pesquisa à situação da formação continuada, o que nos leva a ponderar sobre essa faceta da residência. Encontramos falas muito assertivas sobre o que significa a pesquisa para esses agentes: “[...] eu não acredito em um trabalho de curadoria que não seja um trabalho de pesquisa” (ROMAN, 2019); “Considero que o trabalho de curadoria em residência é também uma ocasião única para que o curador possa igualmente desenvolver sua pesquisa” (MORAES, 2019); “Penso que a residência é um lugar potente de pesquisa. E, eventualmente, essa pesquisa pode se tornar uma curadoria ou, ainda, o projeto em si ser uma experimentação curatorial” (LIMA, 2019); “Acho que a noção de pesquisa em relação ao curatorial está, sem dúvida, demasiado restrita aos formatos expositivos e de visibilidade, e talvez as residências podem oferecer outras possibilidades” (PACKER, 2019); “Eu percebo que é um trabalho que valoriza a pesquisa, o processo, a especulação, então, nesse sentido, é uma ferramenta importantíssima para o trabalho curatorial” (MAIAS, 2019); “Falo aqui a partir da minha própria experiência, não sei dizer se essa seria a solução para uma crise, mas a residência, sim, permite esse espaço de pesquisa estendido no tempo” (AZEREDO, 2019); “Para o curador pesquisador que tá o tempo todo buscando artista e obras, a residência é um privilégio tremendo” (MOSQUEIRA, 2019); “Eu acho que a residência, pra curadoria, você usou uma palavra interessante, você falou de formação. Mas aí eu penso sempre nessa ideia de vivência que é a palavra que eu queria usar, e pesquisa, sabe, um processo de pesquisa” (MATOS, 2019).

O que surge a partir dos relatos, no que diz respeito a tipos de curadoria acionadas em modalidades distintas, assinala o alargamento do campo curatorial, tanto no âmbito de contextos expositivos quanto no de residência. As narrativas são construídas, independentemente do contexto, a partir do acompanhamento curatorial, o que nos leva a concluir que o que é estável nessa forma de exercício narrativo é o processo, conduzindo-nos a uma situação que poderíamos considerar paradoxal se não estivéssemos tratando de um estudo sobre arte contemporânea. Como afirma Pamela M. Lee (2009, p. 26): “A história da arte contemporânea é prematura porque está sempre em um estado perpétuo de vir a ser, que se alterna interminavelmente entre novidade e exaustão crítica”. Havemos, ainda, de nos depararmos com muitas considerações acerca do assunto, sendo este texto produto de uma abordagem preliminar sobre o campo curatorial contemporâneo que prioriza a interlocução com curadores brasileiros mediante uma conjuntura complexa para o meio da arte no país.

## Capítulo 4



index curadoria

### INDEXCURADORIA

#### Proposta de residência de pesquisa sobre curadoria para curadores em residência

Este capítulo será dedicado à apresentação de uma proposta de programa de residência para curadores sobre curadoria em residência, baseada em eixos teórico-metodológicos e em temáticas explicitadas ao longo da presente pesquisa.<sup>146</sup>

##### Sobre a justificativa e os objetivos

Integrar uma proposta como esta a este trabalho encontra justificativa em duas situações e questões interdependentes: (i) no desejo de desenvolver uma proposta em que seja possível atuar a curadoria por meio do processo (*work in process*), e não voltado ao exercício de conceber uma exposição, relacionando-se ao interesse de investigar, ao pôr em prática, por meio de debates e pesquisas com grupos de curadores, as premissas que nortearam o estudo e pressupunham que a ação curatorial em residência se distinguiu, em suas abordagens metodológicas, do seu exercício em exposição; que os seus formatos e características estruturais e conceituais, ao enfatizar o processual, afetariam a ação curatorial; e que as elaborações narrativas dos curadores nesses espaços seriam realizadas em forma de mediação, diálogo e escuta, com o propósito do percurso curatorial, distinto da finalidade da curadoria que se realiza para a exposição; e (ii) no intuito de proporcionar momentos para o desenvolvimento de pesquisas, que é, para a quase totalidade dos entrevistados, o item mais relevante

---

<sup>146</sup> Para fins deste texto, com teor acadêmico, optamos por não apresentar um plano de trabalho acompanhado de cronograma porque consideramos que isso seria uma parte da ação, de ordem mais prática, a ser elaborada mais à frente, quando for possível dar prosseguimento ao desenvolvimento da proposta e a sua realização, processo prejudicado pela ocorrência da pandemia de Covid-19.

da pauta dos programas de residência, porque é o que mais contribui para agregar valor ao trabalho da curadoria.

Cabe mencionar que o interesse em investigar a potencialidade de um programa de residência para a curadoria esteve na pauta de investigação da plataforma de residência de artistas Transartists, que, por meio de um de seus programas de mobilidade, chamado ON-Air, e em parceria com os curadores Johan Lundh e Anna Ptak, desenvolveu, em 2011, um evento em formato de *workshop* cujos participantes provinham do curso de curadoria promovido pela organização não governamental SCCA Ljubljana, na Eslovênia.

Esses participantes, jovens curadores, explicitaram o seu desejo de investir em um trabalho sobre o tema de residência para curadores, motivados pelas seguintes razões (expostas em <https://www.transartists.org/article/curator-residence-opportunities>) elencados por nós: por ser uma oportunidade para pesquisar, escrever e elaborar os próprios projetos; pela possibilidade de acessar o mundo da arte pelo viés da aproximação com iniciativas locais e, assim, expandir a rede de trabalho; por poder contar com avaliação e educação pelos pares curadores; por colaborar *in loco* com os artistas em residência; e por estarem aptos a realizar um projeto curatorial em residência. Um dos objetivos do *workshop* era promover a seleção e pesquisa de uma residência que o participante considerasse apta a possibilitar o desenvolvimento de seu trabalho curatorial, e observou-se que nenhum dos 12 participantes havia escolhido residência fora da Europa e dos Estados Unidos. A razão encontrada foi de que há uma crença generalizada de que o cenário para o estudo da arte contemporânea fora desses eixos geográficos não é favorável.

A proposta que aqui apresentamos objetiva oferecer um ambiente coletivo de trabalho, de preferência imersivo, para que curadores possam debater temas recorrentes na esfera de discussões sobre residências de arte, temas mencionados pelos entrevistados para esta investigação – e que serão elencados no corpo do programa –, associando-os aos seus próprios interesses de pesquisa como curadores. A expectativa é que, ao final das sessões de trabalho, seja possível divisar atributos da residência artística benéficos para o exercício curatorial como um todo, ou seja, que possam ser agregados ao seu conjunto conceitual e de práticas, colaborando para que se possa responder se a residência é mesmo uma modalidade passível de fornecer subsídios para se (re)pensar o ofício da curadoria, causando algum tipo de impacto para o circuito de arte.



Outro objetivo é propor momentos que gerem vínculos comunitários – caso a residência propicie o encontro com populações no entorno –, que é outra das questões consideradas relevantes para o trabalho da curadoria em residência e está relacionada à premissa que aborda a estruturação do pensamento curatorial, imaginando-o como uma construção realizada por ações de mediação que têm o diálogo e a escuta como parte constituinte e característica do processo, percebido como o objeto, nesse contexto.

### **Sobre a metodologia**

A metodologia de trabalho idealizada para este programa assenta-se sobre bases temáticas que são, elas mesmas, os tópicos norteadores para o estabelecimento da estrutura do programa. O encaminhamento das sessões de trabalho empregará, como instrumento de apoio, técnicas de grupo focal, conforme apresentadas em Morgan (1997), que descreve grupo focal como um processo ativo que leva em consideração a dinâmica de cada grupo e cuja comunicação se dá em três vias de modo que: (i) os membros do grupo de pesquisa decidem o que precisam ouvir dos participantes; (ii) os grupos focais criam uma conversação entre os participantes em torno de tópicos escolhidos; e (iii) membros do grupo de pesquisa sintetizam o que aprenderam dos participantes.

Há, nessa dinâmica de trabalho, algumas semelhanças e distinções interessantes de serem trazidas como exemplos para gerar pontos para reflexão sobre a proposta com grupos de estudos, como o Grupo de Estudos de Curadoria, inaugurado por Tadeu Chiarelli em 1997 (e que perdurou até 1999) para o Museu de Arte Moderna (MAM/SP) – para citar um movimento reconhecido na área e que surge na mesma época em que se testemunham novos debates em curadoria e o incremento das residências. Se nessa iniciativa a base material de trabalho é a coleção do museu, tendo como uma de suas ações a realização de mostras autorais resultantes de recortes dessa coleção – o que não é o caso em nossa proposta –, houve, nessa iniciativa, como também propomos, a busca de possíveis abordagens curatoriais que, naquele grupo, estava alinhada a um movimento de debate perspectivado pela instauração, em 1995, de uma nova política de curadoria para o MAM/SP, segundo Felipe Chaimovich (2008, p. 9), um dos seis curadores desse grupo, abrindo “[...] espaço para um exercício inovador de formas de apresentação de mostras de arte”.

Detectamos dois outros fatores de afinidade com a nossa proposta – além do interesse pela ativação de um viés experimental –, naquela atividade, que se aproximam de nossos propósitos: (i) a composição do grupo de curadores com distintas trajetórias e (ii) o interesse pela inclusão da educação (setor educativo) no debate sobre o papel público do museu, ampliando a autopercepção da curadoria sobre o seu papel em relação a grupos que configuram diversos públicos, algo que foi destacado na fala dos entrevistados, Clarissa Diniz, por exemplo.

Há outra referência para podermos pensar sobre modos de trabalho, no âmbito da residência, que gostaríamos de mencionar em razão de sua longa duração, de sua abrangência geográfica (América Latina) e da qualidade da estruturação conceitual que, muito provavelmente, tem a ver com a continuidade dos projetos. Essa referência foi explicitada durante as entrevistas e provém das experiências do Cooperativa de Arte, coordenado por Jorge Sepúlveda e Guillermina Bustos (2019),<sup>147</sup> e é um trabalho que tomou por base inicial um pensamento estruturado em torno da ideia de que a estética está para além da retórica e pode se configurar como prática (algo deflagrado da observação sobre o trabalho de intervenção urbana) e de que o enraizamento é a relação, não o espaço. Sepúlveda e Bustos se percebem como coordenadores que exercem uma função curatorial, assumindo papéis que personificam a sua atuação de maneira a poderem se posicionar diante e junto do grupo de residentes. De 2009 até 2019, houve ajustes dos conceitos: de uma ideia mais genérica, de um

[...] trabalho do campo de arte contemporânea direcionado à sociedade que pudesse gerar transformações efetivas no comportamento cotidiano das pessoas para passar a procurar compreender os diferentes tipos de relação que se dão entre diferentes tipos de intervenção com as comunidades, e como entendemos também a comunidade. (SEPÚLVEDA, 2019)

Quanto ao entendimento sobre o que seja a agência da curadoria em residência, dizem que:

[...] é a capacidade de produzir ordens simbólicas, a capacidade de gerar novas, mais estritas conceptualizações (conceptualização da produção) e, principalmente, a produção de relações interpessoais, que são as que concluem o valor para a produção de objetos, de discursividade e de gestão. (SEPÚLVEDA, 2019)

---

147 Cabe notar que o trabalho da Cooperativa de Arte é desdobrado desde a parceria entre Ilze Petroni e Jorge Sepúlveda, no Curatoría Forense, de 2005.

Bustos e Sepúlveda (2019) estabeleceram critérios que orientam as relações entre os residentes, quais sejam: intensidade, continuidade e engajamento. Com base nesses critérios, há uma pré-curadoria dos futuros participantes, que não é feita a partir de currículos ou obras, mas pela análise de discurso em que o que se procura descobrir são as capacidades que estarão disponíveis durante a residência. Eles esperam que os residentes “[...] diagramem conceitos básicos de investigação, como se relacionam e onde vão buscar bibliografia e estruturar um programa de trabalho” (BUSTOS, 2019).

As duas referências apresentadas acima sugerem caminhos viáveis, porque preexistentes e executados, e nos conduzem a refletir sobre a nossa proposta, que prevê que as sessões de estudo sejam fundamentadas pelo compartilhamento de experiências dos curadores participantes, tanto com residências quanto com exposições, e pelo intercâmbio de listas de literatura, com vistas a uma intensificação, ao longo do processo imersivo, de atividades com viés interdisciplinar, possibilitando a criação de outra lista de literatura (uma espécie de mapa de leitura) a ser preparada, como marco de produção do evento *Indexcuradoria*, contando com textos e propostas de residências a serem produzidos – individual e coletivamente – durante o período de estudos e discussões até o encerramento.

Essa produção teórico-curatorial será armazenada, à medida que for sendo concluída, em uma plataforma-repositório, durante a residência, criada especialmente para este programa, intitulada *Indexcuradoria*. Além de ser um espaço virtual para os escritos dos residentes, será uma das fontes de consulta e pesquisa em que será possível encontrar publicações em meios diversos de cada um dos entrevistados para este estudo, organizadas em sessões assim divididas: biografia e currículo; materiais de exposição; produção acadêmica; entrevistas; eventos e extras.

A seguir, são disponibilizadas amostras de ficha de pesquisa e de páginas do *site* de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos.

<b>FICHA TÉCNICA</b>	
<b>1. DADOS DO CURADOR</b>	
<b>NOME DO (A) CURADOR (A)</b> Amilcar Packer	
<b>FORMA DE ENVOLVIMENTO</b> Curadoria	
<b>2. DADOS DO EVENTO</b>	
<b>TÍTULO DO EVENTO</b> Implosão: Trans(relacion)ando Hubert Fichte	
<b>TIPO DE EVENTO</b> Exposição	
<b>PERÍODO DE REALIZAÇÃO</b> 25/11/2017 a 13/01/2018	
<b>LOCAL DE REALIZAÇÃO</b> Centro Municipal de Arte Helio Oitica	
<b>INSTITUIÇÕES DE PATROCÍNIO/APOIO</b> Haus de Kulturen der Welt, Goethe Institut (Realização); Forberg Stiftung Scheneider, S. Fischer Stiftung (Apoio); Centro Municipal de Arte Helio Oitica, Prefeitura do Rio de Janeiro (Apoio Institucional).	
<b>3. DADOS DA PUBLICAÇÃO</b>	
<b>TIPO DE OBRA</b>	Livreto
<b>TÍTULO</b>	Implosão: Trans(relacion)ando Hubert Fichte
<b>AUTORIA/ORGANIZADORES</b>	Cíntia Guedes, Amilcar Packer e Max Jorge Hinderer Cruz
<b>EDITORA</b>	Não mencionado
<b>REALIZAÇÃO</b>	Haus de Kulturen der Welt, Goethe Institut
<b>PATROCÍNIO/APOIO</b>	APOIO: Forberg Stiftung Scheneider, S. Fischer Stiftung; APOIO INSTITUCIONAL: Centro Municipal de Arte Helio Oitica, Prefeitura do Rio de Janeiro
<b>ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO</b>	2017
<b>DATA DE PUBLICAÇÃO</b>	2017
<b>LOCAL DE PUBLICAÇÃO</b>	Rio de Janeiro
<b>IDIOMA</b>	Português
<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	s/p.
<b>DIMENSÕES</b>	21,0 x 15,0 cm
<b>FORMA DE ACESSO</b>	Impresso
<b>ISBN/ISSN</b>	Não se aplica
<b>DESCRIÇÃO DE CONTEÚDO</b>	Livreto contém introdução dos curadores e mapa da localização das obras no espaço expositivo.
<small>NARRATIVAS CURATORIAIS PARA A CONTEMPORANEIDADE: RESIDÊNCIA COMO DISPOSITIVO. DOUTORANDA RENATA AZAMBUJA (M.A). ASSISTÊNCIA JULIANA CAETANO</small>	

Figura 23 – Ficha de pesquisa – modelo 1

<b>FICHA TÉCNICA</b>	
<b>1. DADOS DO CURADOR</b>	
NOME DO (A) CURADOR (A) Camilla da Rocha Campos	
FORMA DE ENVOLVIMENTO Comissão de ensino	
<b>2. DADOS DO EVENTO</b>	
TÍTULO DO EVENTO Campo	
TIPO DE EVENTO Exposição	
PERÍODO DE REALIZAÇÃO 25/08/2015 a 20/10/2015	
LOCAL DE REALIZAÇÃO EAV Parque Lage (RJ)	
INSTITUIÇÕES DE PATROCÍNIO/APOIO Escola de Artes do Parque Lage; AMEAV; Parque Nacional da Tijuca; IPHAN; Governo do Estado do Rio de Janeiro (Realização); Pinheiro Neto Advogados (Patrocínio).	
<b>3. DADOS DA PUBLICAÇÃO</b>	
TIPO DE OBRA	Catálogo
TÍTULO	Campo
AUTORIA/ORGANIZADORES	Ulisses Carrilho
EDITORA	Associação dos Amigos da Escola de Belas Artes (AMEAV)
REALIZAÇÃO	Escola de Artes do Parque Lage; AMEAV; Parque Nacional da Tijuca; IPHAN; Governo do Estado do Rio de Janeiro
PATROCÍNIO/APOIO	Pinheiro Neto Advogados
ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2015
DATA DE PUBLICAÇÃO	2015
LOCAL DE PUBLICAÇÃO	Rio de Janeiro
IDIOMA	Português
NÚMERO DE PÁGINAS	49 f.
DIMENSÕES	Não se aplica
FORMA DE ACESSO	Virtual
ISBN/ISSN	978-85-455105-1-2
DESCRIÇÃO DE CONTEÚDO	Catálogo da exposição Campo realizado no EAV Parque Lage sob curadoria de Ulisses Carrilho.

NARRATIVAS CURATORIAIS PARA A CONTEMPORANEIDADE:  
RESIDÊNCIA COMO DISPOSITIVO  
DOUTORANDA RENATA AZAMBUJA (M.A).  
ASSISTÊNCIA JULIANA CAETANO

Figura 24 – Ficha de pesquisa – modelo 2

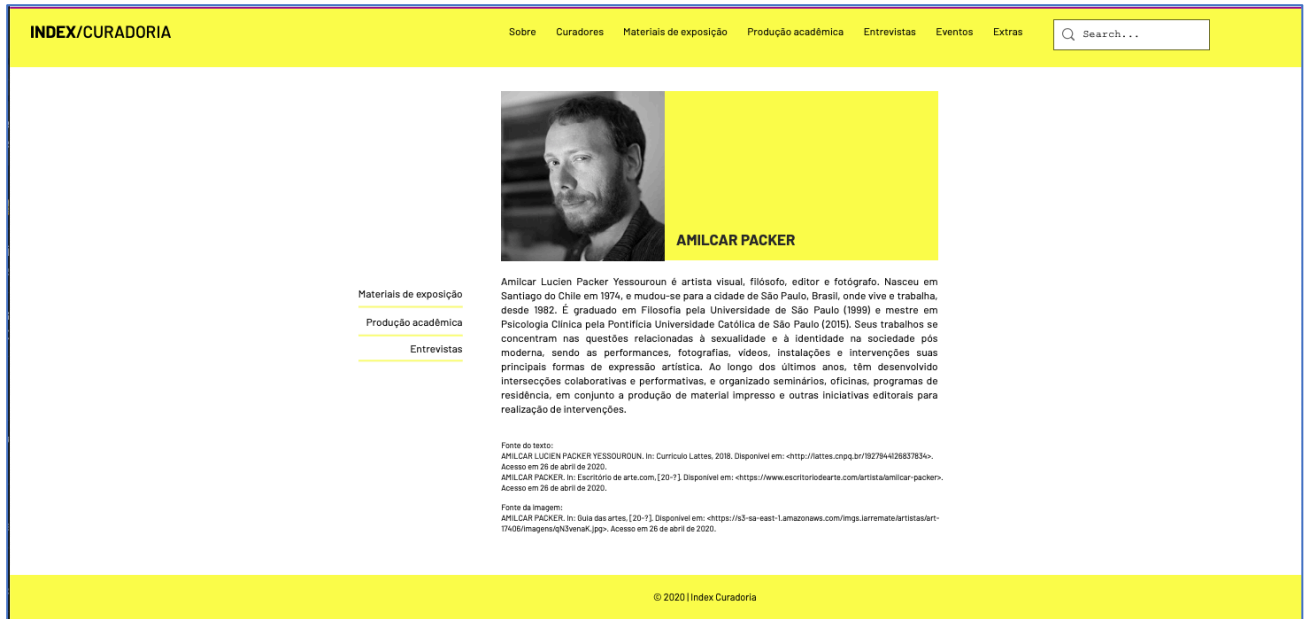


Figura 25 – Página do site de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos (a)

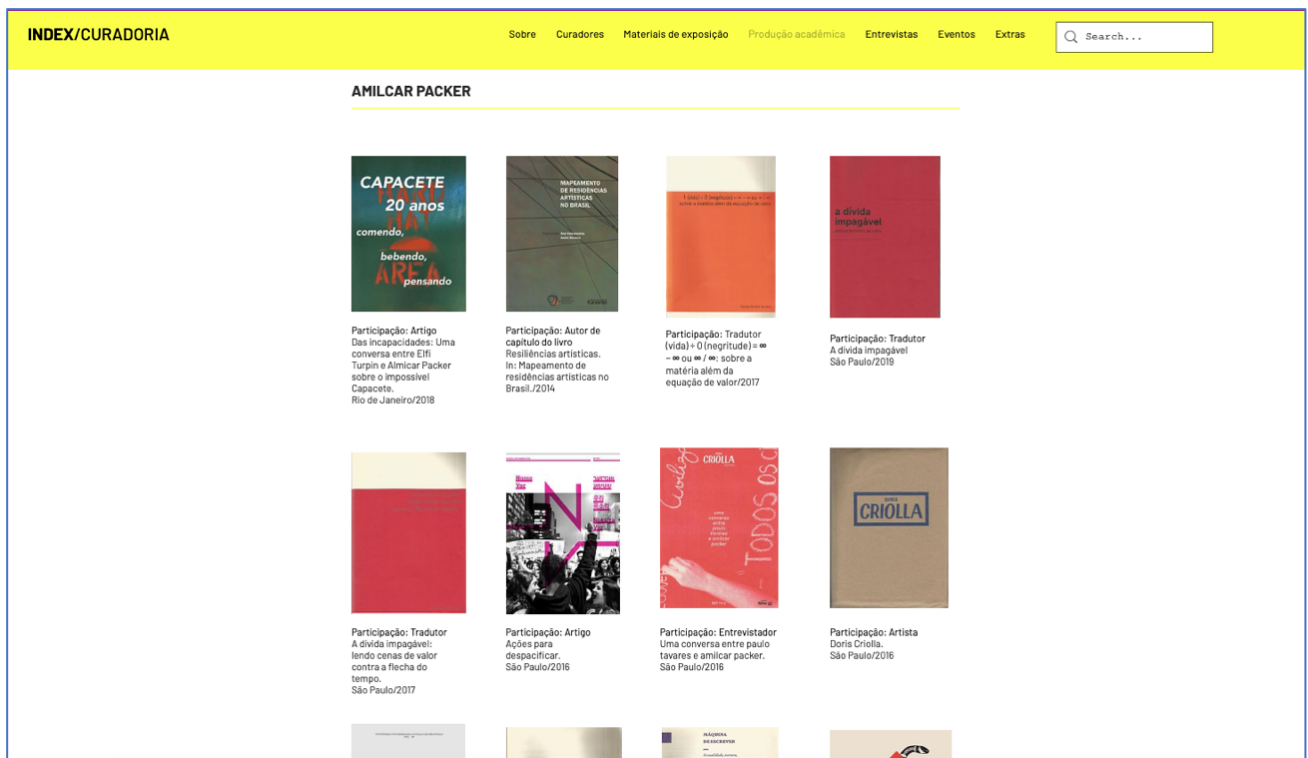


Figura 26 – Página do site de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos (b)

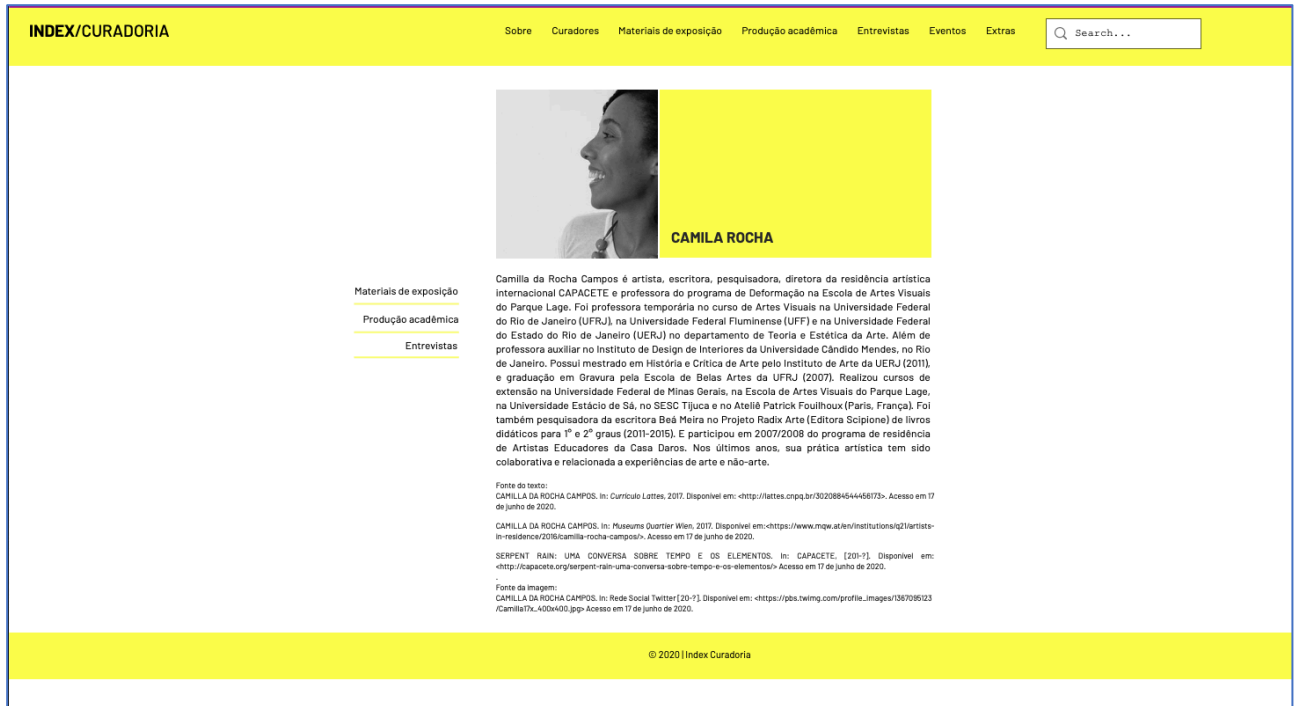


Figura 27 – Página do site de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos (c)

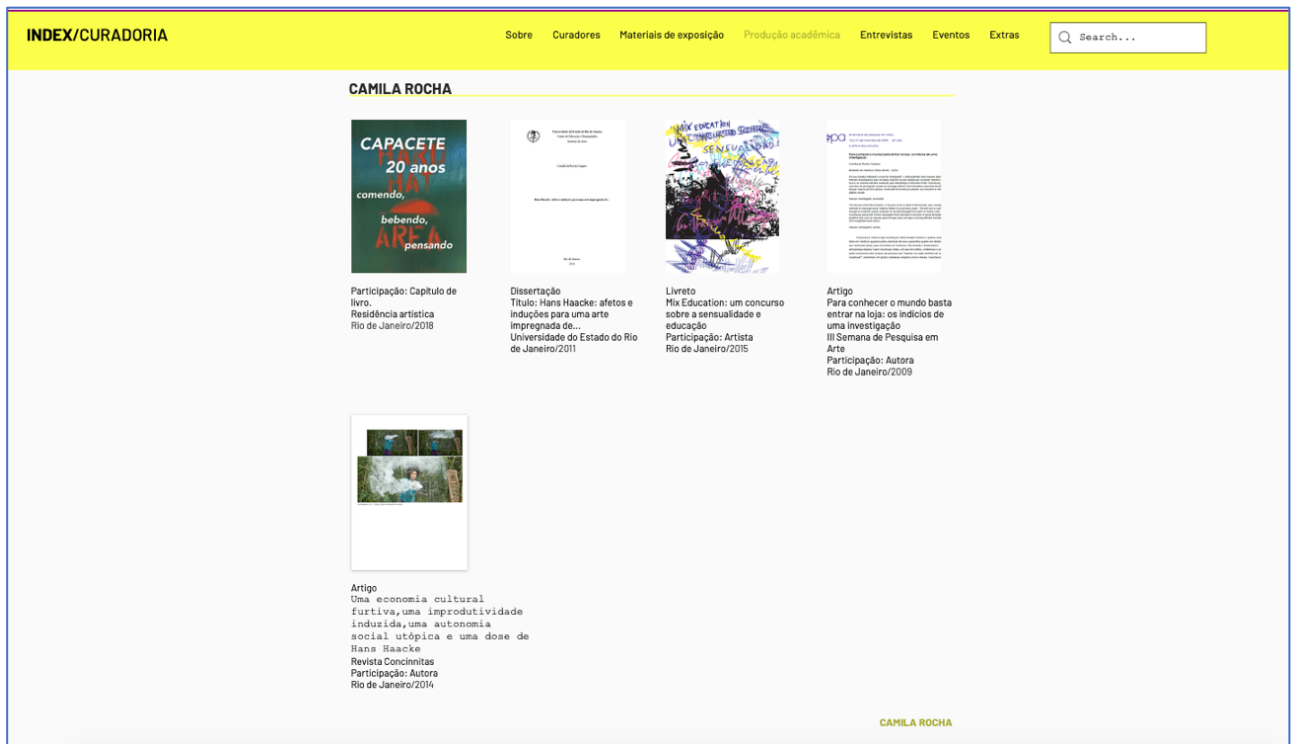


Figura 28 – Página do site de Amilcar Packer e Camilla Rocha Campos (d)

## **Aportes temáticos e teóricos**

Esta proposta foi formulada com base em um tripé de apoio, contando com princípios e propriedades assinaladas por Amílcar Packer (2014), Camilla Rocha Campos (2018) e Helmut Batista (2018) como princípios norteadores das residências e sobre os quais nos debruçamos no Capítulo 2; com abordagens teóricas apresentadas ao longo deste texto de autoria de James Meyer (1993), Maria Lind (2009) e Simon Sheikh (2019) e, finalmente, observando questões e conceitos identificados nas falas dos entrevistados.

### **Grupo 1 Sobre residências**

Packer (2014) aborda a assunto das residências em um capítulo que apresenta o mapeamento de residências artísticas realizado pela Funarte, desenvolvendo alguns dos termos que, para ele, caracterizam a residência: temporalidade, pesquisa, deslocamento, coletividade e condição de estar estrangeiro. Batista e Campos (2018) referem-se ao *modus operandi* conceitual e de gestão da residência CAPACETE, discorrendo sobre a formação baseada em metodologias de compartilhamento e o caráter educativo da experiência em arte; a questão das orientações teóricas (da crítica de arte sobre o campo e a crítica de arte transdisciplinar); a autogestão, o engajamento e a ética; e o tempo estendido para favorecer a produção, material ou imaterial.

### **Grupo 2 Sobre curadoria e outros modos de operação**

Além das referências citadas acima, diretamente relacionadas às experiências desses agentes com o meio ambiente da residência, tomamos como parâmetros para a formulação dos tópicos de trabalho questões que derivam de elaborações relativas ao ofício da curadoria que, como as outras, também foram mencionadas em capítulos anteriores. Elas vêm sendo propaladas e postas em prática desde a década de 1990. Não coincidentemente, datam da mesma década em que as residências de arte passaram a tomar impulso e se estabeleceram globalmente, apontando para um intercâmbio de interesses que incidem sobre a adoção de outros formatos em instituições com tipicidades diversas. Entre essas formulações, há ideias – também surgidas como provocações – que pensam a curadoria em campo ampliado e são geradas a partir de reflexões de curadores sobre seus exercícios de concepção de



exposições, tendo como mote o questionamento sobre a crítica institucional, o que permite repensar o papel da exposição – não implicando em extinção do modelo – onde a exposição não figura mais como o principal elemento fomentador da ação curatorial, por isso tornam-se enunciações pertinentes para constituintes de uma metodologia que debata a curadoria em residência. Nessas referências, citam-se os exemplos de:

James Meyer (1993), que, em seu texto para a exposição *What happened to Institutional critique?*, apresenta e discorre sobre a problemática do objeto e da galeria como o lugar do seu acontecimento e desenvolve o seu ponto de vista sobre *sítio expandido: além da reflexividade* (“o site é móvel”; a performance como uma estratégia para deixar o site para trás); *prática crítica* (a reflexão sobre a “crítica produtivista da divisão de trabalho”, com a intervenção direta do artista ao invés de um comentário sobre); *pedagogia* (“um intenso engajamento com o campo sob análise: as críticas mais poderosas certamente devolvem de uma competência para um discurso, um discurso que a prática problematizaria, deslocaria”); *artista-pesquisador* (aqueles artistas que não são acadêmicos, mas que “trabalham localmente; suas práticas podem ser comparadas a pesquisas que usam metodologias da economia, da antropologia, e da ecologia para análises de instituições e de espaços públicos.”); *identidade* (“confinar o sujeito a uma identidade essencial ou estereotipada é deixar as relações tradicionais intactas”); *nomadismo* (derivada da análise (Fredric Jameson e Chantal Mouffe) relativa ao nomadismo que resultou de “movimentos de pessoas através fronteiras, desafiando a noção de identidade nacional”. Esse nomadismo se paraleliza à questão de sítio expandido e provoca “[...] o desprestígio da galeria como o ambiente aurático para se mostrar o trabalho. A galeria é uma agência, um representante financeiro, distribuidor de informação, um endereço postal, já que o artista frequentemente está fora da cidade”) e *situação* (a reflexão sobre como estar no mundo enquanto artista, dentro da grande bolha que é o mercado; a crença de Meyer de que a saída ainda é a crítica institucional + prática ativista).

Maria Lind (2009), ao fazer uso do termo “curatorial”, refere-se a um “[...] modo de curar que opera como um catalista ativo, gerando torções, viradas e tensões – muito devido ao *site-specific* e a práticas sensíveis ao contexto e, até mais, a várias tradições da crítica institucional”.<sup>148</sup> A curadora enfatiza a correlação dessa prática à noção de

---

148 Nesse artigo, Lind alude à 28ª Bienal de São Paulo, com curadoria de Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita, evento que cumpre o papel do curatorial por “[...] continuar a renegociação das convenções de curar”, o que teria sido feito a partir da vontade dos curadores de revisitar o “papel original de educador popular”, relegado a segundo plano visto que o circuito de arte brasileiro se consolidou com

político de Chantal Mouffe, já aqui citada. O curatorial estaria sempre pronto para tecer crítica e autocrítica, perguntando-se o que queremos adicionar e como, que nos lembra a noção de governamentalidade de Foucault (1999), e agirá como “presença viral para criar fricção e forçar novas ideias, sejam oriundas de curadores, artistas, educadores ou editores” (2009, p. 1). Como parte de seu próprio ato autocrítico e, ao mesmo tempo, provocando um pensamento sobre o lugar da curadoria dentro da ordem de produção capitalista global, Lind (2009) propõe a pergunta sobre se o curatorial teria tido, até aquele momento, algum efeito duradouro sobre o que pensamos sobre arte e se essa expansão do curatorial não acaba aparecendo como

[...] uma outra instância da diversificação do trabalho na economia da experiência. No entanto, eu sei que o negócio da curadoria tradicional, como a indústria automobilística, precisa repensar seus modos de produção. Com a proliferação de programas acadêmicos de curadoria no mundo, o pensamento criativo precisa criar oportunidades profissionais – mas também rotacionarem a profissão mesma. As posições existentes de curadores simplesmente não bastarão. (LIND, 2009, p. 3)

Outro escrito de Lind (2013), intitulado *Why mediate art?*, merece menção como fonte de leitura, pois está associado às recentes discussões sobre o papel das instituições culturais e de seus agentes e é uma faceta corrente do trabalho das instituições de arte com a qual a curadoria se relaciona com maior ou menor proximidade, que é a ação educativa. Ela elabora, nesse texto, uma breve apreciação crítica sobre o percurso da educação nos contextos de grandes instituições de arte, tendo o MoMA como referência para outros museus,<sup>149</sup> e como as abordagens pedagógico-educativas vão sendo atreladas ao interesse de formação de determinado público, mediando as relações “[...] entre os produtores industriais e distribuidores [...] e uma audiência de ‘compradores’” (LIND, 2013, p. 100).

---

o surgimento de outras instituições. Segundo o relatório de Cohen e Mesquita sobre a relevância do setor educativo: “Essas atividades educativas reforçam a missão e o compromisso da Fundação com o conhecimento e a difusão da arte contemporânea, assim como com a formação do seu público. Pode ser um serviço permanente e não bienal”; e sobre suas opções curatoriais: “O projeto buscava um visitante autônomo, curioso e aberto para fazer seu próprio roteiro dentro do pavilhão, tendo à sua disposição a mediação de educadores, guias, mapas e textos de parede. [...] a experiência da 28BSP representou uma relevante mudança no padrão da própria Bienal de São Paulo. Propôs outro uso do pavilhão, reduziu as dimensões da mostra, abandonou o espetacular em favor do processo de trabalho, e construiu um tempo próprio do acontecimento, isto é, bases inteiramente novas para a relação com os visitantes”. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio). Acesso em: 24 set. 2020.

149 Essa iniciativa influenciou a formação e a organização de setores educativos em instituições brasileiras, principalmente os centros culturais vinculados às instituições bancárias, como o Centro Cultural Banco do Brasil e o Itaú Cultural.

Lind (2013, p. 103-104) contrapõe “didatismo integrado, educação e pedagogia participatória suplementar e [...] informação narrativa empregada dentro e fora da instituição”, normalmente usados como eixos para instituições de setores educativos, a uma ideia de mediação mais aberta no sentido de “[...] proporcionar espaços de menos didatismo, menos instrução e persuasão, e um engajamento mais ativo que não tenha que ser autoexpressivo ou compensatório”. A autora tem consciência de que pode haver um excesso de atos voltados à mediação, mas a questão específica a que ela se refere é pensar a prática contemporânea da curadoria menos calcada em paradigmas moldados a partir da arte moderna, que não servem como modelos para o presente. Ela também entende que o caráter experimental da arte contemporânea não deve ficar restrito a circuitos de *experts*, deixando de lado a recepção, e abarcar a produção dos circuitos de produção que ela chama de “corrente lateral” (*sidestream*) em oposição a corrente dominante (*mainstream*).

Ao final, Lind (2013, p. 107) apresenta uma proposta voltada para um tipo de comunicação da curadoria que acione um “dinamismo dialético” capaz de permitir a criação de uma terceira via entre as duas existentes, consideradas por ela, criticamente, como “piruetas curatoriais”, e que focam nas ideias do curador e são, normalmente, baseadas em exposições coletivas temáticas e em “modelos curatoriais autorreflexivos, tendentes a se concentrar na reestruturação de estruturas e formatos”, e as de “colaboração excessiva”, forma de trabalho em que curador e artista, no intuito de fazer algo novo, “[...] evitar noções tradicionais de autoria e escapar da individualidade”, acabam “[...] ficando próximos da simbiose”, o que resulta, paradoxalmente, em uma obra com alto grau de auto expressão.

Sheikh (2019), que foi integrante do grupo de “convocadores” (*conveners*) da Bergen Assembly, terceira edição de 2019, oportuniza, por essa participação, que analisemos três situações que nos parecem relevantes como temas de estudo e debate: a primeira refere-se ao uso do termo “convocador” no lugar de curador, fazendo-nos retornar para o questionamento apresentado aos entrevistados para esta pesquisa sobre a importância da nomenclatura para identificar práticas; a segunda concerne à discussão sobre a ideia – e as implicações – do uso da assembleia como formato de organização de um evento de arte – nesse caso, a bienal; e a terceira, ao debate sobre cenas locais que têm estado na pauta de reflexão de teóricos, curadores, artistas, gestores, como na de Mellado, aqui citado, visto que essa bienal se realiza em uma cidade de porte médio (250.000 habitantes), distante dos grandes centros culturais e na

Noruega, país que não está no centro da atenção (teórica e mercadológica) do circuito ocidental europeu.

### **Grupo 3 – Sobre terminologias e abordagens narrativas (entrevistados)**

Como vimos, ainda que todos os entrevistados tenham sido reunidos de maneira a formar um mesmo grupo em decorrência de suas experiências com exposição e residências de arte, se diferenciam na medida em que vêm de matrizes formativas diversas, constituíram seus percursos profissionais tomando caminhos singulares e arquitetaram suas concepções e metodologias sobre curadoria por perspectivas diferentes.

Dos depoimentos e respostas dos agentes que tomaram parte desta pesquisa, foi possível identificar alguns termos, expressões e ações que caracterizam o conjunto de práticas e interesses dos agentes entrevistados. Elencaremos a seguir com o intuito de formar um glossário para integrar os debates e a construção de um mapa temático e de leitura durante a residência. Veremos que a lista é heterogênea e menciona estratégias, meios e atributos tradicionais, além de situações. São eles:

- Acompanhamento;
- Agenciamento (trabalhos, textos, objetos, práticas, lugares);
- Alargamento do tempo;
- Amalgamamento de ideias;
- Arquivo, biblioteca;
- Assembleia;
- Colaboração com artistas;
- Colaborativo;
- Compartilhamento, conversa, intercâmbio, conexões, articulação;
- Concepção de exposições;
- Conjugação de saberes;
- Continuidade do projeto após o término da residência (especialmente quando o trabalho se realiza mais próximo da comunidade);
- Crítica;
- Edição;
- Editorial;

- Emergente;
- Escrita (catálogos, artigos em jornais e revista);
- Estrutura e infraestrutura;
- Experimentação;
- Gestão de recursos disponíveis;
- Imersão coletiva;
- Imersão individual;
- *In loco*;
- Mediador, gestor, mentor, acompanhamento, orientação de montagem de exposição;
- Metodologias de edição;
- Oficina;
- Participativo;
- Pesquisa;
- Prática artística;
- Produção;
- Relacional;
- Relato da experiência;
- Seleção de artistas, de obras e arranjá-las no espaço;
- Transdisciplinaridade;
- Visita à casa em que os residentes ficam;
- Visita a exposições e ateliês.

Durante a idealização deste programa, surgiram possíveis parcerias com agentes que se interessariam por tomar parte da iniciativa. Foram contatados agentes que evidenciaram em sua trajetória atuações mais frequentes em residência e destacaram assuntos que vêm sendo correntemente debatidos, como descolonialismo/ anticolonialismo, tema integrado a agenda de interesses de trabalho, associada, por sua vez, aos movimentos recentes de crítica institucional. Paola Fabres (2020) é uma das pessoas que se mostraram interessadas em participar da proposta e com ela foi possível, até este momento, elaborar algo mais consistente. Fabres vem trabalhando com o projeto Residência de Arte e Processos Sociais Comunitária, desde 2016, em colaboração com agentes na Argentina, no Chile e no Brasil. Durante as

nossas conversas, sobressaiu um interesse comum, que é a investigação de nomenclaturas que cercam o assunto de residência. Concluimos que estudar esses termos, seus usos e para quais vertentes teóricas eles apontam poderia ser parte de um dos núcleos de trabalho. Fabres (2020) mencionou em texto que ela especialmente escreveu para esta iniciativa alguns desses termos: arte “colaborativa”, “participativa”, “ativista”, “litoral”, “dialógica”, “útil”, “etnográfica”, “relacional”, “situacional”, “emergente”, “comunitária”, “socialmente engajada”. Esses termos estão no desenho de proposta que ela apresentou, a ser adaptada ao contexto e à duração do programa. São eles: “contextualização histórica e conceitual de modelos de residência interessados em aproximar práticas artísticas ligadas ao território social, análise sobre residências nesse formato no contexto geográfico mais próximo (casos no Brasil e países vizinhos), debate sobre as terminologias acionadas no campo teórico e suas especificidades, apresentação de casos, proposição de metodologias e alternativas para o acompanhamento de trabalhos de artistas que se envolvem com comunidades locais e com suas práticas.”

Esperamos poder prosseguir estabelecendo vínculos com vistas à construção desse programa, que será posto em prática logo que a pandemia causada pela disseminação do Covid-19 seja efetivamente sanada e, assim, possamos pensar e fazer arte em conjunto novamente.

## Considerações finais

Esta pesquisa, desde o começo de seu percurso, em 2014 – provocada por uma inquietação profissional acerca do que significava ser curador, estando como tal em uma residência artística – até a sua conclusão, em 2020, esteve crescentemente orientada por uma inquietude maior, derivada da instabilidade presenciada na conjuntura artístico-cultural brasileira, causada pela situação política e econômica nacional, situação que foi acompanhando todo o processo de investigação e sobre a qual procuramos fazer referência ao longo do texto com o intuito de perspectivar, historicamente, o problema de pesquisa

O seu desenvolvimento foi sendo tangenciado por esse estado de coisas e determinando as escolhas teóricas que se mostraram compatíveis com os debates que estavam sendo travados – e que se verificou que foram sendo iniciados desde a década de 1990 –, na área de artes visuais, sobre papéis e instituições de arte contemporâneas extensivos à curadoria e à residência artística.

Sabíamos que haveria riscos ao intentar relacionar a prática curatorial ao âmbito da residência artística na atual conjuntura, em que, por sobre as fragilidades já há muito existentes (que são, inclusive, molas propulsoras para a constituição de iniciativas caracterizadas como autônomas) em nível arte-sistêmico, têm-se apoiado novas camadas de incertezas, resultantes de situações políticas e econômicas que não estão restritas ao âmbito local, mas presentes em nível global, e cujo impacto é considerável para organismos cuja existência acompanha a ciclotimia de contextos mais amplos.

Após aprofundar a reflexão acerca do sentido da prática curatorial na atualidade, tanto por meio das leituras sobre as diferentes perspectivas que apresentam o assunto “curadoria” disseminadas por dissertações e teses e em diversos tipos de publicações, quanto ao pesquisar a ação da curadoria em residência e participar de *chats on-line*, seminários e reuniões com membros de residências de artista no Brasil e no exterior, e também ao entabular conversas com artistas e curadores que tiveram experiências nesses ambientes, durante este período de 2016-2020, chegamos à conclusão de que o exercício da curadoria se estende (ou não se determina por) para além do contexto expositivo, que é considerado, atualmente, como mais uma forma de manifestação do processo de trabalho do curador.

O fato de estarmos tratando de uma prática (curadoria) e de um objeto (residência) de caráter tão amplo e, conseqüentemente, sobre os quais não há visões

unânicos ou homogêneas, seja no tocante ao que consistem, ou a que lugar ocupam e com qual finalidade na ordem do sistema de arte, nos incentivou a buscar relacionar os dados teóricos com pontos de vista enunciados por agentes que tivessem tido envolvimento com essa prática nesse contexto, o que conferiu a esta pesquisa maior objetividade, mesmo que estivéssemos tratando de situações de trabalho em arte que não conduzam, necessariamente, à execução de uma obra de arte.

O que a relação entre os aportes teóricos com os quais interagimos e os agentes que foram entrevistados revelou foi que, mesmo que haja diferenças sobre o que caracteriza o campo de prática e sobre como se desenvolvem as abordagens de cada curador em residência, há uma noção generalizada de que o exercício artístico e curatorial nesses espaços se dirige mais ao desenvolvimento de uma pesquisa do que à apresentação de seu encerramento por intermédio da constituição de uma exposição. Essa percepção sobre a curadoria em residência, voltada à investigação, está em sintonia com os métodos de pesquisa em ciências humanas, que, como defendido por Coëllier (2016, p. 10), são “menos determinados” e permeados por um discurso “infinitamente maleável”.

A ênfase no caráter de pesquisa como um dos elementos assinalados como marcantes no trabalho em residência por parte dos agentes entrevistados e a observância de sua presença em programas de extensão de instituições acadêmicas levaram-nos a concluir que a residência tem um caráter formativo, associando-a a um sistema mais abrangente de instituições que comportam organismos independentes de educação não formal.

Ainda que haja residências que consideram a exposição como uma das atividades previstas em seus programas, esta é percebida mais claramente como parte do desenvolvimento de um processo mais amplo do que aquele que prevê que a obra seja resultado de uma execução individual isolada, visto que, mesmo que a residência seja organizada em sistema de ateliês independentes, há, em menor ou maior grau, o entendimento de que a residência é um tipo de experiência que se traduz como vivência: “conhecimento adquirido no processo de viver ou vivenciar uma situação ou de uma realizar alguma coisa: experiência, prática.”(HOUAISS, 2001, p. 2.875).

Esse formato de trabalho, por constituir-se como agrupamento que proporciona o intercâmbio de ideias, que pode ser mais ou menos aprofundado, a depender do tempo de permanência dos agentes durante o projeto em residência e do seu propósito – que pode estar majoritariamente orientado para o trabalho de investigação coletiva e intergrupar – ou ter como um de seus objetivos o incentivo à criação de vínculos com



comunidades, está afeito (e aberto) à incidência de estranhamentos, acasos, decorrentes dos imprevistos dos encontros, sobre a produção, que sofre modificações ao longo do seu percurso.

Nessas circunstâncias, podem ser mais complexas as aspirações à consolidação de um exercício de seleções prévias e as montagens expográficas específicas, o que é algo previsto nesses contextos, já que a residência não é um organismo formatado como uma galeria comercial, voltada a mostrar obras de arte finalizadas e a atender as expectativas de um público comprador, em específico, ou idealizada para atender a perspectiva de uma exposição cujas obras são especialmente pensadas para o evento e também para a apreciação pública.

Uma ponderação sobre o quão relevante possa ser aprofundar os termos que estão envolvidos no ciclo produtivo, que tem a exposição como foco foi elaborada por Reinaldim (2015, p. 2):

Em linhas gerais falamos de exposições e projetos que, passado o estardalhaço em torno dos mesmos, pouco contribuem ou acrescentam às experiências que produzem, seja em termos de construção de sentidos para as obras, seja no que se refere à formação e trajetória, crescimento intelectual e artístico, ou mesmo vivência estética daqueles direta ou indiretamente neles envolvidos – artistas, profissionais variados, público em geral, instituições. Isso sem mencionar as possíveis contribuições futuras à história da arte. Projetos que alimentam números, são produzidos para consumo instantâneo, promovem o entretenimento como regra e concretamente pouco agregam em termos qualitativos.

A curadoria, ao estar presente em programas de residência, mesmo quando esta prevê a exposição como produto em algum ponto do processo, está lidando com um contexto de produção que dista daquele ao qual está usualmente acostumada, tanto em termos de objetivos quanto de metodologias, os quais precisam ser revistas para abarcar a ênfase na pesquisa como objeto, que se faz durante o processo – que pode ser imersivo ou não – e encampa a interação pessoal que, mesmo restrita a um acompanhamento do curador por meio de visitas a ateliês, é distinta do tipo de vínculo promovido pelas instituições culturais quando os objetivos estão atrelados a alguma pauta pública, seja um edital, um chamamento, uma convocatória, com vistas à execução de uma exposição, cumprindo a função pública de apresentação do evento. Muitos agentes entendem que o público é parte do processo de construção do trabalho e não ente apartado e essa compreensão, que fica muito evidenciada nas falas dos

agentes entrevistados e nos textos lidos, assinala uma mudança significativa em direção a uma democratização efetiva da experiência em arte.

O fato de o tipo de trabalho curatorial ter peculiaridades distintas do seu usual é reconhecido pelos agentes entrevistados a ponto de termos visto que alguns refutam a denominação de curadoria para identificar o que fazem em residência, ainda que algumas ações sejam próximas às da curadoria regular; e mesmo aqueles que não explicitam objeção à nomenclatura admitem diferenças que, para o coletivo de agentes, relacionam-se com a forma de agenciamento durante o processo de trabalho, que os faz empregarem mediação, colaboração, dialogia, compartilhamento etc. como itens imprescindíveis para a agência curatorial que fica bem presente nesses contextos, mas também surgem para definir a prática em outros contextos institucionais.

Não que não haja diálogo entre curador e artista durante preparação de uma exposição em uma galeria, por exemplo. Entretanto evidenciaram-se, nas entrevistas e nos questionários, diferenças no teor e nos propósitos desses diálogos no contexto da residência, o que nos conduziu à ideia de que a residência artística seria, sim, outro lugar devido às suas singularidades, mas essa condição de mediadora, de agenciadora da curadoria se estende para outras situações em que a curadoria se apresenta.

Outra questão digna de nota como resultado dos achados da pesquisa foi que se observou que há, independentemente do quadro geracional, uma manifestação de consciência crítica relativa ao papel de curador e, qualquer que seja a circunstância de atuação, e essa postura se acentua dependendo dos *backgrounds* de atuação de cada agente, muitos deles optando por um percurso que não inclui a performance em grandes centros culturais, museus ou galerias.

No início do processo de investigação para esta tese, fomos advertidos para o fato de que tudo já tinha sido dito sobre curadoria. Essa observação foi, ao longo da pesquisa, se revelando cada vez menos verdadeira, ainda mais por ter sido associada à residência artística e por ter sido realizada durante um momento tão difícil para a história das práticas e instituições culturais, fazendo manter vivo o sentido da proposição de Hélio Oiticica (1997, p. 119) quando declarou: “Da adversidade vivemos.”<sup>150</sup> Essa conjuntura de incertezas, sem dúvida, provocou a produção de outras linhas de pensamento, de outros textos, de outros discursos, de outras abordagens, que percebemos terem sido disponibilizados ao público por meios de publicações físicas e virtuais, durante este período de quatro anos.

---

150 Esta frase encerra o texto de Hélio Oiticica escrito para o catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967.

Esse estado de suspensão das possibilidades de continuidade de projetos artísticos, expresso pelos textos e agentes que conosco colaboraram, deu a entender que o que é estável atualmente para a instituição de arte e para a curadoria é o processo, conduzindo-nos a uma situação que poderíamos considerar paradoxal se não estivéssemos tratando de um estudo sobre arte contemporânea. Esse conjunto de situações apontou para o fato de que outros recortes podem ser feitos quanto à pesquisa sobre residências artísticas e curadoria, para que se possa ter uma visão ainda mais apurada de campos que estão na esfera dos novos institucionalismos, caracterizados pelo desejo de se construir modos onde a recepção seja menos unilateral e mais colaborativa, e que para Kester (2009, p. 9), por exemplo, se mostra como uma das (...) áreas mais promissoras da nova pesquisa no campo de arte contemporânea:

Mais do que transmitir conteúdos pre-existentes, expressão ocorre através de um processo de desdobramento entre um conjunto de agentes colaborativos. O locus de produção criativa é deslocado de uma nível de ideação independente, de parte dos artistas, para uma troca indeterminada e autorizada coletivamente entre múltiplos interlocutores.

Da época em que Kester escreveu até hoje, notou-se um incremento significativo das ações que tornam possíveis que instituições sejam formadas, com base no enfoque no caráter cooperativo da produção, instigados pelas conjunturas político econômicas sobre as quais nos referimos no decorrer deste texto. Havemos, ainda, de nos deparar com muitas considerações acerca do assunto, haja vista o potencial de ação teórico-crítico da curadoria e das inserções crescentes das residências artísticas como fomentadoras de produções que apostam no senso coletivo como modo urgente de existência na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Breno. Cultura e representação (Stuart Hall). **Chasqui**, n. 133, p. 404-407, diciembre 2016-marzo 2017. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/312025370\\_Cultura\\_e\\_Representacao\\_Stuart\\_Hall](https://www.researchgate.net/publication/312025370_Cultura_e_Representacao_Stuart_Hall). Acesso em: 10 jan. 2020.
- ACTIVACIÓN Capacete (Brasil) junto a Helmut Batista (Bra) y Jari Malta (Uru). [Montevidéo]. Disponível em: <https://vimeo.com/285108963>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- ALLOWAY, Laurence. The great curatorial dim-out. In: FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (ed.). **Thinking about exhibitions**. London; New York: Routledge, 1996.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.
- ALVES, Cauê. Rodadas: o que é a curadoria? In: TEJO, Cristiana (org.). **Panorama do pensamento emergente**. Porto Alegre: ZOUK, 2011. p. 60.
- ANJOS, Moacir. Rodadas: o que é a curadoria? In: TEJO, Cristiana (org.). **Panorama do pensamento emergente**. Porto Alegre: ZOUK, 2011. p. 61.
- ARANDA, Julieta; WOOD, Brian K.; VIDOKLE, Anton. **What is contemporary art?** Berlin: Sternberg Press, 2010. Disponível em: <https://www.e-flux.com/books/68986/what-iscontemporary-art/>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- ARTE e esfera pública. **Fórum Permanente**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/arte-e-esfera-publica>. Acesso em: 9 jul. 2020.
- ARTIST-in-Residence History. s.d. Disponível em: <https://www.transartists.org/residency-history>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- ATHANASIOU, Athena. Formations of political – aesthetic criticality: decolonizing the global in times of humanitarian viewership. In: NEILL, P.; SHEIKH, S.; STEEDS, L.; WILSON, M. (ed.). **Curating after the global: roadmaps for the present**. Cambridge: MIT Press, 2019.
- AUBRY, Michel. **Centre d'Art Contemporain d'Ivry – le Crédac**. 2013. Disponível em: <https://artmap.com/credac/exhibition/michel-aubry-2013>. Acesso em: 18 jul. 2020.
- BAIXO RIBEIRO. SWOON no MASP – **Acampamento Ersília**. 2020. Disponível em: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/05/23/swoon-no-masp-acampamento-ersilia-2/>. Acesso em: 28 set. 2020.
- BARASCH, Moshe. **From Plato to Winckelmann**. NY: New York University Press, 1985.

BARASCH, Moshe. **Modern theories of art 2: from impressionism to Kandinsky**. New York: New York University Press, 1998.

BASBAUM, Ricardo. Encontros com Capacete. **CAPACETE 20 anos – comendo, bebendo, pensando**. Rio de Janeiro: CAPACETE Entretenimentos, 2018. p. 34-38.

BASBAUM, Ricardo. Trabalho de arte / evento curatorial. **Poiésis**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 41-50, dez. 2015.

BATISTA, Helmut. Tempo. **CAPACETE 20 anos – comendo, bebendo, pensando**. Rio de Janeiro: CAPACETE Entretenimentos, 2018. p. 135-142.

BEERY, Tal. **Instituent practices: art after (public) institutions**. Temporary. 2 Jan. 2018. Disponível em: <http://temporaryartreview.com/instituent-practices-art-after-public-institutions/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

BERMAN, Marshal. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTERRO, Carlos Osmar. Tipologias e estrutura organizacional. **Revista de Administração de Empresas**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 31-38, jan./mar. 1981.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 3. reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BIENNIAL Foundation. **Bergen Assembly**. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/biennials/bergen-assembly-norway/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

BITTENCOUT, Julinho. Em 100 dias de Bolsonaro, a Cultura entra na UTI. **Revista Fórum**. 10 abr. 2019. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/em-100-dias-de-bolsonaro-a-cultura-entra-na-uti/>. Acesso em: 24 nov. 2019.

BOUVET, Rachel. **L'atelier nômade ou l'exploration géopoétique de l'espace**. La traversée: atelier de géopoétique. 2017. Disponível em: <https://latraverseegeopoetique.com/ateliers-nomades/latelier-nomade-ou-lexploration-geopoetique-de-lespace/>. Acesso em: 26 jul. 2020.

BRASIL. **Lei nº 11.904**, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm). Acesso em: 29 nov. 2019.

BROWN, Bill. Thing Theory. In: CANDIN, Fiona; GUINS, Raiford. **The object reader**. London: Routledge, 2009. p. 139-152.

BUCHLOCH, Benjamin. **Critical reflections**. 1997. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199701/critical-reflections-32923>. Acesso em: 19 nov. 2019.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUSTOS, Guillermina; SEPÚLVEDA, Jorge. [Entrevista concedida a] Renata Azambuja para o projeto de pesquisa de doutorado [áudio]. São Paulo, Edifício COPAN, 11 jul. 2019.

BUTLER, Judith. **Dispossession: The Performative in the Political**. Cambridge, UK: Polity Press, 2013. Disponível em: [https://monoskop.org/images/e/e3/Butler\\_Judith\\_Athanasidou\\_Athena\\_Dispossession\\_The\\_Performative\\_in\\_the\\_Political\\_2013.pdf](https://monoskop.org/images/e/e3/Butler_Judith_Athanasidou_Athena_Dispossession_The_Performative_in_the_Political_2013.pdf). Acesso em: 28 ago. 2019.

BUTLER, Judith. O que é a crítica: um ensaio sobre a virtude de Foucault. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, v. 1, n. 22, p. 159-179, 2013.

CAMNITZER, Luis *et al.* **Global conceptualism: points of origin:1950s-1980s**. New York: Queens Museum of Art, 1999.

CAMPOS, Camila Rocha. **Programa continuado**. CAPACETE 20 anos – comendo, bebendo, pensando. Rio de Janeiro: CAPACETE Entretenimentos, 2018. p. 204-207.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2016.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EdUSP, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: EDUSP, 2016.

CAPORALI, Francisca (org.). **Habitar o deserto: JA.CA ano 1**. Belo Horizonte: JA.CA, 2011.

CARDOSO JÚNIOR, José Celso. Desmonte do Estado no governo Bolsonaro: causas e consequências do bullying institucional. **DIAP**, Brasília, 22 ago. 2019. Disponível em: <https://www.diap.org.br/index.php/noticias/artigos/29061-desmonte-do-estado-no-governo-bolsonaro-causas-e-consequencias-do-bullying-institucional>. Acesso em: 24 nov. 2019.

CASCONE, Sarah. **The David Rockefeller Estate Just Gave MoMA \$200 Million – the Museum’s Biggest Donation Ever**. 5 fev. 2019. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/moma-david-rockefeller-1457389>. Acesso em: 25 jul. 2020.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Marcelo Macedo Corrêa e; AMORIM, Rejane Maria de Almeida. A Formação Inicial e a Continuada: diferenças conceituais que legitimam um espaço de formação permanente de vida. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 35, n. 95, p. 37-55, abr. 2015.

CHAIMOVICH, Felipe. **Grupo de Estudos sobre Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo: exposições organizadas em 1998 e 1999**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

CLAEYS, Gregory. **Three Variants on the concept of dystopia**. 2013. Disponível em: [https://www.dystopie-festival.net/2018/wp-content/uploads/2018/09/Claeys-THREE-VARIANTS-ON-THE-CONCEPT-OF-DYSTOPIA\\_shortened.pdf](https://www.dystopie-festival.net/2018/wp-content/uploads/2018/09/Claeys-THREE-VARIANTS-ON-THE-CONCEPT-OF-DYSTOPIA_shortened.pdf). Acesso em: 20 ago. 2020.

COËLLIER, Sylvie. Artiste, chercheur, curateur: des rôles en négociations. **Proteus: Cahiers des théories de l'art**, Paris, n. 10, p. 7-18, 2016.

COMISSÃO debate impacto da extinção do Ministério da Cultura. **Câmara dos Deputados**, 22 maio 2019. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/557874-COMISSAO-DEBATE-IMPACTOS-DA-EXTINCAO-DO-MINISTERIO-DA-CULTURA>. Acesso em: 22 nov. 2019.

CORDRAY, Julianne. **The Mycological Twist**: growing networks of exchange. 2020. Disponível em: <https://www.artconnect.com/magazine/the-mycological-twist-growing-networks-of-exchange/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

CURATOR-in-residence Opportunities. s.d. Disponível em: <https://www.transartists.org/article/curator-residence-opportunities>. Acesso em: 27 set. 2020.

DALAQUA, Gustavo Hessmann. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, v. 1, n. 22, p. 159-179, 2013.

DALCOL, Francisco. **Residência artística e modos de atuação em rede**: a viagem como estratégia investigativa. 2015. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s7/francisco\\_dalcol.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s7/francisco_dalcol.pdf). Acesso em: 7 fev. 2019.

DEL CASTILLO, Sonia Salcedo. **Arte de expor**: curadoria como exoipsis. Rio de Janeiro: NAU Ed., 2014.

DELEUZE, Gilles; STRAUSS, Jonathan. The fold. **Yale French Studies**, n. 80, p. 227-247, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar de hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DEWEY, John. **Art as experience**. London: Penguin Books, 2005.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 75-88, nov. 2008.

DOCUMENTA 14. **Athens 8.4**. – 16.7.2017. Disponível em: <https://www.documenta14.de/en/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

DOCUMENTA 14. **The Parliament of Bodies**. s.d. Disponível em: <https://www.documenta14.de/en/public-programs/927/the-parliament-of-bodies>. Acesso em: 19 ago. 2020.

ENDO, Maíra. [Entrevista concedida a] Renata Azambuja para o projeto de pesquisa de doutorado [áudio]. **LOCAL**, 21 mar. 2019.

ENDO, Maíra. Breve relato sobre o trabalho em colaboração com artistas (ou a experiência em curadoria) durante as residências artísticas realizadas no Ateliê Aberto entre 2011 e 2015. [documento em Word]. 2 abr. 2019.

ENTIDADES preparam representação contra desmonte e aparelhamento do IPHAN no governo Bolsonaro. **Sul 21**, 10 out. 2019. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2019/10/entidades-preparam-representacao-contr-desmonte-e-aparelhamento-do-iphan-no-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 24 nov. 2019.

EUROPEAN UNION. **Policy handbook on artist's residencies**: open method of coordination (OMC) working group of EU member states experts on artists' residencies. Dec. 2014. Disponível em: [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies_en.pdf). Acesso em: 20 abr. 2019.

EXPERIENCING Connection issues. **Capacete Athens, 2017**. Rio de Janeiro: Goethe Institut/Capacete, 2018. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/dx43b3vuwl87tbo/EXPERIENCING%20CONNECTION%20ISSUES-CapaceteAthens.pdf?dl=0>. Acesso em: 16 ago. 2020.

FERGUSON, Bruce W. Exhibition rhetoric's: material speech and utter sense. *In*: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. **Thinking about exhibitions**. New York: Routledge, 2009.

FERREIRA NETO, João Leite. Foucault, governamentalidade neoliberal e subjetivação. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 35, e35512, 2019.

FERREIRA, Glória. Escolhas e experiências. *In*: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FIALHO, Ana Letícia. Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios. *In*: QUEMIN, Alain *et al.* **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 32-83.

FIALHO, Ana Letícia. Mercado de arte global, sistema desigual. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 9, p. 8-41, nov. 2019.

FIALHO, Ana Letícia. O iminente colapso do setor cultural. Colunas móveis. **Revista Select**, 22 maio 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-iminente-colapso-do-setor-cultural/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. **Revista Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 378-390, jul/dez 2017.

FOSTER, Hall. Postmodernism in parallax. **October**, v. 63, p. 3-20, Winter 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778862>. Acesso em: 19 fev. 2013.

FOSTER, Hall. Questionnaire on "The Contemporary". **October**, v. 130, p. 3-124, Fall 2009. Disponível em: <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2009.130.1.3>. Acesso em: 25 jul. 2019.



FOSTER, Hall. **Recodings**: art, spectacle, cultural politics. Seattle: Bay Press, 1985.

FOSTER, Hall. **The return of the real**. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Discipline & punish**: the birth of prison. New York: Vintage Books Ed., 1979.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Ditos e escritos V. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOWLE, Kate. ICI perspectives in curating. *In*: SMITH, Terry. **Thinking contemporary curating**. New York: ICI, 2012.

FRASER, Andrea. A museum is not a business. It's run like a business like fashion. *In*: MÖNTMANN, Nina (ed.). **Art and its institutions** – currents conflicts, critique and collaborations. London: Black Dog Publishing, 2006. p. 86-89.

FRASER, Andrea. **From the critique of institutions to an institution of critique**. Sept. 2005. Disponível em:

[https://monoskop.org/File:Fraser\\_Andrea\\_2005\\_From\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions\\_to\\_an\\_Institution\\_of\\_Critique.pdf](https://monoskop.org/File:Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf). Acesso em: 24 fev. 2020.

FRASER, Andrea. What's intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere? **October**, n. 80, p. 111-116, Spring 1997.

FREIRE, Cristina. **Walter Zanini**: Escrituras críticas. São Paulo: AnnaBlume/MAC/USP, 2013.

FREITAS, Artur. Autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. **Artcultura**, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 197-211, jul/dez 2005.

FRENTE ampla de trabalhadoras e trabalhadores do Serviço Público pela Democracia. 9 maio 2016. Disponível em:  
<http://frenteampdaspd.redelivre.org.br/frente-ampla-de-trabalhadoras-e-trabalhadores-do-servico-publico-pela-democracia/>. Acesso em: 24 nov. 2019.

FRIQUES, Manoel Silvestre; BASBAUM, Ricardo. O que pode uma curadoria descolonial? **Poiésis**, Niterói, v. 21, n. 35, p. 11-16, jan./jun. 2020.

GADELHA, Marina. **Aldeia de Arcozelo**: 300 anos de história. Projeto Brasil Memória das Artes. Disponível em:  
<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/aldeia-de-arcozelo-300-anos-de-historia/>. Acesso em: 7 jun. 2020.

GIMBO, Fernando. Entre autonomia e heteronomia: para uma concepção crítica de cuidado de si em Michel Foucault. **Princípios: Revista de Filosofia**, Natal, v. 25, n. 46, p. 59-83, jan./abr. 2018.

GLOBAL conceptualism: points of origin: 1950s-1980s. NY: Queens Museum of Art, 1999.

GODFREY, Tony. **Conceptual art**. London: Phaidon Press, 1998.

GODOY, Elenilton Vieira; SANTOS, Vinício de Macedo. Um olhar sobre a cultura. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 15-41, set. 2014.

GOETH INSTITUT. **Entre improvisação e brilhos distantes**. Documenta 14. 2017. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/d14/20981434.html>. Acesso em: 12 ago. 2020.

GONRING, G. M. (O que) pode a curadoria inventar? **Galaxia**, São Paulo, n. 29, p. 276-288, jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>. Acesso em: 10 set. 2018.

GORTÁZAR, Naiara Galarraga. MAM Rio diversifica direção artística para mudar a “cultura branca” dos museus no Brasil. **El País**. 20 ago. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-08-20/mam-rio-diversifica-direcao-artistica-para-mudar-a-cultura-branca-dos-museus-no-brasil.html>. Acesso em: 20 ago. 2020.

GRAHAM, Beryl; COOK, Sarah (org.) **Rethinking curating: art after new media**. Cambridge: MIT Press, 2010.

GREENBERG, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy. Introduction. *In*: FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (ed.). **Thinking about exhibitions**. London; New York: Routledge, 1996.

GUASCH, Anna Maria. Imaginación cosmopolita y localidade. *In*: MOSQUERA, Gerardo (ed.). **Desde aquí**. Contexto e internacionalización. Madrid: Photoespanã 2012/La Fabrica, 2012. p. 15-24.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage Publications Ed., 2009.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HOFFMANN, Jens; LIND, Maria. To show or not to show. Conversations. **Mousse Magazine**, n. 31, dec. 2011- jan. 2012. Disponível em: <http://mousse magazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>. Acesso em: 27 set. 2020.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editoria Objetiva, 2001.

HSU, Manray. Cosmopolitismo em red: sobre el intercambio cultural y la exposición internacional. *In*: MOSQUERA, Gerardo (ed.). **Desde aquí**. Contexto e internacionalización. Madrid: Photoespanã 2012/La Fabrica, 2012. p. 53-63.

HUCHET, Stéphane. In fine: o artista é a derradeira instituição de arte. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Ano 19, v. 1, n. 32, p. 277-286, ago. 2018.

HUTCHINSON, Mark. On Expertise, Curation & the Possibility of the Public. **Seconds**, n. 3, July 2006. Disponível em: <http://www.slashseconds.org/issues/001/003/articles/mhutchinsondbeech/index.php>. Acesso em: 24 maio 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **O que é museu?** s.d. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/>. Acesso em: 29 nov. 2019.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – ICOM. **Publications 2018**. Disponível em: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/09/ICOM\\_Pub\\_brochure\\_EN\\_digital.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/09/ICOM_Pub_brochure_EN_digital.pdf). Acesso em: 29 nov. 2019.

JACOB, Mary Jane. Public art: consequences of a gesture? **Oncurating**, n. 19, jun. 2013. Entrevista concedida a Monika Monár e Tanja Tranp. Disponível em: <http://www.on-curating.org/issue-19-reader/public-art-consequences-of-a-gesture-an-interview-with-mary-jane-jacob.html#.XAG3AScfPSw>. Acesso em: 18 fev. 2019.

JACOBS, Jane. **Project for Public Spaces**. 2010. Disponível em: <https://www.pps.org/article/jjacobs-2>. Acesso em: 24 jul. 2020.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: 2003.

JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Oxfordshire: Routledge, 2005.

JOSHI, A.; CARTER, B. **Public sector institutional reform**: topic guide. Birmingham, UK: GSDRC, University of Birmingham. 2015. Disponível em: <https://gsdrc.org/topic-guides/public-sector-institutional-reform/concepts/what-are-institutions/>. Acesso em: 7 jul. 2020.

KARENTZOS, Alexandra; KITTNER, Alma-Elisa (org.). **Holiday in art** – art and tourism. TOPOLOGIEN des reisen: tourismus – imagination- migration/Topologies of travel: tourism – imagination – migration. Hanover: Volkswagen Stiftung, 2010.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, Hélio (org.). **Cadernos Sesc Videobrasil 2**. Arte mobilidade sustentabilidade. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC São Paulo, 2006. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/02>. Acesso em: 20 out. 2018.

KESTER, Grant. Questionnaire on “The Contemporary”. **October**, v. 130, p. 46-54, Fall 2009.

KLUGE, Alexander. Theoretical writings, stories and an interview. In: NEGHT, Oskar;

KLUGE, Alexander; LABANYI, Peter (org.). The public sphere and experience: selections. **October**, v. 46, p. 60-82, Autumn, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778678>. Acesso em: 9 jul. 2020.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *In*: FOSTER, Hal (ed.). **The Anti-Aesthetic**: essays on postmodern culture. Seattle: Bay Press, 1991. p. 31-42.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LABRA, Daniela. Rodadas: o que é a curadoria? *In*: TEJO, Cristiana (org.). **Panorama do pensamento emergente**. Porto Alegre: ZOUK, 2011. p. 60-61.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. **Poiésis**, Niterói, n. 26, p. 81-97, dez 2015.

LEE, Pamela M. Postmodernism after the Contemporary. **October**, 130, p. 25-27, Fall 2009.

LIND, Maria. Performing the curatorial: an introduction. *In*: LIND, Maria. **Performing the curatorial**: within and beyond art. Berlin: Sternberg Press, 2012.

LIND, Maria. The curatorial. **ArtForum International**, New York, v. 48, n. 2, p. 103, oct. 2009.

LIND, Maria. Why mediate art? *In*: HOFFMANN, Jens (ed.). **Ten fundamental question of curating**. Londres: Mousse Publishing; Fiorucci Art Trust, 2013. p. 99-108.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 151-165, maio 2013.

LIPPARD, Lucy R. **Six years**: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. New York: Praeger, 1973.

LOREY, Isabell. **State of insecurity**: government of the precarious. London: VERSO, 2015.

LÜBBREN, Nina. **Rural artists' colonies in Europe 1870-1910**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

LUKAS, Henrique *et al.* (org.) **Metadados**. Campinas/SP: Ateliê Aberto Produções Contemporâneas, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/ateliaberto/docs/dados?fbclid=IwAR3NIKhvJZ8jH77oP9ZSX2nKHby13XboNU90fdVmzRpeGcujV3ByoSsHIc>. Acesso em: 22 mar. 2019.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MANO, Rubens. A condição do lugar no site. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 112-121, 2006.

MARIO Pedrosa, Walter Zanini e o projeto do MAC para a USP. s.d. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/folder/zanini\\_mariopedrosa.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/folder/zanini_mariopedrosa.pdf). Acesso em: 27 set. 2020.

MARTINON, Jean Paul (org.). **The curatorial**: a philosophy of curating. London: Bloomsbury, 2013.

MATOSO, Rui. E agora, o que fazemos com isto? **ArteCapital**, 12 maio 2018. Disponível em: <https://www.artecapital.net/opiniao-187-rui-matoso-e-agora-o-que-fazemos-com-isto>. Acesso em: 18 jul. 2020.

MELLADO, Justo Pastor. Notas para uma delimitação da noção de curador como produção de infraestrutura. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 167-183, dez. 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. **Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo**. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio). Acesso em: 15 set. 2020.

MEYER, James. **What happened to institutional critique?** Texto para a exposição homônima. NY: American Fine Arts, 1993. Disponível em: [http://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2015/04/JamesMeyer\\_WhatHappenedtotheInstitutionalCritique.pdf?89471e](http://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2015/04/JamesMeyer_WhatHappenedtotheInstitutionalCritique.pdf?89471e). Acesso em: 27 set. 2020.

MEYER, Richard. Identity. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (ed.). **Critical terms for art history**. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 345-357. p. 255-278

MOLECULAR Museum. **Beyond politics: the politics of translation**. Disponível em: <https://translate.eipcp.net/Actions/practices/molecularmuseum/index.html>. Acesso em: 9 jul. 2020.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Tradução de Sergio Milliet. 3. ed. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONTMANN, Nina. **The rise and fall of the new institutionalism: perspective on a possible future**. 2007. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0407/montmann/en>. Acesso em: 20 fev. 2020.

MORAES, Fabiana. [Entrevista concedida a] Renata Azambuja para o projeto de pesquisa de doutorado [áudio]. 21 mar. 2019.

MORAES, Marcos J. S. **Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão**. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2009.

MORARIU, Vlad. **Institutional Critique**. A philosophical investigation of its conditions and possibilities. 2014. Tese (Doctor of Philosophy) – School of Arts, Loughborough University, Leicestershire, 2014. Disponível em: [https://repository.lboro.ac.uk/articles/Institutional\\_critique\\_A\\_philosophical\\_investigation\\_of\\_its\\_conditions\\_and\\_possibilities/9332969](https://repository.lboro.ac.uk/articles/Institutional_critique_A_philosophical_investigation_of_its_conditions_and_possibilities/9332969). Acesso em: 10 mar. 2020.

MORGAN, David L. **The focus group guidebook**. California: SAGE Publications, 1997.

MOSQUERA, Gerardo. Beyond anthropophagy: art, internationalization, and cultural dynamics. *In*: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (org.). **The Global contemporary and the rise of new art worlds**. Karlsruhe: Center for Art and Media Karlsruhe, 2013. p. 233-238.

MOSQUERA, Gerardo. Caminando com el diablo. Arte contemporáneo, cultura y internacionalización. *In*: MOSQUERA, Gerardo (ed.). **Desde aquí**. Contexto e internacionalización. Madrid: Photoespanã 2012/La Fabrica, 2012. p. 255-278.

MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 25, p. 165-175, 2006.

MOUFFE, Chantal. **Thinking the world politically**. London/New York: Verso, 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/273471660/Agonistics-Thinking-the-World-Politically>. Acesso em: 13 out. 2019.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP. **Arte e descolonização**. 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 20 jul.2020.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP. **De dentro e de fora/Inside out inside in**. s.d. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/de-dentro-e-de-fora-inside-out-outside-in>. Acesso em: 12 jul. 2020.

MUSEU de Arte Moderna. **Artist's choice John Baldessari** e.g. Grass, Water Heater, Mouths, & etc. (for John Graham). Folder. March 17 – May 10, 1994

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacosautonomos-web-11.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2019.

O'DOHERTY, Claire. The institution is dead! Long live the institution! Contemporary art and new institutionalism. **Engage Journal**, n. 15, summer 2004. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/32788979/Institution-is-Dead>. Acesso em: 16 abr. 2020.

O'NEILL, Paul. **The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)**. Cambridge: The MIT Press, 2012.

O'NEILL, Paul. The curatorial turn. *In*: RUGG, Judith; SEDWIG, Michele; O'NEILL, Paul (ed.). **Issues in curating contemporary art and performance**. Bristol: Intellect, 2007. p. 13-28.

OKEKE-AGULU, Chika. Questionnaire on "The Contemporary". **October**, v. 130, p. 43-45, Fall 2009.

PACKER, Amilcar. Resiliências artísticas. *In*: VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (org.). **Mapeamento das residências artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

PASSERON, René. A poiética em questão. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 9-15, nov. 1997.

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103-116, jul./nov. 2004.

PETRONI, Ilze. Exercício de desconstrução: apontamentos sobre gestão autônoma e o campo artístico contemporâneo. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 31-49, 2016.

PLENARY Session: **The Museum Definition** – The backbone of ICOM. Sep. 5, 2019. Publicado pelo canal ICOM International Council of Museums. Disponível em: <https://youtu.be/fSDP8DXdwrA>. Acesso em: 8 jul. 2020.

POLÊMICA do Guggenheim no Rio. **Fórum Permanente**. s.d. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/administ/arquivo\\_hibernante/guggenheim](http://www.forumpermanente.org/administ/arquivo_hibernante/guggenheim). Acesso em: 2 nov. 2018.

PRATT, Mary Louise. Arts of the contact zone. **Profession**, New York, p. 33-40, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25595469?seq=1>. Acesso em: 27 set. 2020.

PRATT, Mary Louise. **From Ways of Reading**. 1999. Disponível em: <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:c0d3cfc-d961c-4c96-b759-93007e68e1f0/Arts+of+the+Contact+Zone.pdf>. Acesso em: 28 set. 2020.

PRESTON, Victoria. **From outside to inside: changing strategies and practices of institutional critique 1960-2014**. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Birbeck College, University of London, Londres, 2014.

PRESTON, Victoria. Institutional critique: misunderstood legacies and modes of criticality. *In*: JAREUNPOON-PHILIPS, Jerly Marie; MORARIU, Vlad; PAFE, Rachel; SCASCIAMACCHIA, Francesco. **Giant Step: reflections & essays on institutional critique**. Bari, IT: Vessel art projects, 2012/13. p. 80-95.

PROJETO HÉLIO OITICICA. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 1997.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation. *In*: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, B. W.; NIARNE, Sandy (org.). **Thinking about exhibitions**. London/New York, 2009. P. 21-38.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org/Editora 34, 2005.

RAUNIG, Gerald. **Instituent Practices – Fleeing, Instituting, Transforming**. 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/en>. Acesso em: 9 jul. 2020.

RESIDENCIES in museums. Alliance of Artists Communities. s.d. Disponível em: <https://www.artistcommunities.org/context-museums>. Acesso em: 11 jul. 2020.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre curadoria. **Revista Poiésis**, n. 26, p. 15-28, dez. 2015. p. 15-28.

RICHTER, Dorothee; DRABBLE, Barnaby. Curating critique: an introduction. *In: On.Curating.org*. n. 9, p. 7-10, 2014. Disponível em: [http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf). Acesso em: 20 jun. 2019.

ROLNIK, Sueli. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo: PUC, 2016. PDF.

ROLNIK, Sueli. Desentranhando futuros. **ComCiência**, Campinas, n. 99, 2008.

ROLNIK, Sueli. **Políticas da cafetinagem**. Núcleo de Estudos da Subjetividade. PUC/USP. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em: 7 jun. 2020.

ROSA, Nei Vargas. O Estado e o empresariamento do sistema de arte. *In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: ZOUK, 2014. p. 45-71.

RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2010.

RUPP, Bettina. **Residências em arte contemporânea: espaço, tempo e interlocução**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2017.

SALZSTEIN, Sonia. Transformações na esfera da crítica. *In: FERREIRA, Gloria. Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 227-233.

SANDINO, Linda. Artists-in-progress: Narrative Identity of the Self as Another. *In: HYVARINEN, Matti; HYDEN, Lars-Christer; SAARENHEIMO, Marja (ed.). Beyond narrative coherence*. Amsterdam: John Benjamins Publ.Co, 2010. Disponível em: [http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2917/1/Sandino\\_Broken\\_Narr.pdf](http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2917/1/Sandino_Broken_Narr.pdf). Acesso em: 24 jun. 2019.

SANTOS, Hélia Vannucchi de Almeida. **A importância das regras e do gameplay no envolvimento do jogador**. 2010. Tese. (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo São Paulo/SP, 2010.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopian literature in English: an annotated bibliography from 1516 to the present**. s.d. Disponível em: [https://openpublishing.psu.edu/utopia/content/definitions#\\_edn1](https://openpublishing.psu.edu/utopia/content/definitions#_edn1). Acesso em: 26 ago. 2020.

SCABIN, N. L. C. **Politicamente correto, uma categoria em disputa**. Curitiba: Appris, 2018.

SCHARMER, Otto; KAUFER, Katrin. **Leading from the emerging future**. São Francisco: Berrett-Koehler Publishers. Inc, 2013.



SCHNEEMANN, Peter. Miles and more. On how the travelling artist experiences and conceives the world in the present. *In*: KARENTZOS, Alexandra; KITTNER, Alma-Elisa (org.). **Holiday in art – art and tourism**. TOPOLOGIEN des reisen: tourismus – imagination- migration/Topologies of travel: tourism – imagination – migration. Hanover: Volkswagen Stiftung, 2010. p. 274-282.

SCHWARCZ, Lilia M. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCOTINI, Marco. **Disobedient images**: autonomia and the politics of representation. 2013. Disponível em: <https://onlineopen.org/disobedient-images>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SCOTINI, Marco. **Geopolitical curating**: Marco Scotini. [Entrevista concedida a] Carol Yinghua Lu. s.d. Disponível em: <http://moussmagazine.it/geopolitical-curating-marco-scotini-carol-yinghua-lu-2020/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SEPULVEDA, Jorge; BUSTOS, Guillermina. El arte como herramienta de acción política: modelos de trabajo y algunas ideas sobre residencias de arte contemporáneo en relación con la comunidad y procesos sociales. *In*: SEPULVEDA, Jorge; BUSTOS, Guillermina. **Residencias de arte contemporáneo social summer camp**. Villa Alegre, Chile: Curatoría Forense, 2017. p. 26-29.

SEPÚLVEDA, Jorge; PETRONI, Ilze. **Autónomos, no independientes**. 2011. Em <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=1215>. Acesso em: 26 jun. 2019.

SEPÚLVEDA, Jorge. **Curatoría Forense**. Site [arte-sur.org](http://www.arte-sur.org). Villa Alegre: 2010. Disponível em: <http://www.arte-sur.org/es/residencias/curatoria-forense-2/>. Acesso em: 25 set. 2018.

SHEIKH, Simon. **Note on institutional critique**. 2004. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0504/sheikh/en>. Acesso em: 28 set. 2020.

SHEIKH, Simon. **Note on institutional critique**. 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/en>. Acesso em: 28 set. 2020.

SHEIKH, Simon. Notes on Institutional Critique. *In*: RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (org.). **Art and contemporary practice**: reinventing institutional critique. London: Mayfly, 2009. Disponível em: <https://ufdc.ufl.edu/AA00011734/00001>. Acesso em: 12 fev. 2019.

SHEIKH, Simon. **Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions**. 2004. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0504/sheikh/en>. Acesso em: 8 jul. 2020.

SHEIKH, Simon. The magmas: on institutions and instituting. *In*: O'NEILL, Paul; STEEDS, Lucy; WILSON, Mick (org.). **How Institutions think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse**. Cambridge, MA: MIT Press. p. 126-131. Disponível em: <http://research.gold.ac.uk/21442/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

SHEIKH, Simon. **What are we fighting for?** On art, and resilience, 2019. Disponível em: <https://insiteart.org/performing-resilience/essays/what-are-we-fighting-for-on-art-and-resilience>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SHEIKH, Simon. **Who are we as an art community?** Lectures 2019-2020. Vídeo (1h29min55seg). Publicado pelo canal Goldsmiths Art. Disponível em: <https://youtu.be/nZ3kxbiH4bI>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SMITH, Terry; FOSTER, Hall (ed). Questionnaire on “The Contemporary”. **October**, v. 130, p. 3-124, Fall 2009.

SMITH, Terry. Production. *In*: NELSON, R; SCHIFF, R. (ed.). **Critical terms for art history**. Chicago: The University of Chicago Press: 2003.

SMITH, Terry. Questionnaire on “The Contemporary”. **October**, v. 130, p. 46-54, Fall 2009.

SMITH, Terry. **Thinking contemporary curating**. New York: ICI, 2012.

SMITH, Terry. **What is contemporary art**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A farsa do neoliberalismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

SOMMER, Michelle (org.). **Práticas contemporâneas do mover-se**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TALONE, Vittorio da Gamma. Distopias presentes, passadas e futuras: os monstros da sociedade. **Sociologias**, Porto Alegre, Ano 20, n. 49, p. 368-380, set-dez 2018.

TAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983. A new MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/about/new-moma>. Acesso em: 25 jul. 2020.

TEJO, Cristiana. [Correspondência]. Destinatário: Renata Azambuja. Lisboa, 25 abr. 2019. 1 carta.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TROIANO, Mariele; RISCADO, Patrícia. Instituições e o institucionalismo: notas acerca da construção do debate e seus principais desafios na contemporaneidade. **Revista Política Hoje**, Recife, v. 25, n. 1, p. 113-132, 2016.

TYPES of residency programs. **Transartis**. Disponível em: <https://www.transartists.org/residency-typology>. Acesso em: 29 nov. 2019.

VELÁZQUEZ, Y. M. H. Imagining Curatorial Practice after 1972. *In*: O'NEILL, Paul; SHEIKH, Simon; STEEDS, Lucy; WILSON, Mick (ed.). **Curating after the global: roadmaps for the present**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2019. p. 253-270.

VERGARA, Guilherme. Curadoria educativa: percepção imaginativa/consciência do olhar. *In*: CERVETTO, Renata; LOPES, Miguel A. (org.). **Agite antes de usar**:

deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p. 39-45.

VIDOKLE, Anton. **Interview with Anton Vidokle**. 2020. Disponível em: <http://www.on-curating.org/issue-22-43/interview-with-anton-vidokle.html#.XR1GSy3Oqqk>. Acesso em: 24 jun. 2019.

VIDOKLE, Anton. Questionnaire on “The Contemporary”. **October**, v. 130, p. 41-43, Fall 2009.

VILENSKY, Dmitry. **Activist Club or On the Concept of Cultural Houses, Social Centers & Museums**. Mar. 2009. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0910/vilensky/en>. Acesso em: 10 jul. 2020.

YÚDICE, George. **El recurso de la cultura: uso de la cultura en la era global**. Barcelona: Ed. Gedisa, 2002.

## Anexo 1

### B. Produção de narrativas em residência

Você entender como o artista trabalha, acompanhar o processo faz toda a diferença. Um crítico de arte pode que fala sobre o artista que morreu pode pensar em teorias para explicar aquele trabalho. Mas com artista que tá vivo você pode acompanhar o processo, o que é muito mais rico. (BORGHI, 2019)

Eu entendo narrativa como uma tomada de posse da própria história. Entendo narrativa como a capacidade de apropriar ou de nos apropriarmos do poder de inventar o sentido para o que se vive e para o modo que se vê. As narrativas bonitas, mesmo assim, eu acho que são aquelas que dão conta de, a partir de uma certa abstração, de um certo sentido de coletividade, de muitos corpos, de multiplicidade de corpos, ela consegue “justinho” no processo que cada um que está envolvido dentro dessa narrativa está passando e sentir e de certa maneira ou despertar, ou mexer, ou trazer um sentimento, uma emoção, onde essa narrativa é compartilhada ou ela pode ser compartilhada com um ou com muitos. Eu vejo que meus processos de trabalho, dos programas que eu realizo, dos aquilombamentos de que faço parte, essas dinâmicas elas são constantes, é um compartilhamento de emoção e que ao mesmo tempo é um espaço para se forjar ferramentas possíveis ainda que nos possibilitam gozar de uma saúde em vida, de imaginar e de construir esse lugar da arte, esse lugar de mundo que é tão precioso, que oferece essa capacidade de imaginar. (CAMPOS, 2019)

Em relação a narrativas nos meus processos de pesquisa: sempre estive bastante presente essa questão dos fluxos, trânsitos, dos deslocamentos, esse atravessamento da subjetividade por todos esses eixos. Nas minhas pesquisas curatoriais, me dedicava a investigar esses deslocamentos. Sejam deslocamentos físicos, de corpos, sejam deslocamentos de desejos e subjetividades. Então muitos dos projetos estiveram em torno dessas narrativas, que se relacionam com a minha vida, com meu entorno.[...] Há outra vertente de narrativas e questões que me interessam muito, que é pensar as questões dos fluxos biográficos, do corpo, do gênero e da sexualidade. Essas bifurcações que essas questões vão projetando e que vão se desdobrando nas poéticas, em diversas pesquisas de artistas. (CASSUNDÉ, 2019)

[...] talvez, a nossa questão fosse mais discurso do que narrativa, narrativa como parte, digamos assim, da construção geral do discurso; mas assim, dentro do discurso você tem várias formas de operação — a narrativa é uma delas — mas outras também, né? Então, talvez, a nossa questão fosse mais... é... qual é o lugar do discurso na arte e no pensamento sobre a arte, e como experimentar esse campo do discurso, assim, do falar sobre, do pensar através do discurso, da linguagem, né, sobre a arte e tal. Então eu acho que é um pouco nesse sentido. Porque a crítica, ela sempre se valeu do texto, e do discurso verb... textual, verbal, escrito, pra se colocar numa posição de ajuizamento, de análise, né, de, enfim, crítica meio distanciada. A nossa ideia era se valer desse mesmo território discursivo, mas pra pensar uma relação mais imersiva, mais desde dentro da arte, que significa necessariamente

entrar no processo de criação. Porque, assim, como é que você vai tipo... eu não vou entrar (numa obra); eu não vou rasgar uma pintura, entrar dentro dela e fazer uma leitura da, sei lá, da formação atômica, molecular daquela pintura; mas eu posso entrar no processo de criação. Então, é... Pra gente interessava entrar no processo de criação. E aí você tem duas formas de entrar no processo de criação: uma é você, tipo: “Ah, eu acompanho um artista, e entro no processo de criação dele e tal”, outra coisa é você entrar no seu próprio processo de criação, né? Entender a crítica como criação. Bem, é... Na época, a gente não conhecia Frederico Moraes, e as experiências dele entre crítica e criação nos anos 70, no Rio de Janeiro, e entre BH e Rio, mas depois eu passei a conhecer, e acho que tem muitas identificações assim com a ideia do crítico criador, nova crise, (crise de criação); que ele tava desenvolvendo nos anos 70. Mas enfim, a ideia era experimentar a crítica como campo de criação, e fazer uma experiência de criação dentro do âmbito da crítica, do discurso. (DINIZ, 2019)

Vou voltar no decorrer das narrativas agora. Quando você falou das perspectivas e discursos das abordagens que a curadoria vai construindo, eu estava me perguntando muito isso nesses meses que isso começou a virar também pesquisa acadêmica e tudo mais. Eu sistematizo da seguinte maneira na minha cabeça: frente a esses projetos específicos engajados numa territorialidade dada, tem toda umas narrativas ficcionais ou reais de todos esses moradores que vão falando com esses artistas. São escutas que vêm da comunidade, contraditórias ou que se somam. Ele vai ter uma narrativa de condensar tudo isso da sua forma, trazendo mais pro seu lado, ou pro lado do outro, ou comprando uma ideia, negando outra e devolvendo simbolicamente da maneira que for. (FABRES, 2019)

Penso ser fundamental garantir um escopo nítido e trazer artistas que, trabalhando ao mesmo tempo, ou atuando em períodos subsequentes, estejam alinhados entre si, ou cujas obras, pesquisas, questões levantadas alimentem-se mutuamente. [...] Posso, por exemplo, pensar em artistas – e convidá-los – que atuam em diferentes contextos, todos eles marcados por regimes políticos de exceção. Ainda dentro desse recorte, posso privilegiar respostas mais ou menos experimentais, ou não, ou um ou outro, pois um aspecto a ser discutido é atualidade ou inatualidade do formalismo. Os desdobramentos são inúmeros, certo? (FARIAS, 2019)

O que eu ouvia muito de narrativas de si, ou seja, de discursos dos residentes no Despina e no Barracão Maravilha, era uma relação de alteridade muito grande com o Rio de Janeiro, ou seja, a essas residências vinham muitos artistas gringos, muitas pessoas de outros lugares do mundo, claro, muita gente da Europa, com aquelas bolsas, com financiamento etc. e muita gente, em menor escala, claro, dos outros estados do Brasil. [...] As narrativas que eles traziam eram sempre propostas de coisas que, quase sempre, problematizavam o que era o Brasil, o que eram os trópicos, o que era aquele corpo, geralmente branco, ali, então as narrativas iam um pouco por aí. E eu, claro, ia tentando conversar, ia tentando pensar, formas de quebrar esses clichês, de reproblematicar isso, enfim. [...] Acho que a palavra narrativa tem muitos usos, né? Mas isso era uma discussão que tinha sempre. Como cada um se pinta também, acho que essa pode ser uma resposta plausível. (FONSECA, 2019)

E [com] a construção de novos vocabulários também, né, a ideia de narrativas de resistência, a ideia de práticas comunitárias do universo, mas é a vida, né. (LEMOS, 2019)

Penso nas narrativas curatoriais como o exercício de tornar visível/perceptível um lugar de onde se fala (diferente de “lugar de fala”, embora considere imperativo respeitar isso), os sujeitos/protagonistas dessa fala, possibilidades de recepção/escuta dos conteúdos produzidos. Sinceramente, não consigo identificar isso nos curadores brasileiros. Com a rara exceção de Bia Lemos, que tem uma pesquisa lindíssima sobre corpos dissidentes, e Paulo Herkenhoff, em sua incansável pesquisa sobre o experimental e narrativas não hegemônicas. Paulo é um dos grandes responsáveis por criticar veementemente o eixo SP-RJ no campo das artes visuais, trazendo visibilidade às regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. A maioria considero oportunista, com pouca relevância intelectual, empenhada em processos de cooptação das narrativas nascidas nas ruas, notadamente, dos movimentos sociais. Curiosamente, minha narrativa curatorial tem a ver com construções narrativas, como essas se dão na relação texto x imagem. Os trabalhos que desenvolvi em residência tinham um viés experimental. Se tratavam em como possibilitar novas/os fruitoras/es para exposições depois de seu término. Nesse sentido, busquei a linguagem da literatura e do audiovisual como ferramentas. (LIMA, 2019)

Eu entendo por narrativa aquilo que é articulado para enunciar fatos, artefatos, objetos e a narrativa, como algo que singulariza a leitura e torna plural a experiência da coisa em si, daquilo que está sendo lido. Na narrativa aparecem os sujeitos, os enunciadores e é também na narrativa que a gente pode constatar o quão falha é a tentativa de tornar singular a experiência das coisas. Ou seja, o quão falha é a pretensão de universalidade das coisas. É doido porque a gente pode ver que a arte, que por um lado é um grande laboratório de singularidades e de experiências individuais, ela se serviu principalmente, com a pretensão de individualidade moderna, ao achatamento das experiências, ela se ofereceu também, com diversos dispositivos como o cubo branco ou como a ideia da marcha de progresso encampada pelas vanguardas, ela se serviu a este projeto que basicamente dizia assim: tem alguns que apontam a direção e outros que seguem, num projeto, no fundo, um tanto colonialista. Então é muito interessante a gente pensar na contemporaneidade, essa crítica ao pensamento colonialista que também marcou a arte e a reabertura de estratégias de meios para se pensar a arte como um exercício narrativo, em busca das subjetividades e das singularidades. (MAIA, 2019)

[...] tem um dado aí que é que em muitos casos é exatamente o contrário, o que a gente produz são antinarrativas. São outras possibilidades de outros caminhos possíveis, temporais inclusive, de se pensar a arte, a sociedade, o mundo, o papel social do artista, os posicionamentos políticos, estéticos, éticos. Então, muitas vezes, o que a gente constrói não é dado por uma linearidade, muito pelo contrário, acho que a gente tá o tempo inteiro tentando desconstruir as narrativas que predominam ou predominantes para que a gente possa ver o mundo de uma outra maneira, de uma outra perspectiva, para que a gente possa escutar pessoa que usualmente não tem espaço pra reproduzir, para produzir, e para projetar essas vozes... Então, enfim,

eu acho uma pergunta delicada porque teria que entender o que que tu entende por narrativa, então não sei se consigo responder tão claramente. (NUNES, 2019)

Acho que existem várias maneiras de entender a noção de narrativa e pessoas se debruçaram especificamente sobre essa questão. Sem querer gerar qualquer tipo de definição ou de teoria, por narrativa eu entendo a conjugação de objetos, práticas, pessoas, história e estórias que de alguma maneira se relacionam em intertextualidade, dando significado umas às outras e sugerindo, apontando, produzindo algumas relações e relatos específicos. Uma narrativa não tem nesse sentido um valor de verdade ou de afirmação de certeza, mas segue uma vontade de produção de sentidos, enquanto significados e direções, percursos e ordenamentos. Existem narrativas dominantes que estão diretamente relacionadas a tomadas e vontades de poder, que têm um funcionamento de hegemonia e exclusão, e que podem, sim, ser uma tendência à noção de veracidade, e nisso talvez se aproximem à noção de discurso tal como elaborada por Foucault, por exemplo. Eu tenho tendência a achar que a curadoria pode ter a função de produzir narrativas que desafiam o poder dos discursos, algo como contranarrativas. Ao mesmo tempo, acho que esse tipo de formulação pode ter uma componente de determinação negativa, quer dizer, o que se faz acaba se determinando pela sua posição de oposição e nisso, em alguma medida, a reitera, a reencena e reforça. Não me vejo necessariamente buscando produzir narrativas, mas articular e agenciar coisas, pessoas, territórios, histórias e estórias, narrativas que possam, por sua vez, gerar condições de possibilidade de que outras narrativas sejam produzidas. Como disse na questão anterior, me interessa pensar como a curadoria pode produzir residência e viagens de pesquisa, que é algo sobre o que tenho pensado bastante, tendo também organizado algumas. Nesse sentido, penso que as maneiras como tenho pensado e organizado programas de residência e viagens de pesquisa tentam gerar condições para que narrativas sejam produzidas, mas não por mim. (PACKER, 2019)

Eu acho que é bem importante isso de conseguir circular, tem uma coisa ali. Então, a minha prática curatorial é muito nesse sentido de peito aberto. Sim, tenho mais clareza sobre ela e acho que ela é fundamentada em pesquisa e é fundamentada nessa relação. Sim, acho que estou nesse caminho, nesse processo de formação e acho que estou tendo várias vivências e tenho uma trajetória que não é uma trajetória comum. E eu participei em várias coisas em paralelo, participei de grupos na Casa do Povo sobre história das exposições... Fiz várias coisas na Feira Plana, na Casa Plana. Enfim, eu tenho um percurso de coisas que vão me formando, sou curiosa. Mas assim, eu tenho coisas que pesquiso mais, minhas pesquisas pessoas e estou tentando fazê-las convergir. Eu pesquiso práticas conceituais contemporâneas, eu pesquiso isso. (ROMAN, 2019)

Se você pergunta para mim como eu fui me repensando dentro do MAC, foi sobre como a política curatorial pode abraçar a transdisciplinaridade e a quebra de hierarquia, se despreendendo de uma produção de conhecimento colonial naquele lugar. E ela ser também uma escola de curadoria, de experiência, onde artistas, educadores e curadores vão pensar as múltiplas temporalidades do processo curatorial, as transformações da proposta durante a implementação, que pode ocorrer inclusive por imprevisibilidades. [...]

Ela é resultado, não premeditada, parte da experiência de uma estrutura viva, partindo de ações reflexivas inusitadas. Então você está experimentando em Olhos d'Água, sua proposição é apresentada e você vai escutando as experiências, você vai fazendo a ouvidoria e trazendo essa percepção. E a partir delas, ações reflexivas vão remodelando a proposição do lugar. Isso se chama política curatorial, mas também é um método, porque você não inaugura a sua exposição com um projeto premeditado. (VERGARA, 2019)

Bom, eu entendo por narrativa, na verdade, tradicionalmente, uma narração de um acontecimento. Se a gente pensar, narrativa é uma história que a gente conta, é um ponto de vista que a gente tem sobre o mundo. Eu acho que, quando a gente faz um trabalho poético, seja ele na literatura, na música, onde a gente esteja, até na ciência, a gente sempre tá colocando uma determinada narrativa em voga, um ponto de vista sobre o mundo. Então eu entendo que o curador como um cientista, como um escritor, como qualquer outra pessoa que esteja produzindo conhecimento, está produzindo conhecimento a partir de um ponto de vista, a partir de determinadas premissas sobre o mundo, a partir de princípios que organizam seu pensamento, que organizam sua estada no mundo. Eu acho que, por conta da minha vivência, sempre tento trazer pra discussão, pra pautar no processo de produção simbólica, uma relação diferente com a narrativa hegemônica. (VILELA, 2019)

### C. Outro lugar? Desafios da curadoria; curadoria x exposição x residência

Acredito que a curadoria é uma prática artística e, como toda prática artística, também precisa de revisão em função do momento e do contexto onde opera. Talvez o grande problema tenha sido transformá-la em disciplina a parte, ou pior, em uma disciplina capaz de validar as outras disciplinas. Vendô assim, que bom que existe uma crise. Sempre que um/a artista me convida para fazer a curadoria de uma exposição, eu pergunto se ela/ele acha realmente que precisa de um curador. O artista não precisa de um curador; um curador, sim, precisa de um artista (ou um agente/projeto/etc.). O erro é acreditar que por ter um curador assinando embaixo faz com que seja mais ou menos válido o que está sendo apresentado. Se estamos falando da exposição individual de um artista, eu entendo a prática do curador como um possível interlocutor nesse processo de construção da obra, mas a obra e o artista podem, na maioria das vezes, curar a si mesmos. Por outro lado, acho realmente valioso que um projeto de pesquisa, uma investigação profunda sobre algum tema, um desejo de conectar pessoas e projetos possa ser transformado em algo visual, espacial e, a partir desse lugar, eu continuo acreditando na figura do curador. Mas desse curador que entende seu trabalho como prática artística, como uma das inúmeras maneiras de apresentar publicamente uma pesquisa. Pra mim, esse é o caso das residências artísticas. Como curadora que trabalhou na elaboração de um programa de residência, acredito que meu trabalho curatorial não deve ser o de escolher participantes e portfólios ou de pensar a exposição final, mas de ter a oportunidade de seguir de perto projetos e de trabalhar em conjunto como interlocutora desses agentes, de facilitar o encontro com outro ambiente de pesquisa e talvez, com sorte, de realmente estabelecer esse diálogo. Por outro lado, o curador que tem a oportunidade de



participar de uma residência e se coloca no mesmo ambiente de trabalho, compartilhando processos de pesquisa com outros artistas, pode se dar conta de que ambas as práticas funcionam em suas essências da mesma maneira, e o que muda é a forma de apresentá-la. Falo aqui a partir da minha própria experiência, não sei dizer se essa seria a solução para uma crise, mas a residência, sim, permite esse espaço de pesquisa estendido no tempo. E, nesse caso, o encontro com outros participantes com práticas distintas permitiria uma revisão das práticas. (Isso pensando no melhor dos casos sobre alguém que quer se repensar, claro. Há que ser positivo e imaginar o impossível, senão estamos perdidas). Para concluir essa pergunta, queria dizer que, quando eu penso a prática curatorial como prática artística, é porque eu também entendo o artista como pesquisador, e aqui colocamos todos em uma mesma condição para dar os seguintes passos. Nessa resposta, seguramente, tem um pouco das outras anteriores. Para introduzir a forma como eu penso curadoria, já tratei de contar um pouco que a minha prática curatorial não está baseada na ideia de criar exposições, e, sim, desenvolver uma pesquisa e criar projetos que fortaleçam as relações entre diversos campos das artes, entre pessoas distintas, e criar encontros improváveis, além de colocar em xeque a própria ideia de curadoria como centralizador de uma proposta artística. Sobre residências, existem programas e programas, e generalizar tantas instâncias diferentes institucionais seria um descuido meu, portanto falo aqui a partir da minha atuação na Casa Tomada ao longo dos 9 anos do projeto. E posso dizer que a curadoria é só um dos meus “personagens” nessa jornada de criar e manter um espaço autônomo. Também fui muito gestora, pesquisadora, produtora, tesoureira, editora, montadora, secretária, cozinheira, entre outros tantos etc. que cruzaram meu dia a dia. Dito assim parece que a parte da “curadora” era a parte mais atrativa dessa odisséia, seguramente a mais criativa. Mas acredito que no meu aprendizado de curadoria foi muito importante ter passado por todas essas funções e facetas. Assim como também meu conhecimento de curadoria foi muito importante para minha função de cozinheira ou de gestora. A minha gestora aprendeu da minha curadora a imaginar outras possibilidades de organizar os programas. A minha curadora aprendeu da minha produtora a fazer planejamento. A minha cozinheira aprendeu a reunir as pessoas ao redor da mesa com a curadora. A curadora aprendeu as outras formas de pensar uma publicação com a editora. Foram realmente muitas aprendizagens cruzadas. Entendo que um programa de residência, mais que um espaço para a produção de obras, é um espaço para a realização de uma investigação. Tudo pode ser informação para o trabalho, um novo contexto, outras paisagens, outros intercâmbios. Acompanhar como curadora um projeto/obra/trabalho em transformação é também uma chance de se abrir para o novo, para algo desconhecido. Esse exercício de mudança faz emergir outras nuances do papel do curador, menos centralizadoras, mais porosas. Como a minha formação de curadora se deu dentro de um espaço de residência, sempre entendi esse meu papel como uma forma de conversa e um trabalho contínuo em mutação. O trabalho de curadoria para mim se dá dentro do ateliê, com as horas compartilhadas entre dúvidas, encontros e desencontros. Tenho, em geral, uma relação de confiança mútua com as pessoas com quem estou trabalhando. A forma como proponho os encontros na residência, as sessões de comida coletiva, as experiências de apresentação de projetos em andamento, o karaokê de fim de dia, tudo isso é parte da curadoria. (AZEREDO, 2109)

[...] o esquema de galeria de arte não funcionava para mim. E aí teve o edital da Casa Tomada onde eu passei. Eu fiz um acompanhamento; foi a minha primeira residência. Os artistas que participaram dessa edição, eu trabalho com eles até hoje, ainda tenho contato. A residência na época, eu fiz esse acompanhamento, chamavam de crítica de arte. [...] esses elos perduram, eles são afetivos. você cria essa empatia, amizade, que são bases estruturais para você trabalhar com o indivíduo. Acho que eu encontrei meu campo de estudo, muito por uma questão prática. Em 2016 fui para o Rio de Janeiro onde montei o Saracura com a Bianca Bernardo, artista educadora do MAM, e o César Jordão, arquiteto. O Saracura era um espaço independente. [...] a Lanchonete começou no Saracura. Tinha palestras, oficinas, exposições, defesa de banca de Mestrado e Doutorado, aulas da universidade. Há 3 quadras aonde hoje fica a lanchonete, na rua Saracura Cabral. Daí fizemos uma chamada e abrimos residência artística, porque tenho essa dívida imensa com todos os espaços independentes que me acolheram esses tempos. Quando meus sócios concordaram, a primeira residência teve três artistas, um deles dormiu na minha casa e os outros dois eram do Rio mesmo. A Telma foi nossa primeira artista residente que pedimos para continuar. [BORGHI, 2019)

Nesse estado de residência permanente, não somente colocamos à prova nossas hipóteses sobre a arte contemporânea, colocando artistas a trabalhar diretamente com comunidades, senão também colocamos à prova nossas próprias crenças pessoais e nossas vidas pessoais e cotidianas, e a crença pessoal dos residentes com os quais vivemos e com as comunidades com as quais também estamos em contato. Então, é como viver a afetação em todos os níveis, inclusive, em cada residência, tem-se que parar um pouco para revisar, ver se continuamos crendo em todas as coisas que as sustentavam. Chegamos à ideia de curadoria de processos sociais. (BUSTOS, 2019)

Acredito que, com o convite feito pelo fundador do Capacete, Helmut Batista, a mim para estar nesse espaço gerindo um espaço, está nesse âmbito justamente de poder conferir um olhar de artista para esse local que vai trabalhar com a forma, que vai trabalhar com a reunião e que vai até mesmo desinformar as coisas que acontecem ali dentro de uma outra maneira. O Capacete é uma residência onde curadores, artistas, escritores, antropólogos, dançarinos se inscrevem e convivem. As artes visuais são, sim, um lugar onde, na verdade, mais se tem contato e se interessa pela maneira como o Capacete se desenvolve. Mas, nesse sentido, as pesquisas de todas essas pessoas que também não se entendem tão fixas assim como estou descrevendo, eu vejo artistas que vêm e que cozinham, artistas que vêm e trabalham com isso também, artistas que vêm e que trabalham com publicações, artistas que vêm e que trabalham efetivamente apenas com curadoria. Então, toda essa relação de desenvolvimento de um trabalho curatorial dentro desse espaço, ele pode, sim, apontar outras linhas de fuga, mas não sei se usaria a palavra "solução" ou "novas formas", mas eu acredito que um contato pode ser um contato mais afetivo com questões da contemporaneidade, onde podem ser abraçadas outras maneiras de compreender o pensamento curatorial, mas também de outros campos, cruzando artistas, antropólogos, escritores, como falei anteriormente. Eu vejo que o trabalho curatorial em uma residência ainda pode ser voltado pra organização de um pensamento a partir de

obras de arte, mas eu também vejo – e aí não sei se estaria completamente atrelado à palavra projeto curatorial – o desenvolvimento de programas específicos que podem ser geridos e gerenciados por uma experiência onde um artista, onde pessoas se encontram e, a partir dessa plataforma criada, outras coisas ou alguns trabalhos e algumas ideias podem se desenvolver. Então, para mim, o que eu vejo atualmente são programas articulados assim, e eu também, o que eu articulo é o que faço. Em uma temporalidade que vão assegurando, uma temporalidade mais curta, às vezes, dois meses ou um mês, que é o típico tempo de uma exposição, mas onde plataformas são de certa maneira construídas e depois proporcionadas, oferecem aí para o artista ou para as pessoas que podem articular em termos estéticos e éticos uma relação com a arte ou com alguma questão específica de arte. (CAMPOS, 2019)

Considero que a curadoria estará eternamente em crise porque é da natureza da curadoria ir se reinventando, é algo extremamente orgânico que precisa se repensar e se reinventar. Aqui no Brasil, deveríamos pensar também em formas de trabalhar. Formas não tão engessadas aos modelos americanos ou europeus. Pensando no nosso próprio entorno, nossa história da arte, trazendo para esta dinâmica referências que estão muito presentes na nossa cultura e de vida. A crise da curadoria no Brasil nesse momento se dá muito pela fragilidade institucional que passamos neste momento. As instituições estão fragilizadas nas questões de orçamento e de estrutura. Já não têm plataformas federais de apoio. O Brasil atravessa um momento extremamente cruel em relação à cultura e à educação. Talvez a maior crise seja de como a curadoria vai responder a toda essa realidade. Como vai se posicionar diante dela e se repensar. Com o país sob um comando totalmente avesso ao pensamento, à reflexão, à cultura e à educação. Repensar todas essas estratégias de como se posicionar e se legitimar diante de ambiente hostil, e talvez, dentro dessas saídas, estejam outras formas de se ver e de se pensar curadoria. Seja ela através de residência, seja através de programas educativos. Por meio de publicação. Não dá é pra continuar dentro de um formato engessado que a nossa condição atual já não responde. A minha prática foi mais voltada para processos formativos. Das plataformas formativas do que diretamente de residência. Participei pouquíssimo de residências curatoriais. Me envolvia mais em processos de plataformas formativas, trabalhando nessas questões das escolas do museu, como plataforma de formação. A coordenação desses programas educativos não deixa de ser também um modo de pensar residências. Em outubro, eu participei de uma residência curatorial a convite do consulado de Paris no Brasil. O programa chama *Focos Artes Visuais* e convidou 6 curadores brasileiros [...]. Fomos convidados para fazer visitas institucionais em algumas instituições de Paris, também vimos a Bienal de Lyon e visitamos diversas instituições e ateliês, conhecemos artistas, então foi uma oportunidade bastante especial, porque tivemos acesso a curadores, artistas, gestores de espaços. Vimos como se dá toda a articulação dos projetos tanto no espaço como da própria Bienal de Lyon. Foi uma experiência fascinante. Mas como eu estava te dizendo, meu processo de trabalhar com arte vem desde 1998 e não parte das minhas práticas essa ideia que a gente tem formatada de residência. Eu participei de diferentes residências, em diferentes lugares. [...] Então foi interessante porque pudemos reunir durante a semana em Paris. Tinha toda uma agenda organizada de

visitas institucionais e transitamos por esses bastidores e também dessa realidade que não é a nossa. (CASSUNDÉ, 2019)

Então... e assim surgiu a primeira Tatuí. E isso pra dizer que eu acho essa ideia de estar junto, estar presente, estar dentro, eu já busco isso desde muito antes de uma experiência de residência. Pra mim, esse é um paradigma que não vem do campo das residências, né, mas do campo da arte. Eu tinha uma prática de performance desde antes, também, desde que eu comecei a faculdade — vai até antes, eu fiz teatro e tal —. Então eu acho que essa situação imersiva, de fazer parte, de estar dentro mesmo de uma situação, e de pensar desde dentro, é um dado forte assim que sempre me interessou; e que talvez seja um momento... um ponto que vai encontrar, sei lá, um tipo de conversa com a prática das residências, mas que não surge daí. E bem, então realmente durante os primeiros anos, eu sempre me identifiquei como crítica, como crítica, enfim né? Eu queria ser, né?... queria trabalhar com crítica e não me imaginava curadora — inclusive, me lembro muito bem de exatamente o contrário —, de falar: “ Ah não, Deus me livre ser curadora, determinar o que os outros vão ver, que autoridade, né, assim tipo”. É uma experiência de autoritarismo sobre o olhar do outro e tal. E isso era uma coisa que eu tinha muito clara; mas ao mesmo tempo, depois eu fui entendendo que não existe esse purismo, porque escrever, falar sobre e escolher o que falar, e ocupar espaços no campo do discurso do debate público também é escolher o que vai tá visível, ou invisível ao olho do outro e tal. Então, pra mim, na verdade, foi um aprendizado discursivo entre aprender a falar por outros caminhos que não necessariamente pela palavra, pelo verbo, pelo texto, assim. Foi uma experiência, digamos assim, de centramento do nosso verbocentrismo, assim né? E, realmente, na medida em que você vai entrando mais no universo da arte, você vai aprendendo a pensar através de outros sentidos, por meio de outras linguagens, que não a fala, o texto e tal, que são — digamos que os protagonistas até hoje — do universo da curadoria e da crítica. Então, eu entendi que a curadoria era também uma forma imersiva, assim, de você conseguir falar com as obras, sem passar necessariamente o tempo inteiro pela mediação da sua fala, da sua interpretação, da sua retórica, etc.; e que isso era mais viável na curadoria do que na crítica. É, depende da residência, sim, né? É isso, assim, porque tem tantas residências. Eu acho que, pra mim, a coisa da residência foi importante... eu nunca fiz residência sozinha, e eu acho que a ideia de residência é a quebra desse isolamento do autor. Porque mesmo quando você faz uma residência, tipo: “Ah, vou sozinha fazer uma residência na cidade tal”, a experiência de residência é pra te colocar em contato com um outro lugar, outras pessoas, outros sujeitos, né? Então... acho que a residência — do ponto de vista curatorial — é muito importante, porque a curadoria foi... — não é que ela foi — eu acho que ela nunca entendeu sua real relação com os públicos; ela se preserva num lugar de autoria autoral meio demiúrgico, assim, de alguém que cria relações e relações entre obras e conceitos etc., numa relação meio desinteressada com aquele público, aqueles diversos públicos com os quais você está se comunicando, mas ao mesmo tempo distante deles. E eu acho que a experiência de uma residência curatorial antecipa essas relações entre sujeitos e públicos, por um momento anterior da concepção da criação das narrativas, dos discursos, das perspectivas da curadoria. E aí, isso eu acho que é muito importante a despeito de ser ou não ser mediado por obras. Porque, antes de você estar preocupado com a exposição, você vai ter uma experiência numa cidade, né? Num determinado

bairro, num determinado contexto histórico e tal. E vai se pensar enquanto público daquele contexto. Então o curador, quando ele tá em residência, ele traz pro primeiro plano a experiência de ser público de algum lugar, de uma cidade, de um contexto de relações etc., né, e não o autor. E acho que essa experiência é fundamental, porque ela depois é capaz de trazer novos dados pra experiência da produção autoral, digamos assim, curatorial, de exposições. Mas é claro que eu acho que isso depende de residências pra residências. As residências que eu tive experiência... eu produzi residências editoriais, que são: reunir pessoas – a primeira foi durante oito dias, nove dias –; a segunda, durante quase um mês, que moravam na mesma casa e que tinham como objetivo produzir uma revista, final do período, uma revista de crítica de arte. Então a gente se dispôs a uma experiência de escrever juntos. (DINIZ, 2019)

A metodologia de trabalho junto aos artistas era basicamente a mesma nos projetos de residência e exposição. Mas antes de falarmos sobre a forma como trabalhávamos, é importante mencionar que nós, eu, Samantha e Henrique não usávamos, ou não gostávamos de usar, o termo curadoria. Tampouco era costume nos designarmos como curadores dos projetos desenvolvidos no Ateliê Aberto, fossem exposições ou residências. Acredito que este incômodo com o termo vinha justamente da nossa metodologia de trabalho própria, baseada na identidade, no encontro, na espontaneidade, no afeto, na vida como ela se apresenta. Tudo isso difere bastante da, vamos chamar, curadoria formal ou convencional. Vou dar um exemplo limítrofe: um curador convencional não pode incluir-se em seu projeto curatorial, ainda que atue como artista e sua produção artística esteja conectada a seu trabalho como curador. No Ateliê nunca vimos isso como problema e sim como uma situação natural que pode passar com qualquer artista-curador, ou curador-artista. Nosso “programa” de residência, como já mencionei, seguia a mesma linha de nosso “programa” de exposições. As residências diferiam em basicamente três pontos: o tempo alargado de trabalho do artista in locu; a maior proximidade, de nossa parte, com os artistas e suas pesquisas e processos; e a exposição dos processos para o público, já que os artistas residentes não necessariamente expunham trabalhos finalizados. (ENDO, 2019)

Teve um momento que a gente instruiu isso no meio das edições que é: eles não resolvem os projetos sozinhos com nosso acompanhamento. Eles se juntam todos para falarem as ideias e as opções. Uma rede interna entre os residentes. Se autogerem dentro do grupo. A gente queria que eles mesmos se palitassem e que não ficasse só essa relação “nós, grupo, artistas, comunidade”, mas que tudo isso tentasse entrar no fluxo. [...] Tem uma instância de conversa com a comunidade, pode ser via festa, via conversas individuais com cada um... alguma coisa que consiga gerar documentos, registros, informações e aí eles vão escolher quem da experiência vai apresentar com eles para todos os 11 povoados em Lincoln, porque é mais fácil levar todo mundo lá. Vão lá e fazem uma tarde de apresentações mostrando o que aconteceu em cada cidadezinha, e vai o artista e mais as crianças, as moças do colégio. Uma prestação de contas oral ou teatral. [...] a diferença entre o problema que eu enfrento nos acompanhamentos lá. Essa sustentação, esse acompanhamento que eu ajudo a pensar, burlar, realizar. Esse lugar do curatorial bem próximo. E o problema de, depois que tudo isso aconteceu, como se conta a história? Sou só eu que conto? Eu

chamo mais pessoas pra contar através da minha edição. (FABRES, 2019)

Sendo conciso, programas de residência pressupõem o deslocamento do artista do seu espaço de trabalho, mesmo que ele não faça uso de um espaço físico; mudança de contexto e da dinâmica de trabalho do artista convidado, o que pode ser muito saudável para ele. Há que se atentar para o fato de o programa ser sensível ao número de artistas reunidos e ao tempo que passam juntos, as condições materiais e a proposição maior ou menor de atividades a serem realizadas. Novamente, confesso minha surpresa diante do número de programas em curso e, mais ainda, o número de pessoas com recursos financeiros e interesse em arte disposta a montar um programa de residência, sem um conceito claro, sem uma proposta sólida, por exemplo, um eixo teórico ou um universo de questões a serem tratadas. Em alguns casos, parecem mais um programa de convescote, mesmo programa bem sucedidos, como é o caso do Pivô, que se divulga como uma ação independente mas que a rigor tem vínculo explícito com as galerias e colecionadores. Fico achando que, no Brasil, dos que eu conheço, e admito que não conheço muitos, o caso mais bem-sucedido ainda é o programa elaborado pelo Helmut Baptista – Capacete. Outro digno de nota é o Bolsa Pampulha, mas que se ressentia da instabilidade da própria instituição, do orçamento cada vez mais minguado, obrigando a manobras quixotescas, vale dizer, heroicas, por parte de seus organizadores. Todo meu respeito a eles e gente como eles. Parcialmente respondida na resposta anterior, salientaria a não necessidade de produção de um trabalho de arte, a desobrigação desse encargo. Hoje em dia, os artistas mais viajam e expõem do que propriamente trabalham. Entrar na lógica do mercado pode ser altamente empobrecedor. Uma boa residência pode servir para reavaliar parâmetros, repensar seus caminhos, não fazer nada. O imperativo pragmático, imposto pelo sistema de arte, frequentemente entorpece o artista, levando-o a repetir soluções. Penso ser fundamental garantir um escopo nítido e trazer artistas que, trabalhando ao mesmo tempo, ou atuando em períodos subsequentes, estejam alinhados entre si, ou cujas obras, pesquisas, questões levantadas, alimentem-se mutuamente. (FARIAS, 2019)

Acho que talvez o Trampolim fosse um modelo de residência muito doido e acho também que uma coisa que poderia ser legal pra gente pensar aqui também é essa relação do virtual, porque eu realmente acredito que, curatorialmente e em residências, é possível, sim, você não estar ali presencialmente em carne e osso e conseguir ter uma troca real com as pessoas. Eu acho que a fiscalidade, a presença física e o encontro é essencial em algum momento, mas o Trampolim foi pra mim grande exemplo de como eu tive diariamente com essas pessoas, 11 artistas por 9 meses, e eu sei muito da vida deles, conversei, dei pitaco, alguns faziam rabisco e me mandavam... O que acontece, o Trampolim começou, se não me engano, em março do ano passado, e a ideia do Gilson era uma exposição em julho, mas uma parcela do edital que ele ganhou não pagava nunca, e o MAC Goiás começou a entrar em reforma. Então o negócio que ia durar 4 ou 5 meses acabou durando 9, só abriu em dezembro a exposição. (FONSECA, 2019)

A curadoria aqui (no Brasil) é fazer exposições. A potência da curadoria é de um pensamento além, o que a Maria Lind chama de “curatorial”. O “curatorial” pode ser qualquer coisa que você vai criar

contextos diversos para tornar a arte pública e política ao mesmo tempo. Então, como você vai usar esse espaço, pode ser feito seja o que for, pessoas que fazem comunicação, pessoas que vão trabalhar um arquivo. Então tudo isso são atos curatoriais, num sentido de um pensamento diferenciado. Como pensar essa relação de uma outra forma? [...] Agora você tem todo um pensamento de curadoria como forma de infraestrutura. (GOGAN, 2019)

Acho que a residência é um outro lugar, eu acho que pode conciliar com exposição, como não também, mas acho que não necessariamente tem essa lógica do produto final. [...] A curadoria muda porque ela lida com gente, né? Ela lida com o artista em si; no processo de exposições, nem sempre você lida diretamente com aquela convivência com o artista. [...] Me interessa muito essa ideia de deslocamento dessa pessoa pra um contexto diferente, de ela entender a partir do contexto, te dar ferramentas e material reflexivo, material conceitual para trabalhar, para produzir uma obra, para produzir um projeto de pesquisa, um pensamento, então a ideia de deslocar não desloca somente o corpo, né? Você desloca espíritos e desloca pensamento, você abre para outras questões com o outro, né? Contextos são bem diferentes, me interessa bastante também a ideia do processo, né? O que vem antes dessa construção, tanto quando são essas residências de pesquisa, de curadores, o contexto em si [...]. Você conhece uma cidade, a história de um país através desse olhar da cena de artes, para entender essa lógica também. E o que eu acho importante é que você começa a ver a arte produzida naquele local de outra forma. (LEMOS, 2019)

Gosto de um pensamento do Milton Santos que certa vez manifestou numa entrevista ao “O Tempo”: “O que importa é trabalhar o conteúdo do fenômeno, ao invés de ficar preocupado com o destino da palavra”. Penso que há muito o campo da arte se tornou eticamente insustentável, isso porque ficaram de fora os exercícios de crítica e autocrítica. Notadamente, o sistema das artes visuais, no Brasil, empenhou-se em apenas criar lugares de exercício de poder neocoloniais e falocêntricos. Qualquer pessoa que faça críticas pungentes e se posicione contra isso é posta à margem, além de hostilizada e ter sua voz sufocada. A cultura de pessoalização da crítica impossibilita mudanças estruturais ao criar disputas de egos e não um debate em torno dos fenômenos artísticos. Nesse sentido, penso que o problema não é a curadoria, ou o questionamento de seus lugares. Mas, sim, os curadores e seus exercícios (banais) de poder: muito ego e retórica. Não consigo ver no Brasil, entre os que se autodenominam curadores, tirando raríssimas exceções, pensamento curatorial de fato autoral, pesquisa de fato relevante. Faço sempre essa pergunta: quais os curadores que acha bom? Se fizéssemos um livro com todos os textos curatoriais desses que citou, seria um livro relevante? Penso que há possibilidades diversas de se fazer curadoria, mas hoje é mais urgente pensar a ESTRUTURA com a qual as curatorias seguem sendo feitas – hierárquicas, classistas, elitistas, falocêntricas etc. – do que os possíveis lugares que poderiam tomar. Sinceramente, não consigo entender como um exercício curatorial a mera seleção de artistas ou, ainda, o famigerado “acompanhamento” desses em residência. A seleção segue sendo seleção, não há outro nome. E o “acompanhamento”, na verdade, é uma interlocução que não se torna “curadoria” por ser feito por quem se autodenomina curador. Inclusive, penso que outros profissionais, de áreas afins ou não, são mais interessantes enquanto interlocutores. Possibilitam a recriação de

fronteiras, novas fabulações, novos vocabulários estéticos. Penso que a residência é um lugar potente de pesquisa. E, eventualmente, essa pesquisa pode se tornar uma curadoria, ou ainda, o projeto em si ser uma experimentação curatorial. Como no caso de quando fui ao JA.CA desenvolver um audiovisual que deveria se tornar o “texto” de uma exposição. E, no entanto, o curtametragem acabou, em função do contexto daquela residência, se tornando em si uma “exposição”. (LIMA,2019)

Eu concordo com a afirmação que abre a pergunta de que existe uma crise ou mesmo uma reconfiguração do campo da curadoria, assim como eu diria que existe uma reconfiguração acompanhada de crise, sim, de todo o campo da arte contemporânea. Eu acho que, nesses 15 anos de trabalho, talvez eu possa demarcar três momentos: quando eu comecei, quando eu era espectadora desse circuito, eu via uma celebração ou um protagonismo um tanto quanto exagerado do papel do curador. [...] mas dali por diante eu acho que o crescimento e a profissionalização do meio já tornaram a rotina de trabalho do curador necessariamente diferente, então a gente entra nessa segunda etapa que eu considero que eu comecei nesse segundo cenário, [...] que o circuito foi proliferando essas vozes e tensionando a centralidade dessa fala. Então, nesse segundo momento, eu comecei a trabalhar já num cenário em que as regiões diferentes do Brasil começaram a formar e fazer circular seus curadores, seus artistas, seus diferentes mediadores. Foi um momento bom para começar a trabalhar, agora já entendi que foi uma janela histórica favorável, de políticas públicas, de incentivo à cultura, estou falando do começo dos anos 2000, nos dois governos Lula, principalmente, eu pude contar com bolsas, com incentivos públicos, com programa como o Rumos IC, que não é público, mas que usa leis de incentivo como a Lei Rouanet, e foi uma segunda ótima escola para o meu trabalho, porque eu viajei pelo Brasil e encontrei diversas cenas diferentes, as diferenças regionais foram muito importantes, conheci muitos artistas. Então até aí estou falando de apogeu assim, de possibilidades, de um momento favorável, óbvio, que com dificuldades, porque a gente está falando de um campo que ainda, o tempo inteiro, ainda tem que se construir e galgar visibilidade e respaldo social no Brasil. Arte contemporânea não é exatamente algo conquistado e acessível para tanta gente. Esse foi um momento favorável, mas que a gente precisou ressituar essa voz e essas práticas como práticas de um mediador, de um agente da arte que precisou saber desenvolver suas habilidades para aprender a trabalhar coletivamente, então eu acho muito importante pensar que diferente da voz onipresente, que já se constituiu para os curadores em outra época, para minha geração, a nossa voz – sem dúvida, não vou negar que existe, sim, um campo, uma visibilidade às vezes exagerada para trabalhos de curadores, mas agora eu acho que a gente lida com um campo de forças mais complexo. Em um campo que, inclusive, a crítica a essa hegemonia do olhar curatorial já surge e já é bem acolhida e já está em debate. O 3º e último momento é o momento que a gente está agora, da arte contemporânea e, consequentemente, da curadoria, que passam a enfrentar resistência de um olhar conservador, de um olhar que é contrário a toda sorte de pensamento crítico – eu estou falando do Brasil pós-golpe, pós-impeachment da presidenta Dilma, um Brasil da polarização, um Brasil dos governos autoritários, fascistas, que a gente está vivendo desde a presidência do Temer e agora do B. Temos, sim, um cenário de crise, em que a crise é compartilhada por todos, não é um sintoma específico da curadoria. Tem algo que desafia a



curadoria hoje que é bem-vindo: a constatação de que a voz não está centralizada na figura do curador, que é um exercício que pode ser praticado por muitos agentes diferentes, que o curador, antes de mais nada, precisa ter inteligência coletiva e que tem uma coisa que ainda bem que num Brasil complexo como o nosso, mas também em outros lugares, é que aqui ganha uma especificidade, lugar de fala é um conceito que não pode ser ignorado, ou seja, nenhum texto é universal nem deveria ser. Essa é uma crise benéfica. Quando é que curadores precisam se calar diante da fala, essa, sim, empoderada de outros agentes, quando é que eles precisam depurar suas capacidades de escutar. Esse é um grande desafio que está no nosso colo agora. Diante de tudo isso, eu não acho que a residência pode ser vista como uma saída. É parte desse pacote, mas eu destaco a importância das residências em sua diversidade, e destaco, na minha trajetória, a importância que algumas residências que eu fiz tiveram, porque elas são vivências em que a gente pode exercitar algo que, muitas vezes, na dinâmica profissional, produtivista, rápida e que impede, muitas vezes, que a gente faça algo que deveria ser sempre o começo do trabalho como curador, que é pesquisar. Dificilmente, quando te convidam para fazer uma exposição que tem agenda marcada, vão dar a devida importância a essa etapa de leituras, visitas, especulações, que, muitas vezes, o curador vive sozinho, porque ele não compartilha porque não vem ao caso, faz parte do processo. Como um ritual intenso de processos as residências são, sim, atividades muito importantes e que podem, claro, ser bem-vindas num cenário de crise. Na verdade, a residência pode ser uma etapa da construção também de uma exposição ou de algo que pode ser acessado de forma acabada. Eu percebo que é um trabalho que valoriza a pesquisa, o processo, a especulação, então, nesse sentido, é uma ferramenta importantíssima para o trabalho curatorial. Eu tive uma experiência no Paço das Artes, num programa que selecionou um projeto de residência, e ali eu pude usar o formato de residência pra sair da cidade, formar um grupo com o qual eu iria discutir ideias inicialmente só minhas e desenvolver tanto um fórum de pensamento quanto aquele que a gente achou ser o jeito melhor de compartilhar coisas que a gente tinha pensado, no caso, uma exposição com um pequeno programa público. Essa exposição se chamou *Elefante Branco, cia em cima*. É o título adotado a partir de uma obra de Leonilson que estava na expo, junto com outras que eram quase retratos ou autorretratos de artistas jovens pensando a sua juventude. Foi uma experiência importante para pensar exatamente como não partir de convicções ou de um olhar individual, mas buscar residência para testar ideias e dividir essas ideias com outras pessoas. No caso, dividi com mais três profissionais, dois artistas, um arquiteto, e uma editora. Foi bem interessante pensar esse grupo de trabalho. Eu nunca propus uma residência. O que a gente tem de aporte pra pensar uma ideia de curadoria que não vise aos resultados, e, sim, aos processos. E nesse sentido é válido por se tornar estrutura por processos criativos, reflexivos e críticos, e por confrontar esse produtivismo em que a arte termina sendo colocada pelo próprio dinamismo do circuito, do mercado, i.e., nem tudo precisa resultar em textos assertivos, em exposições acabadas, em obras que têm a sua assertividade, o seu corpo, a sua moldura, a sua embalagem. Se a gente como curador pode se prestar a essa continuidade da reflexão e essa não produtividade da arte, essa improdutividade da arte, acho que faz todo sentido, eu gosto de pensar parte da minha prática também nesse sentido. (MAIA, 2019)

Mas, enfim... as residências, o que eu penso também sobre isso é que ela tem um papel que eu acho que ela deve manter isso. Acho que é um grande trunfo que ela deve manter, não só para os curadores, mas principalmente para o artista, que é a construção de vivência, né? Eu acho que os artistas, ao contrário de gerações anteriores que eu vejo, é que se demanda hoje em dia, não só em termos de mercado, mas o circuito, é uma vivência pronta do artista, sabe? É como se o artista jovem, artista jovem aí já é uma categoria... então, ele já tem que responder imediatamente àquela situação. [...] E eu acho que a residência é um processo de aceleração nessa vivência, sabe? Eu costumo citar um exemplo de um artista que acho que, pra mim, representa a dinâmica da que pegou exatamente nessa transformação da residência. É um artista pernambucano, amigo meu, chamado Jonatas de Andrade. E, obviamente, todos os grandes trabalhos do Jonatas envolve uma certa completude: tem uma pesquisa de campo, tem um envolvimento com o lugar, envolvimento com uma determinada comunidade ou uma circunstância social. Aquilo gera um produto, fruto, né, um resultado. Aquele resultado é trabalhado que... eu acho que ele tem uma coisa que o lança à frente de vários artistas, que é uma capacidade de formalização do trabalho. [...] Por um lado, as residências têm me preocupado muito nessa coisa do apreço muito grande às poéticas do processo. [...] e aí eu penso na questão do curador muito mais como... por isso que me angustia, eu acho que eu não gostaria de fazer uma residência que eu tivesse que necessariamente estar alinhado teoricamente ao lugar, à necessidade daquele espaço, porque os espaços demandam essa necessidade, e ao mesmo tempo ter que resultar naquilo... “Ah, você deixou uma entrevista”. Parece que há um fetiche pelo resultado, pelo produto. Se é processual, então se desvincule dessa necessidade material. Óbvio que realmente pode-se deixar um resíduo ali, um elemento... Eu acho que a residência, pra curadoria, você usou uma palavra interessante, você falou de formação. Mas aí eu penso sempre nessa ideia de vivência, que é a palavra que eu queria usar, e pesquisa, sabe, um processo de pesquisa. Por que é de fato dessa vivência deshierarquizada, pelo menos temporariamente, esse processo vai levar eventualmente pro futuro algum resultado de uma instância dialógica que vai permanecer entre essas duas pessoas. Eu acho que curadoria também tem uma coisa de cumplicidade e relação de confiança com o artista, sabe? Pensar que essa residência tem alguns nomes, colegas ou amigos que eu estabeleci e que hoje em dia são grandes amizades com o artista – que eu acho que é superlegal – que é o artista que chama a gente pra almoçar, pra beber, a gente fala das nossas vidas pessoais. E nisso vem o trabalho também de produção, e a gente consegue criar um equilíbrio em que essas duas coisas, essas duas esferas profissional e uma esfera efetiva da amizade, elas se encaixam harmonicamente. (MATOS, 2109)

Eu diria que a atividade de curadoria ainda não se estruturou como setor profissional. Muitas pessoas ainda desconhecem o termo, as características da atividade. Por conta dessa falta de conhecimento profissional, a atividade não é legitimada. Conheço pouquíssimas pessoas que podem se manter trabalhando exclusivamente como curadores. A curadoria é uma espécie de “luxo”, uma atividade que complementa outras funções/atividades profissionais, como o ensino, a pesquisa, por exemplo. A curadoria não vive um momento de crise – considero que não se tornou uma atividade profissional reconhecida, legitimada. A curadoria, no âmbito das residências artísticas, não

surge como solução; sempre existiu como desdobramento de uma mesma prática. Considero que a prática da curadoria em residências artísticas permite uma maior compreensão dessa atividade por parte do grande público, por um lado. Por outro, o profissional de curadoria se beneficia, neste contexto da residência, da possibilidade de desenvolver um trabalho de acompanhamento e de aprofundamento artístico no que eu chamaria de “boas condições”. A residência artística seria o quadro, o contexto, o pretexto para uma melhor estruturação da prática de curadoria, o que implica a remuneração do curador, assim como as condições materiais/humanas para seu trabalho com os artistas. O reconhecimento da prática de curadoria como uma competência que exige formação, preparo, bagagem seria, ao meu ver, a peça fundamental para a legitimação dessa prática. O curador é, muitas vezes, confundido com um “organizador de exposições”, o que não é verdade. De certa forma, considero que possamos estabelecer eixos e metodologias da prática curatorial. Assim, o trabalho em residência seria um desses eixos, determinante de um processo e de uma metodologia completamente distintos do eixo “curadoria em galeria/museu/espço de arte”, por exemplo. O trabalho de curadoria em residência obedece a uma lógica bem mais complexa do que a prática usual do curador, porque implica uma temporalidade específica, de certa forma flexível e articulada ao acompanhamento de um processo. No contexto de uma residência, os prazos são mais longos, e o acompanhamento do processo criativo ou da pesquisa do artista visa ao desenvolvimento/aprofundamento de poéticas, além da elaboração de um discurso ou de um texto. O curador também atua como “catalizador” dentro desse processo de acompanhamento. Quando trabalho em residência, costumo levar em conta também a possibilidade de produzir um texto específico para a mediação, no caso de eventos como “portas abertas” ou exposição ao final da residência. Considero que o trabalho de curadoria em residência é também uma ocasião única para que o curador possa igualmente desenvolver sua pesquisa. (MORAES, 2019)

O curador e a residência se relacionam inicialmente de duas formas: ou o curador está participando de uma residência (ele é um residente convidado) ou o curador é o agente propositor de uma residência, que é outra coisa, mas é muito importante. Grande parte das residências são propostas por curadores e que aí tem outra função, outra forma de atuação. Quando você é o organizador de uma residência, você vai desenhar tudo, desde o financiamento disso até a seleção do curador e tipo de artista e quem vai pagar por isso. E de que maneira os curadores e artistas residentes vão se relacionar com a cidade, se eles precisam gerar alguma coisa e de que maneira eles vão se relacionar com os outros residentes. O curador é como um diretor de uma instituição. O curador geralmente tem essa função constante de ser também diretor, saber orçamento, as leis, etc., porque essa função tem uma importância muito grande pro desenho político e social de uma residência, sobre o tipo de relações que são criadas com uma residência. Pra mim, as relações são muito importantes. O que é a esfera de trabalho de uma residência? São as relações que ela constrói e que ela desenvolve, fortalece, isso é a coisa mais linda e importante que uma residência pode criar. [...] O mais importante, no meu ponto de vista, é que a experiência de residência não seja uma experiência que enriqueça/engrandeça apenas os residentes. A cidade sempre tem que receber algo de volta, senão fica um pouco estranha a relação. E isso é da atuação de cada um dos agentes. Pode ser algum tipo de

colaboração com os artistas, redes locais, produtores locais. Vou fazer uma defesa do curador naqueles dois lugares de curadoria anteriores. Primeiro, do curador como agente criador de uma residência e administrador/diretor nessa residência. Fundamental para espaços (sobretudo espaços de alguma forma periféricos) que alguém nesse lugar consiga uma verba para fazer com que pessoas de outros lugares venham viver, pensar e criar nesta cidade, seja lá como um curador que vá criar residências para artistas ou como um curador que vai receber na sua residência outros curadores (a importância desse curador é uma importância política e social muito grande, trazer curadores e artistas para espaços periféricos altera completamente essas estruturas). E aí a gente já pode passar pra esse segundo lugar como curador, o curador residente, que é o que está visitando/morando temporariamente em uma cidade. Seja qual for a produção desse curador (livros, exposições, revistas, vídeos, sites), o trabalho fundamental (não sei se fundamental, mas muito importante) é conhecer artistas e obras. É possível fazer essa pesquisa a distância algumas vezes, mas a copresença entre artistas e obras em determinados contextos faz muita diferença. É fundamental hoje em dia a residência nesse sentido. Vou dar um exemplo: fiquei 10 dias em Buenos Aires, encontrei artistas com quem colaborei e que conhecia. Outros artistas você encontra quando vai num bar, quando você vai num ateliê e tem outros ateliês do lado. É uma parte da experiência que apenas presenciando e residindo num espaço você pode conhecer. Para o curador pesquisador que tá o tempo todo buscando artista e obras, a residência é um privilégio tremendo. (MOSQUEIRA, 2019)

Eu não acho que a residência seja uma possibilidade de repensar a curadoria, pra ser muito sincera. Eu não acho que a forma ou o formato seja capaz de determinar o modo como a curadoria é pensada atualmente, não é porque a gente muda de formato que a gente muda a forma como se pensa. Então é preciso fazer um movimento anterior a esse, eu acho, porque, por exemplo, a gente pode fazer um projeto de residência que combinaria com um projeto curatorial, uma exposição, ou um seminário etc.. e aí o projeto curatorial envolveria muitos meios e formatos possíveis, cujo pensamento curatorial esteja colaborando, ou muito engessado. Por exemplo, não é porque alguém se propõe a estar em uma residência, se propõe a trocar com outras pessoas, que isso necessariamente vai alterar o modo como as coisas são pensadas, que vai alterar essas relações hierárquicas que existem e que são extremamente tóxicas e prejudiciais ao campo curatorial, ou campo da arte, ou sistema da arte. Então eu acho que tem muitas coisas pra serem repensadas mesmo, rearticuladas, revistas, e a residência é só um formato possível, do meu ponto de vista, pra que a gente consiga fazer esse movimento, mas depende muito de que residência é essa, qual é o contexto, qual é a proposta da residência, pela residência, o fato de residir em um espaço com outras pessoas que proponham trocas e etc. não sei se é o suficiente, entende? Talvez a gente possa pensar que a residência é mais uma possibilidade dentre tantas outras que existem, que as pessoas já vêm tentando construir há alguns anos para que a gente consiga deixar mais maleável esse campo de certo modo, o mais penetrável de certo modo. E aí, quando eu falo penetrável, eu tô pensando mesmo na noção de penetrável do Hélio\*, essa possibilidade de a gente sair de um lugar muito árido e ir pra um lugar muito mole, e ir pra um lugar muito molhado, e ir pra outro lugar que a gente deita, e outro que deita, e outro sobe, quer dizer... entender a curadoria é como o penetrável do Hélio\*, eu acho que abre um pouco a

possibilidade e a gente pensar que a gente pode ter um terreno mais fértil se a gente se propuser a repensar mesmo, eu acho, a própria noção ou o próprio modo operante da curadoria hoje. Me parece muito sufocante o modo como ela é vista como quase de imponência, dessa importância que se dá à figura do curador, esse modo como se percebe o curador como aquele que seleciona, como aquele que diz o que é ou o que não é arte. Acho que todos esses lugares são absolutamente enganosos e acho que são lugares que a gente precisa tentar transformar de alguma maneira. É isso que eu me referi anteriormente, eu acho que os projetos de residência são uma possibilidade sim, mas com certeza não a única, é mais isso que eu queria apontar. Uma das questões que eu posso te colocar aqui é que não existe “a curadoria”, mas existem possibilidades de se fazer curadorias. Eu acho que, assim como o artista, a curadoria é muito plural, e ela pode ser explorada, pensada e organizada de diversas maneiras. Então, se a gente falar “a curadoria”, a gente já tem algo que pressupõe o que seja, e o que a gente tá propondo, ou pelo menos o que eu me proponho a fazer o tempo inteiro é apresentar outras possibilidades de se fazer, então, muito no sentido de não tomar por verdadeiro, por concreto, por único aquilo que nos é apresentado por curadoria. Então, se precisa mudar o nome? Talvez não, talvez a gente possa ampliar o entendimento do que pode ser curadoria, eu acho que isso seria mais interessante. (NUNES, 2019)

Acho que a curadoria sempre enfrentou inúmeras críticas e desafios. Quero dizer, isso não é algo meramente atual, mas constitutivo da prática. No que me toca, pelo menos desde as décadas de 90 e nos anos 2000, as críticas iam muito no sentido do poder que curadorxs, sobretudo curadorxs, haviam conseguido em relação ao acesso a condições materiais, financiamento e sistemas institucionais e de representatividade, que os colocavam em posições privilegiadas e de poder para a produção de narrativas, legitimação do que era ou não relevante ser exibido e visto, ditando, notadamente, o que devia ou não ser comprado, tanto pelo colecionismo privado quanto pelas instituições públicas e privadas. A figura do curador “globetrotter” facilmente se confunde com o empreendedorismo global, com certa tendência neocolonial, onde curadores com acesso a instituições e a financiamento viajam pelo mundo em busca de descobertas para “oxigenar” o mercado e as instituições. No Brasil, isso é indissociável das estruturas raciais da colonialidade e seus regimes estéticos. A representatividade no sentido da presença de pessoas que foram não só excluídas, mas excluídas pelos sistemas da arte, é algo fundamental e urgente. Para além disso, é também urgente repensar o que estou chamando aqui de regimes estéticos, e isso significa para mim abordar radicalmente as noções de sujeito e objeto. Acho que é fundamental gerar relações que não sejam de sujeição e controle e para isso não se trata de uma simples operação de “mudança” do estatuto ontológico dos objetos, fazendo destes sujeitos ou entidades, como vem acontecendo já há um certo tempo. Isso não resolve a questão. Mesmo porque não se trata de resolver uma questão, mas de enfrentá-la. E, para isso, é fundamental desnaturalizar a compreensão dominante do que é arte, para que serve, como funciona e se articula; repensar os sistemas de produção e distribuição, de reflexão para gerar outras práticas que as dominantes. Enfim. Nesse sentido, acho que programas de residência podem, sim, contribuir para enfrentar algumas dessas questões, desde que gerem as condições materiais, discursivas, afetivas e, por que não dizer, espirituais, para que se acolham e elaborem as

assimetrias. Isso para mim significa tempo e, nesse mundo, ter tempo significa ter dinheiro, justamente para não perder tempo e energia pensando em e tentando fazer dinheiro. E isso no nível mais básico da sobrevivência, mas não só. Comer, beber, ter seus pequenos prazeres e luxos, ter um lugar confortável para descansar, para trabalhar... Com o aumento exponencial da habitação ligado aos fenômenos locais e globais de especulação imobiliária e gentrificação, as residências artísticas poderiam, sim, contribuir para gerar condições materiais favoráveis para xs residentes. Isso significa, ao meu ver, estender o tempo das residências para pelo menos 6 meses. Instituições como museus e centros culturais deveriam trabalhar para ter residentes de médio e longo prazo trabalhando em parceria. Permitindo pesquisa com apoio financeiro e institucional. Já imaginou o que residências de 2, 4 anos poderiam gerar? É complexo falar em “residência” de maneira geral, pois existem inúmeros tipos e formatos de residência e muitas delas operam com os mesmos parâmetros de produtividade e eficiência fincados nos formatos de exibição e projeto. Nesse sentido, vou fazer um exercício e, sobretudo, especular um pouco em relação a como eu vejo que programas de residência podem ou poderiam promover alguns deslocamentos nos sistemas reprodutivos do mundo da arte e notadamente no que toca a práticas curatoriais. Para começar, acho fundamental sair das lógicas produtivistas que vinculam residência a produção. Acho que os programas de residência devem permitir um tempo de recuo desses sistemas, oferecer e garantir as condições para que xs profissionais recebam em residência tenham a possibilidade de outras temporalidades e metodologias. Caso exista a vontade de produzir alguma coisa, dentro dos limites de cada programa, acho fundamental que a estrutura se preste a facilitar esse processo ou a conduzir x residente para algumas possibilidades, por exemplo, compartilhando as redes de trabalho e afeto, mantendo uma conversa regular com xs profissionais em residência. Acho também que é importante as iniciativas entenderem as complexidades das economias afetivas e materiais dxs profissionais das artes. Isso significa que acho que as residências e fundações que amparam tais programas deveriam garantir as condições materiais não somente durante o tempo estrito do programa em questão. Os programas deveriam também pensar um mês antes e um depois, por exemplo, para que xs profissionais possam se preparar para partir em residência e que possam voltar sem que isso quebre a economia das pessoas ou que essas tenham continuamente que fazer mil outras coisas para simplesmente poder existir. Enfim, acho que esse é um exemplo entre tantos que poderíamos elaborar para pensar condições e temporalidades estendidas, trabalhar com xs residentes antes, durante e depois, pensar em transições... Ao meu ver, seria fundamental que as instituições e iniciativas pudessem entender um pouco melhor o quanto, na grande maioria, as economias das profissionais das artes são voláteis e instáveis. Nesse sentido, volto a insistir que tempo e as condições infraestruturais para poder usufruir do tempo são um dos pontos mais relevantes no trabalho de uma residência, assim como entender as singularidades, desejos e necessidades de cada pessoa. Acho que a noção de pesquisa em relação ao curatorial está, sem dúvida, demasiado restrita aos formatos expositivos e de visibilidade, e talvez as residências podem oferecer outras possibilidades. Mais do que pensar a curadoria em residência, acho interessante pensar a residência como curadoria e nisso mais do que pensar o que uma residência pode fazer pela curadoria e mais o que a curadoria pode/poderia fazer pelas residências. (PACKER, 2019)

Se considerarmos que essa crise no campo da curadoria poderia ser problematizada, debatida, posta em questão e ampliada de outras formas através das residências, me parece que as nomeações têm que se relacionar com as palavras e as categorias teóricas que de algum modo (não sabemos qual) são fixas e imóveis. Me parece que são um erro, porque o discurso de algum modo chega mais tarde que a realidade. Existe uma necessidade de classificar as coisas do [...] pela necessidade de dominá-lo. É uma classificação de “nominando para dominar”. A realidade parece sempre estar em fuga e é impossível captá-la ou prendê-la com categorias (como na arte contemporânea e na curadoria), e em ambos os casos não há um consenso generalizado sobre sua definição e poderíamos pensar que o que define tanto a arte contemporânea quanto a curadoria é o consenso realizado sobre sua des-definição ou ausência geral de definição. Eu não sei se o problema dessa crise é pelo contexto brasileiro e por seu altíssimo desenvolvimento institucional pré-bolsonaro. Eu nunca vi um país da América Latina com tanto desenvolvimento institucional em artes como no Brasil. Também pode estar relacionado com a Lei Rouanet concretamente, mas eu teria que investigar mais porque não tenho certeza. Se há uma crise, é uma crise no sistema. Acho que não é uma crise na teoria ou na definição. (PETRONI, 2019)

Aí fiquei nesse tempo na Nara, 6 meses em 2017 ou 2016, não me lembro, mas acho que é 2017 mesmo. A galeria é muito tentadora no sentido de que, você tem dinheiro. Você começa a ganhar mais dinheiro, encanta. E eu estava trabalhando como assistente de várias exposições e estava meio difícil, não estava fácil a vida. E a galeria me chamou para ganhar um salário fixo. Tinha esse peso da galeria ter um nome também. É impossível falar que esse peso não existe. A gente já tinha essa prática do texto consolidada nesse grupo, então era uma coisa fácil. Fizemos tudo isso em 2015 ou 2016, não tenho certeza do ano. Esse grupo está em off hoje em dia por motivos da vida, mas fizemos outras coisas juntos, fizemos um ciclo de seminários chamado “Residências Públicas” na Pinacoteca, que discutia espaço público e arte contemporânea. A verdade era assim, existiam uns temas que nos incomodavam no mundo das artes, tipo performance, arte pública, entre outras... (Por que chamaram de “residências”?) Porque a Tiara Grizzilli, nesse momento estava trabalhando na prefeitura de São Paulo e ela virou coordenadora do centro cultural da cidade de Tiradentes. Era uma vivência muito louca, eu escrevi um edital, isso em 2017, eu acho, escrevi esse edital e passei para ser oficinaira nesse lugar da cidade de Tiradentes, você não tem noção do que fez com a nossa cabeça... A Tiara trabalha lá como coordenadora, trabalhando todos os dias e vivendo aquele lugar e eu vivendo aquele lugar duas vezes por semana, era meio que uma residência, uma residência para pensar um espaço público, que era um centro cultural da prefeitura, completamente diferente. Era um trabalho muito intenso, pela intensidade, pelo deslocamento em termos de espaço temporal. Fui eu, a Tiara e depois mais dois membros do grupo. Eu ficava indo e vindo, pois não era um espaço que dava pra ficar. Mas a gente começou a ter umas vivências muito fortes no sentido de, sabe quando você tira tudo que você tem de background e fala “agora vou ficar aqui e entender o que está acontecendo aqui”? São Paulo é muito “louco”, você chega na cidade de Tiradentes e primeiro que a paisagem muda completamente... Tem uma coisa do deslocamento físico, psicológico, local... Eu já fiz residência com artistas que moram em São Paulo, tipo

a Alice Shintani, a gente fez um processo meio... É porque existe um processo de deslocamento, um desprendimento e tem uma intensidade que só é possível nesse lugar, quando você sai. Mas sabe o que eu acho? Vou usar aqui o meu termo bakhtiniano. Por exemplo, você está vivendo uma situação na sua vida e você não está conseguindo entender nada do que está acontecendo, você está apenas fazendo. E aí você tem suas poéticas pelas quais você é atravessado, tem suas pesquisas etc. De repente, você vai para outro lugar, mesmo geográfico, você faz um deslocamento de algum tipo, aí você consegue quase entender quase um coeficiente de exterioridade para pensar esse lugar que você está ocupando e o lugar que você está agora? É o mesmo que pensar você mesma a partir de outro lugar. E acho que a residência é meio esse lugar, então se chamava “Residências Públicas”, porque... e tinha muito esse lugar, surgiu desse lugar na Pinacoteca. [...] Acho, porque eu acho que nessa coisa de afetação, eu acho que a residência é um espaço da afetação real, uma coisa boa, de se afetar. Essa do Parque Laje é um bom exemplo das coisas que já vivi e tem outras, por exemplo, essa experiência com a Alice, que se a gente tiver tempo eu posso falar... Mas é um espaço que você entra com artista e com as pessoas que você está junto e vivendo como se fosse uma nave espacial. E de você não ter *a priori* mesmo. Trabalhar a partir do que vem. Eu acho que trabalhar com artista tem um pouco isso, é porque tem uns artistas muito sistemáticos etc., mas você como curadora entrar em um universo particular, você entra em um.... Eu acho que a gente se repensa, inclusive, enquanto curador, enquanto o que estou fazendo, com a dimensão pública desse trabalho, como podemos potencializar diálogos com um público... Eu acho que, assim, os artistas que eu gosto e que são preciosos para mim em algum lugar, eles são sempre artistas que... É o estudante conceitual, que é hermético, às vezes, mas tem uma coisa da mensagem. A esfera da arte é muito fechada, e as pessoas, quando lidam com isso, elas já esperam que seja um lugar muito sacro e, quando o fluxo vai lá, é uma coisa muito banal, por exemplo, eu estudo arte postal, olha isso, tranqueira. As pessoas olham com julgamento como “nossa, um monte de porcaria, um monte de cartão postal...” E eu amo, mas, quando você vai em uma exposição de arte postal, é um impacto na cabeça da pessoa, porque é o banal invadindo esse espaço. E para nós, da arte, está tudo bem, mas para as pessoas é um estranhamento. Eu acho que essa coisa do público é a mais importante. Eu acho que na residência é muito isso. (ROMAN, 2019)

A grande diferença entre produzir uma exposição, uma curadoria para exposição, para espaços formais ou para intervenções urbanas é que a curadoria tem a obrigação de formar, em sentido duplo, educar o público e constituí-lo como um grupo. A diferença que entendemos é que a curadoria que fazemos (Cooperativa de Arte) nas residências não tem público. Da mesma maneira que trocamos a posição de enunciação de um artista – nós que fazemos residência com comunidade –, sugerimos fortemente que não usem a palavra arte, de maneira a não estabelecer uma distância e não estabelecer uma hierarquia. Porque, quando pensamos na curadoria em relação à residência, o que nós “curatoriamos” são conteúdos, modos de produção e modos de relação. E os conteúdos são comuns a todos, aos trabalhadores de arte, e ao público não especialista. Os modos de produção oscilam entre a arte e a produção cultural. Mas nós produzimos a partir disso, critérios de valoração. Porque é necessário que exista a arte, da mesma maneira que é necessário que exista o artesanato ou a mecânica de automóveis. Assim, como conhecimento geral para ser utilizado na vida cotidiana.



E, por último, que é a parte que mais me interessa, que é a produção de relações onde o respeito ao conhecimento do outro se passa na forma de estabelecer modos conjuntos de uso do conhecimento do outro. Nós somos trabalhadores de arte e precisamos ser usados pela comunidade e não ao reverso. (SEPÚLVEDA, 2019)

A curadoria é uma prática que tem se ressignificado e acompanhado as transformações do campo da arte. Até os anos 1960, ela restringia-se ao ambiente museológico quando seus profissionais ainda eram chamados de conservadores. Os agentes que legitimavam a arte moderna eram os críticos e os historiadores da arte, mas notamos uma transição destes papéis com a emergência da arte contemporânea. A nova arte traz novas demandas com relação ao posicionamento dos agentes do campo e novos pressupostos teóricos. O que entendemos por curadoria na atualidade é algo recente e que tem se modificado, estando em constante mutação e numa escala cada vez mais global. As residências são uma forma de gerar novas relações do artista com outros contextos e também podem ser vistas como um formato adequado para um circuito de arte internacional com grande fluxo de pessoas, mas com fronteiras alfandegárias complexas, tornando a viagem de um artista mais simples e menos custosa do que o transporte de obras de arte. Ao mesmo tempo, a nova fase do capitalismo baseia-se na informação, no conhecimento, na troca de ideias e na experiência, e isso parece ser um pano de fundo importante para compreendermos a disseminação de residências artísticas mundo afora. Dentro desta nova economia, reassentam-se os profissionais do campo da arte. Produtores passam a produzir viagens, estadas, locais de trocas. Curadores parecem retornar a uma cumplicidade com o artista próxima ao que ocorria nos anos 1960/1970 e voltam-se para um papel de interlocução com o artista, o público e os poderes locais. Há vários tipos de formatos de residências, mas eu tenho me interessado em trabalhar de uma maneira mais horizontal e colaborativa com os artistas. Ao invés de curar exposições, prefiro curar encontros, publicações e obras comissionadas. A produção de obras não é o centro da residência, apesar de trabalhos surgirem e passarem a integrar exposições e coleções. No meu caso específico, sinto-me mais à vontade para lidar com o artista e com o público do que com o colecionador e o galerista. O mundo da arte tem se turbinado e se tornado extremamente mercantil, restando pouco espaço para trocas reais que não se baseiem em gerar *commodities*. Há diversas diferenças entre curar uma exposição e uma residência, mas há também seu mínimo múltiplo comum: a conceituação e contextualização, além de gestão de equipe e levantamento de fundos financeiros. (TEJO, 2019)

Talvez um dos principais vetores que me levaram a pensar em exposições de maior porte, em conjugar ideias mesmo, fazer proposições, não desde o âmbito da produção de obra particular ou coletiva, mas desde um âmbito associativo, como é o da curadoria – que deve ter a ver com um tipo de miopia que existe no grande circuito, sobretudo nesse circuito que a gente chama de arte contemporânea para enxergar as novas mídias [...], então eu me envolvi em dois projetos recentemente que visavam ser um pouco didáticos. Em 2014, surge um convite pra pensar um projeto pro RedBull. Na verdade, o cargo, esse que eu tenho na RedBull, eu que invento, na verdade, de chamar de direção artística e curadoria. [...] ela já tinha um projeto anterior chamado *House of Arts* que fazia residências. [...] Eu propus

um projeto transdisciplinar, eu não sou de falar em artes, mas de falar de diversos campos do conhecimento [...]. Eles têm um departamento que tem a palavra cultura, então, na verdade, eles encontraram uma forma de contar histórias e fazer marketing embutido. Para a empresa, era um projeto que trazia visibilidade dentro desse campo [...]. O que enxergava ali, como você falou, o campo da residência é muito amplo, ele é muito diverso, tem desde lugares mais remotos nas condições mais pusilânimes, até lugares absolutamente equipados na RedBull é que ela era uma tentativa de poder fazer uma residência que fosse ideal, entre aspas. Não ideal porque ela vai ser perfeita, mas você poder ter recursos, você poder ter acesso a gente, você poder ter acesso a circulação, isso é muito importante, porque se a produção não capilariza, você tem depois que colocar os artistas em contato com outros artistas, com curadores, com agentes, com galeristas, e a busca foi por uma excelência em todos esses campos, tentar aceder à maior quantidade de recursos materiais, dar absolutamente toda liberdade criativa, às vezes, inclusive, até no próprio campo da pesquisa. Um dos problemas de muitas residências é que você tem que ficar fixo no local e não pode sair. [...] E tudo isso precisa sempre de mediações, você tem que justificar: por que isso é importante? É a pesquisa. Eu agia como um gestor, mentor, fazia acompanhamentos junto aos artistas, orientava a montagem da exposição. [...] A gente não pode enxergar a curadoria como um campo fechado. Eu acho que o curador que estuda curadoria, que ele vai adentrar no campo desde essa perspectiva mais concentrada, ele desenha um perfil de atuação. Então há uma possibilidade ali de trajeto indo de uma instituição pra outra, ir para uma residência, ele vai almejar um movimento talvez com base no institucional e isso tem uma característica própria [...] [cita o Artista Etc., de Basbaum]. Hoje em dia o artista já não é mais um produtor de obra, ele é muitas vezes agente de si mesmo, ora ele é professor, ora ele é produtor, ele é pesquisador, ora escreve pro outro [...], então a curadoria também é isso. Tangenciar a curadoria como parte de minhas atividades não significa que eu seja fraco, ao mesmo tempo, não pode se negar que alguém que estuda só aquilo vai ter uma densidade maior em abordar certos aspectos. Cabe também que quando a gente analisa o sistema entendido como um todo, né? A gente tem que entender essas nuances. Claro que o curador faz conhecimento; temos que desconstruir essa ideia de conhecimento como uma coisa encantada, que só alguns fazem. A experiência, a gente aprende o tempo inteiro; a gente tá o tempo inteiro aprendendo. A gente vai se fazendo na experiência e o conhecimento tá embutido nisso. Agora, se a gente fala de um conhecimento mais aprofundado, numa linha talvez expansiva, como abertura de horizonte, é claro que o curador faz. Como se o ato do curador fosse fazer exposições, não é, também é [...], ele de fato inventa um mote. [...] Porque no meio da arte a história que se conta é curar, né? É cuidar. (VELÁZQUEZ, 2019)

Essas polarizações e diferentes categorias fazem parte do cenário também. O próprio nome de residência, onde o artista não reside, onde ele passa um mês e depois vai embora. Mas quem desenvolve a política curatorial fica, dá o sentido público do lugar. Temos também o curador viajante, que aconteceu no projeto Fernver, de 2013. Foi um convite para visitar quatro espaços de residências e pensar que vínculo local, que trânsito internacional. Esse é o dilema. Queremos que Olhos d'Água faça parte da cena internacional, mas também queremos bolsas do governo. [...] A residência é um pensar e um habitar, é um ser poético, não simplesmente fazer, construir. Eu sentia isso quando eu

morava do lado do Mac e quando terminou minha experiência como pesquisador para curador. A residência é um trabalho de habitar, o sujeito precisa estar esvaziado para pensá-la. Agora, existem diferenças entre residência. O curador é um pesquisador. Residir é habitar. A residência é um trabalho que se constrói pensando com. O sujeito tem que estar esvaziado. (VERGARA, 2019)

Eu não sei muito bem se só a curadoria é que está em crise. Eu acho que essa ideia, essa construção, que eu sempre coloquei um pouco em dúvida, se essa estrutura de organização da produção poética, ela é única estrutura que a gente tem é muito organizada por um pensamento eurocêntrico, o cubo branco, um espaço determinado para produção de reflexão para exposição, e aqueles objetos ali ganham aquela aura sagrada, e a gente tem também narrativas que estão sendo colocadas em xeque por muitos grupos, pessoas, já não é de hoje, e eu acho que isso vem ganhando força principalmente porque nem sempre essa produção faz muito sentido com a nossa vida, com a vida das pessoas. Por exemplo, no Brasil, a maior parte das pessoas talvez esteja pensando essa estrutura pra uma outra lógica de sociedade, uma outra forma de pensar. Entendo o processo de curadoria como um processo de pesquisa, construção de conhecimento, através da produção simbólica, poética como um acadêmico constrói um artigo trazendo pra dentro desse artigo várias diferenças de outros pensadores, pessoas que já pesquisaram outras coisas. Ele constrói um texto que tem essas mil referências. De alguma maneira, o curador é uma pessoa que constrói um pensamento, conhecimento, através de produção, poética de vários artistas, o último artista específico. No meu caso, eu trabalho muito com grupos de jovens periféricos que estão produzindo parte do seu cotidiano, contexto, experiências, e aí a gente vai construir uma exposição que tem a ver com isso; em outras situações, a gente, como já fiz, é uma esfera um pouco diferente. (VILELA, 2019)

## Anexo 2 – Cessão Gratuita de Direitos

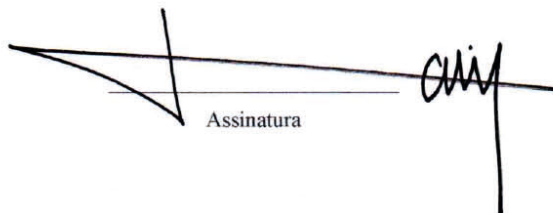
### **Cessão Gratuita de Direitos** **Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

São Paulo, 07 de setembro de 2020

  
Assinatura

Nome: Agnaldo Farias

Endereço: Av Higienópolis, 318 ap 83, CEP 01238-904

Cidade: São Paulo

RG nº: 7.889.395-1

Telefone para contato: 11 99827 5555

**Cessão Gratuita de Direitos**  
***Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.***

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Salta, 3 de setembro de 2020.

---

Ana Luisa Lima

Nome: Ana Luisa Freitas Rodrigues de Lima  
Endereço: Avenida Belgrano 1560, piso 1, departamento A  
Cidade: Salta, Salta-AR  
RG nº: 58.931.253-4 SSP-SP  
Telefone para contato: +54 387 4535922

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

São Paulo, 10 de setembro de 2020



---

Assinatura

Nome: Ana Maria Maia Antunes  
Endereço: Rua Paulistânia 432 ap 21 cep 05440-000  
Cidade: São Paulo  
RG nº: 6071214 SSP-PE  
Telefone para contato: 11-982517801

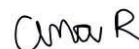
**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

São Paulo, 12 de setembro de 2020



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Ana Carolina Roman Rodrigues  
Endereço: Rua Marcos Fernandes, 111 apto 164  
Cidade: São Paulo (SP)  
RG nº: 46.759.706-6  
Telefone para contato: (11) 99317-2050

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja, a ser defendida pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Red Hook - NY , 13 de Setembro de 2020 .



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Bernardo Mosqueira  
Endereço: 17 West Market Street ap 2-2  
Cidade: Red Hook, NY, Estados Unidos  
RG nº: 11484906-0  
Telefone para contato: +1 845 7069964



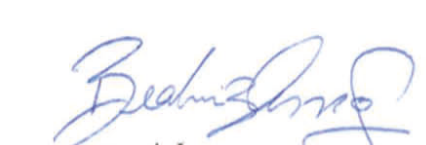
**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

\_ São Paulo, 04 de setembro de 2020



Assinatura

Nome: Beatriz Lemos  
Endereço: Rua Dona Veridiana 524/42, Vila Buarque  
Cidade: São Paulo  
RG nº: 11423077-4  
Telefone para contato: 11.988272381

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Fortaleza, 14 de setembro de 2020



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Carlos Eduardo Bitu Cassundé

Endereço: Rua Costa Sousa 100 ap 303 bl 2, Benfica

Cidade: Fortaleza

RG nº: 92013017090 SSP CE

Telefone para contato: 85 989696685

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Rio de Janeiro, 12 de setembro de 2020



Assinatura

Nome: Camilla da Rocha Campos  
Endereço: Rua Benjamim Constant 144, casa 1 - Glória  
Cidade: Rio de Janeiro - RJ  
RG nº: MG 12 768 865  
Telefone para contato: 55 21 98760 4868

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

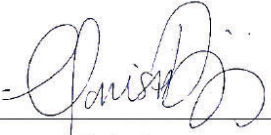
Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Solicito, entretanto, que a versão final da entrevista realizada no contexto desta pesquisa seja enviada para minha aprovação final antes de sua publicação.

Rio de Janeiro, 9 de setembro de 2020

  
Assinatura

Nome: Clarissa Diniz de Moura  
Endereço: Rua Uruguai, 545/304 Tijuca  
Cidade: Rio de Janeiro, RJ  
RG nº: 6.363.732 SSP/PE  
Telefone para contato: 21 980734488

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

São Paulo, 04 de setembro de 2020



---

Assinatura

Nome: Diego Moreira Matos.

Endereço: Rua Fradique Coutinho, 531, apto. 71G, Pinheiros, CEP: 05416-010.

Cidade: São Paulo, SP.

RG nº: 97002366617 SSP/CE.

Telefone para contato: 011 98235 2578.

Cessão Gratuita de Direitos  
Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Amiens, 07 de setembro de 2020

  
Assinatura

Nome: FABIANA DE MORAES  
Endereço: 282 Rue Eloi Morel - Amiens - 80000 - FRANCE  
Cidade: AMIENS  
RG nº: 0725456-3 (Detran)  
Telefone para contato: +33 6 59711623

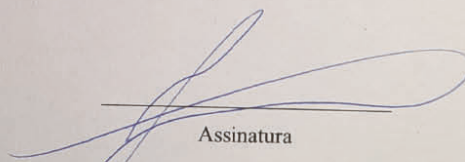
**Cessão Gratuita de Direitos**  
*Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.*

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

São Paulo, 5 de setembro de 2020

  
Assinatura

Nome: Maria Guilhermina Bustos

Endereço: Avenida Ipiranga, 200 - Bloco D - Apto 222

Cidade: São Paulo

RG nº: 6303881-0

Telefone para contato: +55 11 993773670

**Cessão Gratuita de Direitos**  
***Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.***

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Córdoba, 04 de setembro de 2020.

  
Assinatura

Nome: Ilze G. Petroni

Endereço: Díaz de la Peña 3990, Barrio Cerro de las Rosas

Cidade: Córdoba

DNI: 24.886.375

Telefone para contato: +5493515404882



### **Cessão Gratuita de Direitos**

#### ***Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.***

□

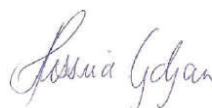
Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Esta autorização é concedida sob a condição de que os materiais a serem publicados atribuídos ao abaixo assinado sejam aprovados e/ou revisados em tempo hábil antes da publicação final.

Niterói, 12 de setembro de 2020



Assinatura

Nome: Jessica Gogan

Endereço: Manoel Duarte 73

Cidade: Niterói, 24360-520

RNEº: V826474-G

Telefone para contato: 21.97124.7303

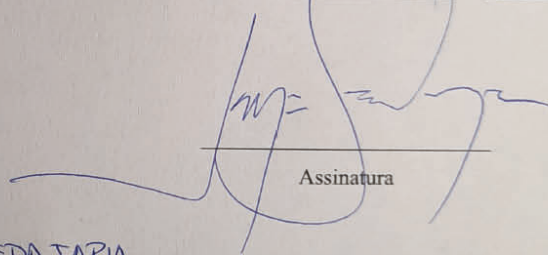
**Cessão Gratuita de Direitos**  
*Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.*

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

SÃO PAULO, 1 de SETEMBRO de 2020

  
Assinatura

Nome: JORGE DAVID SERUWEDA TAPIA  
Endereço: AV. PIRANHA 200, BLOCO D, APTO 222  
Cidade: SÃO PAULO  
RG nº: 6303956-W  
Telefone para contato: 11966229300

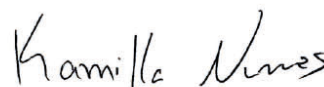
**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja, a ser defendida pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Florianópolis, 10 de setembro de 2020.



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Kamilla Nunes  
Endereço: Rua Professor Anacleto Damiani CEP 88020570  
Cidade: Florianópolis / SC  
RG nº: 5256447 SSP/SC  
Telefone para contato:

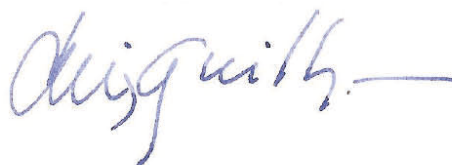
**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Niterói, 04 de \_setembro de \_2020



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Luiz Guilherme Vergara  
Endereço: Rua Manoel Duarte, 73  
Cidade: Niterói  
RG nº: 1819976328 – DETRAN - RJ  
Telefone para contato: +5521 998014362

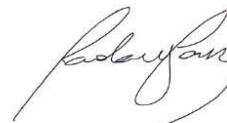
**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Paola Mayer Fabres  
Endereço: Rua Purpurina 261  
Cidade: São Paulo  
RG nº: 9096969481  
Telefone para contato: 51999182367

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Iatuaia, 8 de Setembro de 2020



Assinatura

Nome: Patricia Stagi  
Endereço: Estado do Parque Nacional S/N  
Cidade: Iatuaia  
RG nº: 21 146487-0  
Telefone para contato: (24) 99264 5632

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

\_\_\_\_\_ Marapé \_\_\_\_\_, 3 de setembro de 2020 \_\_\_\_\_



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Paula Borghi de Mendonça  
Endereço: Rua Girassol, 571  
Cidade: São Paulo  
RG nº: 27154701-7  
Telefone para contato: 21 994353533

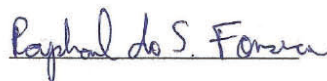
**Cessão Gratuita de Direitos**  
*Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.*

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Rio de Janeiro, 06 de setembro de 2020.



Assinatura

Nome: Raphael do Sacramento Fonseca  
Endereço: Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 391/401  
Cidade: Rio de Janeiro  
RG nº: 020566684-5  
Telefone para contato: +5521996679639



**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

São Paulo, 6 de setembro de 2020



---

Assinatura

Nome: Tainá Azeredo  
Endereço: Al. Fernão Cardim, 217 ap 81  
Cidade: São Paulo  
RG nº: 44073192-6  
Telefone para contato: 11 975715540

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Lisboa, 03 de Setembro de 2020



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Cristiana Santiago Tejo  
Endereço: Rua de São Félix 6A, 1200-840  
Cidade: Lisboa, Portugal  
RG nº: 4.864.159 SSP-PE  
Telefone para contato: +351 910 654 874

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

São Paulo, 03 de setembro de 2020

  
Assinatura

Nome: FERNANDO DANIEL VELÁZQUEZ PENA  
Endereço: RUA DONA BRÍGIDA 310  
Cidade: SÃO PAULO  
RG nº: Y266927-0  
Telefone para contato: 11 992226084

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

São Paulo, 3 de setembro de 2020



Assinatura

Nome: Amílcar L. Packer Y.

Endereço: Rua Almirante Marques Leão nº638, apt. 104B, CEP. 01330-010, Bela Vista

Cidade: São Paulo

RG nº: 28.433.117-x

Telefone para contato: (11) 99181-0151

**Cessão Gratuita de Direitos**  
**Autorização de uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de imagens, depoimento, nome e dados biográficos por mim revelados em questionário concedido ou entrevista realizada, além de toda e qualquer informação por mim fornecida por e-mail, para integrar a tese de Renata Azambuja de Oliveira, a ser defendida pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, seja essa destinada à publicação em anais acadêmicos ou à divulgação ao público em geral em forma de publicação impressa, pelo prazo de 5 (cinco) anos a contar da assinatura deste documento.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, entre outros) como também em internet, banco de dados informatizado multimídia, CD-ROM, suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a Renata Azambuja ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, depoimento nome e dados biográficos, e assino a presente autorização.

Campinas , 24 de setembro de 2020



\_\_\_\_\_  
Assinatura

Nome: Maíra Costa Endo  
Endereço: Av. Isabelita Vieira, 51, Sousas, 13106-025  
Cidade: Campinas/SP  
RG nº: 35.546.148-1  
Telefone para contato: 11 99477 7753

## Anexo 3 – Lista de residências dirigidas por curadores

**De:** Renata Azambuja renatazambuja@gmail.com  
**Assunto:** Fwd: listado de residencias dirigidas por curadores.  
**Data:** 5 de setembro de 2020 12:40  
**Para:**



Início da mensagem encaminhada:

**De:** Jorge Sepúlveda T. <jorge.sepulveda.t@curatoriaforense.net>  
**Assunto:** listado de residencias dirigidas por curadores.  
**Data:** 26 de junho de 2018 22:04:21 BRT  
**Para:** "Guillermina Bustos [CURATORIA FORENSE]" <guillermina.bustos@curatoriaforense.net>, Renata Azambuja <renatazambuja@gmail.com>

Hola Renata: acá te envío la información que hemos recopilado sobre el tema que nos consultaste por la mañana para tu investigación. A la brevedad te enviaremos los datos para la cita de los contenidos.

### Brasil

- *Casa do Povo* (1946) localizada em São Paulo. Em seus inícios era uma associação cultural coordenada coletivamente por a comunidade judia del barrio Bom Retiro. A partir de los últimos años comenzó a funcionar como una iniciativa curatorial, un espacio de memoria y un centro cultural; formado por una red de asociados, una dirección voluntaria, un consejo deliberante y un equipo responsable de la gestión, programación y mantención de la institución coordinado por el curador francés Benjamin Seroussi. El espacio está orientado tanto a las prácticas artísticas contemporáneas, contando con un programa de residencias de arte; y programas de cultura e inserción social de diferentes comunidades, como la biblioteca pública, el coro, la utilización del espacio para asambleas barriales, entre otros.
- *Ateliê 397* (2003) localizado em São Paulo. La iniciativa que comienza como un taller de artistas y un espacio de exhibición, modificando su línea editorial a partir de 2010, después del ingreso de la curadora Thais Rivitti. Se define como un “espaço de intervenção cultural no circuito das artes, promovendo ações, projetos e experiências que incentivam a formação de outros olhares para a produção contemporânea”. Se trata de un sitio dedicado a diferentes ciclos de exhibiciones de carácter experimental, charlas, seminarios, cursos teóricos y de acompañamiento de artistas.
- *Casa Tomada* (2009-2018) ubicado em São Paulo, a cargo de la curadora brasileña Tainá Azeredo. Según sus propia definición “todos os programas... foram construídos, repensados e reestruturados ao

largo ao tempo em função das necessidades e urgências que encontramos nesse processo de resistência ao panorama cultural que vivemos". Espacio de exhibiciones experimentales, centro de residencias artísticas, y lugar para la discusión y el debate abierto.

- *JA.CA* (2010) situado en la ciudad de Nova Lima, coordinado por un equipo de trabajo donde se destaca la coordinación del curador brasileño Marcio Harum. En sus propias palabras se trata de un Centro de Arte y Tecnología que realiza trabajos de involucramiento en relación a comunidades locales, cruzando arte con arquitectura, urbanismo y diseño. También prestan servicios a instituciones formales, como la coordinación de un programa educativo inclusivo para el Centro Cultural Banco de Brasil en la ciudad de São Paulo.
- *Pivo* (2012) ubicado en São Paulo, es una iniciativa dedicado a la exhibición de prácticas artísticas contemporáneas cargo de la curadora brasileña Fernanda Brenner. Además de un espacio no convencional de exposiciones situado en el emblemático edificio Copan, también cuenta con un programa de residencias para artistas.
- *Uberbau\_house* (2016) localizado en la ciudad de São Paulo, coordinado por Jorge Sepúlveda T. y quien les habla, es un centro de investigación de arte contemporáneo latinoamericano que posee un programa internacional de residencias de pesquisa y una biblioteca especializada llamada *Reserva Ideológica*. El espacio está orientado a la reflexión y el debate sobre el funcionamiento del sistema de arte en relación a la cultura y la experimentación de otras formas de investigación y pedagogía no tradicionales.

### **Colombia**

- *Lugar a dudas* (2006) ubicado en Cali, coordinador por un equipo de artistas y curadores cuyo fundador es Oscar Muñoz. El espacio funciona como un laboratorio para la promoción, discusión y debate sobre arte contemporáneo, contando con varias iniciativas de arte y cultura como: un programa de residencias, un espacio de exhibiciones, un archivo y biblioteca, radio comunitaria, proyectos editoriales, escuelas informales, colectivos y agrupaciones sociales, entre otros. También es un espacio

que ha realizado colaboraciones con la política pública local para la promoción de artistas de la región.

- *Casa Tres Patios* (2006) localizado en Medellín, iniciativa a cargo de los curadores y artistas colombianos Tony Evanko y Santiago Vélez. Espacio que funciona como un laboratorio de experimentación artística con un programa de exhibiciones, orientado a investigación y reflexión del sistema de arte y el entorno social. Han realizado proyectos de colaboración con la política pública local orientados a una pedagogía no tradicional. Actualmente cuenta con un programa de residencias para artistas y curadores..
- *Fundación Divulgar y Plataforma Caníbal* (2010), espacio situado en Barranquilla, coordinado por los curadores Jaider Orsini y Susana Bacca. Se trata de un espacio orientado al apoyo de artistas contemporáneos del Caribe, a la vez que una iniciativa de trabajo con la comunidad. Cuenta tanto con actividades voltadas a la práctica artística, como un programa de residencias, un ciclo de exposiciones; como prácticas de intervención cultural, como una radio comunitaria.
- *Flora Arts Natura* (2013) localizado en Bogotá y a cargo del curador colombiano José Roca es un espacio enfocado en un programa internacional de Residencias de arte contemporáneo, con énfasis en la relación entre arte y naturaleza. Esta iniciativa se encuentra orientada a un programa de exposiciones y el desarrollo de una forma alternativa de pedagogía en arte.

#### **Con actuación en todo el continente.**

- *Curatoría forense - Latinoamérica* (2005) es un equipo de investigación que ha actuado a lo largo de América Latina (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Perú, Uruguay y Venezuela) coordinado actualmente por Jorge Sepúlveda y quien les habla. Orientada principalmente a la investigación de arte contemporáneo y escenas locales en América Latina y la influencia de las gestiones autónomas en este proceso. Además su enfoque comprende la práctica artística como una metodología de investigación sobre la cultura. Esta iniciativa ha desarrollado programas de exhibiciones, residencias internacionales de arte contemporáneo, giras de seminarios, encuentros de gestiones



arte contemporáneo, grado de curaduría, credenciales de gestiones autónomas latinoamericanas y asesoría de políticas públicas. A su vez colaboró en el desarrollo y realización de varias iniciativas como *La Red de Gestiones Autónomas*, *VADB - arte contemporáneo latinoamericano*; *Biblioteca Popular Julio Tapia*; *Editorial Curatoría Forense*; *Trabajadores de Arte*, una plataforma para la defensa de los derechos de los artistas; *Legión Extranjera*, un couchsurfing de arte; *Cooperativa de Arte*, una productora de residencias en América Latina.

Jorge Sepúlveda T.  
Curador Independiente  
<http://curatoriaforense.net/>

La información contenida en este mail es estrictamente **CONFIDENCIAL**, a menos que se indique explícitamente lo contrario. Por esto no puede ser publicada por ningún medio, ni compartida con personas que no participen del grupo de trabajo sin autorización escrita solicitada previamente.

The information contained in this email is strictly **CONFIDENTIAL**, unless otherwise explicitly stated. For this reason, it cannot be published by any means, or shared with people who do not participate in this work-group, without written authorization previously requested.

## Anexo 4 – Questionário

### Roteiro de questionário

Este questionário foi elaborado com o objetivo de identificar o papel da curadoria em residências artísticas e como isso impacta a produção artística e o tradicional *modus operandi* da curadoria voltada, principalmente, para as políticas de visibilidade. Integra uma investigação voltada para a elaboração de uma tese de doutorado, cuja autoria é de Renata Azambuja, arte historiadora e curadora radicada em Brasília, Brasil.

Sua participação será extremamente valiosa para o presente estudo e agradecemos antecipadamente ter reservado um tempo para responder as perguntas a seguir.

1. Você poderia se identificar e falar brevemente sobre a sua formação?
2. Como você iniciou a sua trajetória como curador(a)? Em quem momento você se considerou ou foi considerado(a) curador(a)?
3. A curadoria parece enfrentar, atualmente, muitos desafios e críticas no tocante a sua existência. Se considerarmos que há mesmo uma crise no campo da curadoria, seria a residência um novo lugar, onde se faz possível repensá-la e reativá-la de novas formas? De que maneiras?
4. Como você percebe o trabalho curatorial em residência? Em que medida ele se distingue da prática usual da curadoria, normalmente centrada na articulação de conceitos voltados para a exibição da obra e para a produção de um projeto de arte?
5. Esta pesquisa procura identificar narrativas que os curadores produzem. O que você entende por narrativa? E como você as produz em seu trabalho em residência?
6. A curadoria, no contexto de residência, permaneceria sendo entendida ainda como curadoria ou seria o caso de se repensar seu papel e, inclusive, uma nova nomenclatura?

Grata!  
Renata Azambuja.  
M.A. Art History.