



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Curadoria e Potencialidade Crítica na Arte Pós-Autônoma

Ana Maria Albani de Carvalho - UFRGS

Resumo: O artigo reflete sobre as relações entre curadoria e crítica no campo artístico contemporâneo, argumentando sobre a diversidade das práticas curatoriais e sobre a potencialidade crítica da exposição. Observa que desde a década de 60 o espaço de exposição tornou-se um “precedente crítico” no mundo da arte. As noções de consenso e dissenso, a partir de Jacques Rancière, são consideradas como referenciais para a problematização da relação entre curadoria e crítica na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Curadoria. Crítica institucional. Exposição.

Abstract: The article reflects on curatorial and institutional critique in the contemporary artistic field, arguing on the diversity of the curatorial practice and the potential criticism of the exhibition. It has been observed that since the 1960's the exhibition space has become a “critical precedent” in the art world. The notions of consensus and dissent, as of Jacques Rancière, are considered referential to the problematization of the relation between curatory and critique in contemporaneity.

Keywords: Contemporary art. Curatorial. Institutional critique. Exhibition.

O tensionamento das relações entre a obra de arte e o seu lugar de apresentação tem desempenhado um papel relevante nos estudos sobre arte contemporânea. Em um debate que ganha corpo e se difunde de modo mais sistemático a partir da década de 60, no âmbito do Minimalismo, da Land Art, da Arte Ambiental ou da Performance, as questões decorrentes da problematização do lugar e das modalidades de espacialização das proposições artísticas evidenciam a complexidade da exposição. Ao considerar tal complexidade é necessário ter em conta, além da dimensão fenomenológica da exposição, as articulações de uma ampla rede, formada pelos agentes – artistas, curadores, gestores de museus, colecionadores, entre outros -, instituições e mercado, que tal evento mobiliza.

No decorrer desse processo, ao longo das últimas décadas, a exposição, em si, assume um protagonismo na cena artística e passa a ser discutida e observada por sua dimensão autoral, não mais como “mero resultado” de um conjunto (prévio) de obras realizadas por um ou mais artistas em outro local (no caso, segundo a tradição moderna, no atelier). As considerações sobre as relações estabelecidas entre as obras, a partir da montagem em um determinado local, por sua vez, não podem mais se restringir a uma abordagem de ordem técnica, em sentido estrito. Nestes termos, a exposição passa a ser

percebida como dispositivo,¹ noção aqui considerada no sentido proposto por Foucault e sinalizado por Deleuze²: como um “conjunto multilinear composto por linhas de natureza diferente”. Para o autor, “desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas”. Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é um Dispositivo”, ao reforçar o caráter de rede presente no conceito construído por Foucault e ao enfatizar que este tem “sempre uma função estratégica concreta e se inscreve em uma relação de poder”.³

Dito de outro modo, ao convocar a noção de dispositivo, sinalizamos tanto a dimensão técnica, quanto a simbólica da exposição, o modo como os recursos são empregados para atingir determinado efeito ou resultado, o poder da autoridade (em suas diferentes manifestações e graus), o embate entre os diferentes agentes posicionados em seus respectivos papéis enquanto autores: seja o artista, o curador, o crítico, a própria instituição cultural ou seus financiadores.

Tais embates, por sua vez, ocorrem em um cenário marcado por tensões decorrentes de processos econômicos, políticos e tecnológicos associados ao fenômeno da globalização. Tais processos (em curso),

¹ Desenvolvo a ideia de exposição como dispositivo no artigo publicado na Revista *Museologia & Interdisciplinaridade*: CARVALHO, Ana Maria Albani de. “A Exposição como Dispositivo na Arte Contemporânea: entre o Técnico e o Simbólico”. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. Brasília, UnB. V. 1, nº 2, jul-dez de 2012. P. 48-58. <http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/7903>

² DELEUZE, Gilles. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1996.

³ AGAMBEN, Giorgio. “O que é um Dispositivo?” *Revista Outra Travessia*. Florianópolis, UFSC. nº 5, 2005. P. 9-16. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>

conforme argumentam diferentes autores, entre eles Nestor Canclíni em “A Sociedade sem Relato” (2012), afetam de modo incontornável um aspecto central para a própria constituição do “campo artístico” nos termos postos por Bourdieu, no caso, sua “autonomia”.

A arte tornou-se pós-autônoma em um mundo que não sabe o que fazer com a insignificância ou com a discordância de relatos. Ao falar desta arte disseminada em uma globalização que não consegue se articular, já não podemos pensar em uma história com *uma* orientação, nem em um modelo de desenvolvimento para a sociedade. Estamos longe do tempo em que os artistas discutiam o que fazer para mudar o mundo ou ao menos representar suas transições revelando o que “o sistema” escondia. Mal conseguem agir, como acontece com os prejudicados que tentam se organizar, na iminência do que pode acontecer ou nos restos pouco explicáveis do que foi desvencilhado pela globalização. A arte agora trabalha nos rastros do ingovernável.⁴

Segundo Canclíni, o atual modelo de funcionamento do mercado de arte em grande escala, por um lado e, por outro, as próprias iniciativas dos artistas ao investir em projetos que buscam a inserção da arte no tecido social - seja no âmbito da política, da mobilização social, das mídias, da moda etc... – produzem uma diluição das fronteiras do campo artístico. Ainda que o modelo desenhado por Pierre Bourdieu em seu livro referencial sobre o tema permaneça válido, ao observar o atual cenário em que opera a arte contemporânea, verifica-se que a autoridade para definir o que pode ou não ser reconhecido e legitimado como arte já não repousa de forma tão estabelecida no interior das fronteiras – porosas – do campo artístico. Cumpre observar que o conceito de campo, como noção cultural complexa,

⁴ CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012. P. 28.

incorpora sua própria possibilidade de transformação histórica:

Uma das propriedades mais características de um campo é o grau no qual seus limites dinâmicos, que se estendem tão longe quanto se estende o poder de seus efeitos (...).

(...)

Os campos literário ou artístico caracterizam-se, à diferença notadamente do campo universitário, por um baixíssimo grau de codificação, e, ao mesmo tempo, pela extrema permeabilidade de suas fronteiras e a extrema diversidade da definição dos *postos* que oferecem e dos princípios de legitimidade que aí se defrontam (...).⁵

No decorrer dos embates pelo poder simbólico no campo artístico, a exposição passa a ocupar um lugar de interesse, tanto do ponto de vista da pesquisa histórica, quanto da própria dinâmica social que alimenta as relações de força entre agentes, instituições e mercado. Embora o interesse mais evidente pela exposição – e nesta linha de trabalho, pela figura do curador, pela narrativa curatorial, pela produção textual e iconográfica apresentada nos catálogos, entre outros aspectos – possa ser considerado um fenômeno recente, evidenciado na última década, no âmbito das práticas artísticas a questão remonta aos anos 1960 e mesmo a períodos anteriores. As práticas artísticas que colocam em discussão as relações entre a obra e seu lugar de apresentação – ou a própria noção de “obra de arte” em sua definição canônica, alicerçada em categorias como unicidade, autonomia, função estética, originalidade, autenticidade e regime autoral autográfico – estão na raiz desta discussão sobre o papel da exposição e suas diversas

⁵ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 256.

implicações no âmbito da cultura contemporânea. O debate sobre o tema, por sua vez, tem sido marcado por momentos de aparente inflexão, sinalizados pelas chamadas “viradas” observadas no curso das estratégias dominantes, tanto do ponto de vista dos agentes, quanto das instituições: virada curatorial, virada corporativa, virada educacional.

Nesta linha de discussão, desde meados dos anos 2000, observa-se um renovado interesse, manifestado através de publicações, simpósios e debates sobre o tema da “crítica institucional”, nos termos propostos por artistas como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke e Marcel Broodthaers durante os anos 60 e 70.⁶ Cumpre observar que esta chamada “primeira onda” da crítica institucional deve ser contextualizada em relação ao conjunto das posturas anti-institucionais que irão marcar o campo cultural nos anos 60. Já o interesse pelo tema, observado no que atualmente é considerado como um segundo momento do debate crítico-institucional, situado nos anos 90 e 2000, pode ser alinhado com a discussão sobre o próprio processo de institucionalização de determinadas práticas artísticas que se pretendiam críticas ao modelo e ao formato canônico de exposição (considere-se o debate em torno do “cubo branco”) durante sua emergência na cena artística dos anos 60 e 70, no caso, a arte ambiental, a instalação e as proposições *site-specific*.

A década de 1990, por sua vez, é marcada pela pressão resultante da introdução das regras neoliberais (e do triunfalismo do mercado) no campo da arte e do

⁶ REUNING, Gerald. RAY, Gene. (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: My Fly Books, 2009.

surgimento de novas demandas para o financiamento das instituições museológicas e centros culturais. Neste cenário, o segundo momento da “crítica institucional” é levado a cabo pelos próprios diretores de museus e por curadores, em um tipo de “contra-estratégia” ou estratégia defensiva, ao investir em proposições desconstrutivas do próprio modelo institucional e dos cânones em matéria de exposição, curadoria, apresentação das coleções e publicações de catálogos.

Assim, dois termos postos em relação são considerados como chaves neste momento – crítica e instituição - em um debate que engaja filosofia, teoria política e economia. Não se trata de pensar estes diálogos como abandono de uma especificidade da história da arte como disciplina âncora para o estudo da arte na sociedade, mas da necessidade de ampliar a base de investigação decorrente da mudança no foco de interesse, da obra para suas condições de apresentação e difusão. Entendo que esta mudança de foco decorre do próprio olhar direcionado para a produção artística realizada nos últimos 50 anos e pelas opções assumidas pelos próprios artistas em favor do entrelaçamento de suas práticas com o campo ampliado dos movimentos sociais, da cultura visual, do mundo da moda, do *design* e mesmo com a lógica da indústria do entretenimento.

Entre os diversos aspectos que o fenômeno da exposição traz para a discussão, está a relação entre curadoria e crítica. Embora tanto uma prática quanto a outra possa ser definida como discurso, entendemos que

configurem dois regimes distintos, sendo a crítica ligada ao da palavra e ao legível e a curadoria, por sua vez, comportando uma dimensão propriamente fenomenológica, ligada ao regime da experiência sensível, estética, ao campo do visível. Isto porque entendo que a curadoria se manifesta especificamente na situação da montagem, através das relações estabelecidas entre as obras, um determinado lugar e uma determinada experiência, no caso, a do espectador que visita (e anima) a exposição. A atividade crítica – no sentido de escolha segundo critérios, passíveis de argumentação e debate – é entendida como fundadora da atividade curatorial. A potencialidade crítica da curadoria decorre desta relação, embora possa ou não realizar-se efetivamente.

Ao convocar o termo crítica, cumpre observar que podemos emprega-lo enfatizando uma concepção de ordem teórica, de âmbito prático-político ou ainda sinalizar um segmento específico de atuação profissional no sistema de artes. Articular teoria e abordagem prático-política significa conceber a dimensão crítica da arte em conexão à noção modernista de auto-reflexividade. Tal conexão pressupõe que a arte envolva necessariamente um processo de autocrítica voltada e assentada no exame de suas condições de possibilidade, o que inclui pensar em suas modalidades de produção e recepção. Nestes termos, a legitimidade da arte está assentada na crença de que ela esteja intrinsecamente equipada com o poder da crítica. Não se trata de um poder voltado apenas para as questões de linguagem, técnicas ou formais da obra de

arte. Trata-se de pensar que a arte pode afetar o mundo da vida, para além das fronteiras não claramente demarcadas (mas poderosas) que conformam o campo da arte.

Com o auxílio de Jacques Rancière podemos definir que:

...(o) trabalho crítico, o trabalho sobre a separação é também o que examina os limites próprios à sua prática, que se recusa a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido. É, em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina a sua atividade.⁷

A potencialidade crítica, nestes termos, não se manifesta como “a transmissão de um saber”, seja do artista, do curador ou do crítico para um espectador. “É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, de qualquer identidade entre causa e efeito”.⁸ Prosseguindo, a potencialidade crítica se manifesta como “um jogo imprevisível de associações e dissociações”, em um caminho no qual “não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado”.⁹

Por sua vez, parte significativa da produção contemporânea se realiza através do recurso às tecnologias digitais, ao trabalho com imagens - fixas ou em movimento -, fotografia, instalação, videoinstalações sonoras, proposições *site-specific* e *in situ*, performances. Isto é, através de linguagens e procedimentos que só se concretizam no momento em que são espacializados para a montagem no contexto de uma exposição. O atelier desses

⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. 76

⁸ *Idem*. P.19

⁹ *Id.* P. 21

artistas (ou talvez, o que por comodidade continuamos a denominar como “atelier” ou estúdio) muitas vezes se resume a um computador ou funciona como uma espécie de arquivo, no qual estão armazenadas/arquivados projetos, propostas, dados, informações, que ganharão corpo somente no momento em que ocorrer uma demanda efetiva, ou seja, por ocasião de uma exposição em um lugar/evento específico. Com a emergência desta produção o “espaço de exibição tornou-se um precedente crítico”, posto que para falar das obras torna-se necessário considerar o modo como se articulam com o projeto da exposição, com o lugar e a experiência do espectador. Esta dinâmica da produção artística contemporânea, por seu turno, reforça o papel da exposição como possibilidade para experimentar, vivenciar e historicizar a arte.

Para entrar em contato com a produção artística contemporânea, em especial a vinculada às modalidades instalativas e à especificidade do sítio, estudá-la e conhecê-la – seja do ponto de vista do historiador da arte, do curador, do crítico ou do galerista – torna-se necessário visitar exposições temporárias, e não mais o atelier ou as reservas técnicas dos museus, pois embora a obra possa estar armazenada nestes locais, estando desmontada não será possível ter uma experiência efetiva em termos artísticos ou estéticos.

Para os estudiosos do tema, os anos 90 são considerados como a década da ‘virada curatorial’, momento de ascendência do gesto curatorial e da difusão do verbo “*to curate*” (curar) com o sentido de conceber, em termos

autorais, intelectuais e projetivos, uma exposição. Um acalorado debate sobre o lugar da autoria na exposição, nesse momento, caracterizado por uma disputa entre artistas e curadores, parecia obliterar a rede formada por outros agentes, instituições e mercado, os quais efetivamente disputavam o poder nesta arena cultural. De uma forma geral, durante a década de 90 a curadoria é assumida e difundida como uma prática individual, com ênfase no caráter autoral, manifesto através de uma narrativa em primeira pessoa. Este posicionamento acirra a disputa por posições na hierarquia de poder do campo artístico, reforçando o conflito com o discurso dos artistas, marcadamente autoral e igualmente em primeira pessoa.¹⁰

Esta ascensão da curadoria durante os anos 90 correspondeu a um esvaziamento do lugar da crítica, pelo menos em seu formato canônico. Isto é, a crítica na forma de textos escritos e publicados em revistas ou colunas especializadas - porém veiculadas com destinação a um público ampliado, através de revistas ou dos cadernos culturais nos jornais de massa - por profissionais que desenvolvem tal atividade de forma sistemática. Os motivos para este esvaziamento decorrem de uma gama de fatores, os quais, entrecruzados, resultaram no atual cenário. De forma resumida, podemos apontar o conflito entre a necessidade de operar a partir de critérios reconhecidos

¹⁰ Cumpre observar que assim como o discurso do artista e do curador, o discurso crítico é eminentemente em primeira pessoa. A rigor, trata-se de um discurso que só pode manifestar-se neste regime de autoria individualizada. Neste aspecto, a crítica - em seu modelo canônico - difere da curadoria, a qual pode manifestar-se como prática coletiva, como autoria compartilhada. Por certo, nada impede que um texto de crítica de arte tenha autoria coletiva, mas em sua versão canônica, a crítica é a expressão da posição de um sujeito frente ao mundo, manifesta em primeira pessoa.

como legítimos e passíveis de debate ou de consenso no interior e no exterior do campo artístico e um contexto marcado pelo relativismo cultural e pela introdução da lógica de funcionamento característica da indústria cultural no mundo da produção erudita. Estamos diante da passagem de “legislador” a “intérprete” tão bem traçada por Zigmunt Bauman em seu ensaio sobre a função dos intelectuais na sociedade contemporânea.¹¹

O triunfo do mercado – e da dimensão econômica sobre as outras dimensões da existência – com sua ênfase no consumo pelo filtro da diversão, não favorece a atividade crítica. Pelo contrário, a crítica é percebida como um antagonista ao livre fluxo das mercadorias, sejam obras de arte, artistas, exposições, sabonetes ou medicamentos.

Ao final da primeira década do século XXI, ao falar em curadoria devemos pensar em termos de práticas, no plural, pois existem tantas modalidades de curadoria, quanto de exposições ou de instituições. A própria delimitação do papel do curador, como autor, como organizador, como diretor – no sentido de um diretor de cinema ou de teatro – ou ainda como interlocutor,¹² também deve ser considerada no âmbito das atividades compartilhadas e coletivas.

A curadoria, por sua vez, assim como a crítica, é uma prática que se assenta em critérios, os quais justificam escolhas e exclusões. A especificidade das práticas

¹¹ BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e Intérpretes: Sobre Modernidade, Pós-modernidade e Intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

¹² Considero a definição do papel do curador como um *interlocutor* especialmente no caso do trabalho com artistas vivos em mostras individuais, de forma ainda mais intensa quando sua produção se configura como instalação ou como proposição *site-specific*. Ou seja, quando a obra se especializa somente no momento em que a exposição é montada.

curatoriais, quando consideramos a exposição, está – entre outros aspectos – em sua dimensão espacial e vivencial ou fenomenológica. Nestes termos, a atividade crítica que se manifesta através de um texto, pertence a um outro regime, o da legibilidade. A concatenação dos argumentos em um texto e em uma exposição, remete às diferenças entre os regimes do ver e do dizer. Não se trata de estabelecer hierarquias entre diferentes competências ou de associar o ver ou o dizer como mais próximos ou mais distantes do saber. Trata-se de ter em conta que a curadoria não se manifesta efetivamente no texto (crítico) publicado no catálogo e sim na disposição das obras selecionadas no contexto do espaço de exposição. Ao visitar uma exposição, o espectador pode realizar, a sua maneira, as mesmas operações que estão na base do exercício da curadoria: ele observa, seleciona, compara, interpreta. Operações que não precisam (e raramente o são) realizadas na ordem (isto é, no circuito de visita estabelecido/concebido) pelo curador ou pela expografia.

Outro aspecto a levar em conta no caso das práticas curatoriais está relacionado ao fato de que, por mais “autoral” e “independente” que o curador pretenda apresentar o seu fazer, este é, via de regra, perpassado por uma série de diretrizes. Tais diretrizes podem ser pautadas pelos próprios artistas - situação corriqueira nas exposições de artistas vivos e especialmente nos casos em que estes *convidam* o curador -, pela instituição que promove a exposição ou ainda, pelos patrocinadores. Temos ainda que mencionar as limitações de ordem mais pragmática, no âmbito

da expografia ou dos recursos técnicos disponíveis no momento.

Por fim, ao longo dos últimos anos da primeira década do século XXI, a percepção das práticas curatoriais como produção compartilhada vem ganhando força nos debates sobre o tema. Não se trata simplesmente de considerar o atual modelo - especialmente evidente no caso das exposições internacionais e nas bienais - de trabalhar com equipes de curadores. O ponto consiste em que uma exposição e uma curadoria são resultado de um conjunto de negociações (não exatamente de um “consenso”) entre diferentes agentes (artistas, curadores, designers de exposição/museógrafos, educadores, diretores de museus, colecionadores, galeristas), os quais se pautam por diferentes interesses e diretrizes, entre eles, os das corporações patrocinadoras, do estado, das próprias instituições artísticas ou da mídia.

Concluindo, curadoria é um termo empregado no singular apenas como delimitação de uma atividade legitimada pelo sistema de arte contemporâneo. A potencialidade crítica das práticas curatoriais está diretamente vinculada ao modo como, em uma situação específica, as opções por determinadas obras e por certos arranjos de montagem contribuam para, nos termos propostos por Rancière, “desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível”, forjando “contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico”.¹³

¹³ *Op.cit.*, p. 81.